

LITERATURA CHILENA

creación y crítica

OCTUBRE / DICIEMBRE / OTOÑO de 1981
EDICIONES DE LA FRONTERA / LOS ANGELES, CALIFORNIA

XVIII

SUMARIO

VOL. 5 ••• No. 4

AÑO 5 ••• No. 18

LITERATURA CHILENA, creación y crítica
OCTUBRE / DICIEMBRE de 1981

-
- Editorial **1** Contrahistoria
-
- John S. Ballard **2** Mariluan: La Novela Olvidada del Ciclo Nacional de Alberto Blest Gana
-
- Jorge Román-Lagunas **10** Notas sobre el estado de las Investigaciones en torno a Blest Gana
-
- Guillermo Araya **11** Martín Rivas, Novela de Costumbres Político-Sociales
-
- Diego Bastianutti **16** Fiume, Testimonio de un Exiliado Europeo
-
- Jaime Giordano **17** Eres Leyenda (Fragmentos)
-
- Humberto Díaz Casanueva **18** Los Veredictos (Fragmento)
-
- Raúl Barrientos **19** Ese mismo Sol (Poemas)
-
- Pedro Bravo-Elizondo **20** Sobre el Teatro Aficionado en Chile, 1973-1979
-
- Desiderio Arenas **23** Entrevista a Quilapayún
-
- María de la Luz Uribe **25** Distancia
-
- Carlos Cerda **27** Pas de Deux
-
- Jorge Díaz **30** El Alfabeto Rebelde
-
- Ernesto Malbrán **32** La Espera
-
- Patricio Figueroa **33** Cayetano
-
- Jorge Etcheverry **33** El Angel
-
- Patricio Manns **34** La Nueva Canción Chilena en el Exilio de Bernard Bessiere (Libros)
-
- Fernando Alegría **34** Vicente Huidobro de Jaime Concha (Libros)
-
- Alejandro Bernal **35** Dorada Locura de Manuel Peña (Libros)
-
- Marjorie Agosín **35** Del Silencio de Isabel Velasco (Libros)
-
- Marjorie Agosín **35** El Rincón de los Niños de Cristian Huneeus (Libros)
-

Las ilustraciones del presente número corresponden a Carlos Solano.

La xilografía de la contra portada de Alberto Blest Gana corresponde a Carlos Hermosilla Alvarez

LITERATURA CHILENA, creación y crítica.

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

DIRECCION COLEGIADA

Guillermo Araya • Armando Cassíoli
David Valjalo

CONSEJO EDITORIAL

LITERATURA

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

PLASTICA

René Castro / Mario Toral

CINE

Patricio Guzmán

MUSICA

Patricio Manns

TEATRO

Jorge Díaz

COMITE DE SOLIDARIDAD

Claudio Arrau, Presidente

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

David Valjalo, Editor

Ana María Velasco, Asistente del Editor

Editado por Ediciones de la Frontera
Los Angeles, California

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

Publicación Trimestral

Enero / Marzo (Invierno)

Abril / Junio (Primavera)

Julio / Septiembre (Verano)

Octubre / Diciembre (Otoño)

Vol. 5 / No. 4 ••• Año 5 / No. 18

OCTUBRE / DICIEMBRE
OTOÑO de 1981

CONTRAHISTORIA

Ocurre que cajeros de banco, de tanto hacer transitar por sus manos papel moneda, terminan por creer que el dinero que manipulan les pertenece. Entonces depositan en sus bolsillos los billetes. Eso se llama defalco. Ocurre que la ciudadanía confía las metralletas a los militares. El contacto con ellas despierta una súbita y falsa valentía en algunos de ellos.

En los más mediocres y sórdidos. Entonces se apropian de las armas y las disparan contra el pueblo. Y comienzan así el proceso de destrucción que se llama contrahistoria. Primero eliminan a los jefes civiles y políticos, luego destruyen las instituciones. Atacan a la masa de la ciudadanía enceguedidos y soberbios. No conocen ni la física ni las técnicas que han permitido la construcción de las armas. Pero se creen dueños de todo y sabios en todo porque las aprisionan entre sus manazas. Certeramente la intuición popular los llama *gorilas*. Representan una vuelta a la prehistoria, a la prehumanidad. Para esta caída hacia la caverna deben desandar los tiempos y los valores acumulados por la cultura humana. Deben deshacer la historia para instalar en un cementerio de escombros la contrahistoria. Prohiben las ideologías, menos la de la seguridad nacional. Abominan de lo extranjero, menos del irresistible dólar. Odian las teorías económicas, pero no la de las asoladoras bandas de Chicago. El único rigor que aman es el de la línea del uniforme. Lo juzgan suficiente para sentarse en la presidencia de la república, en los ministerios, en las rectorías de las universidades. El único lema que aman es viva la muerte, muera la inteligencia. Pero en los días de los días que vendrán, de tanto destruir y utilizar la metralleta, se encontrarán en la caverna con un trozo de árbol o con una piedra no pulimentada entre las garras. El rigor recto de su pantalón militar habrá desaparecido entre la maraña de una pelambre espesa e hirsuta. Su tarea habrá culminado. Habrán borrado la historia. Estarán en plena contrahistoria. En un tiempo y en un espacio del cual nunca hubieran debido salir.

MARILUAN: LA NOVELA OLVIDADA DEL CICLO NACIONAL DE ALBERTO BLEST GANA

□ JOHN S. BALLARD

Con la intención de elaborar una visión más abarcadora de la sociedad chilena decimonónica, Blest Gana publica en 1862 una novela corta de veintiún capítulos, *Mariluán: crónica contemporánea*. (1) A nuestro juicio esta obra no sólo complementa las dos novelas anteriores mediante el desarrollo, según las normas del gran realismo decimonónico, de espacios físicos y humanos netamente nacionales, sino que, además, es una continuación de la tradición literaria establecida por *La Araucana* de Ercilla. *Mariluán* trata una cuestión de gran vigencia para la sociedad chilena a través del siglo: la relación entre la raza araucana y la civilización chilena. Por lo mismo, parece curioso que esta novela haya sido desdeñada u olvidada por la crítica literaria. *Mariluán* no ha sido objeto nunca de un análisis que destaque su verdadera importancia y lo peor es que la exigua evaluación crítica existente es, por decir lo menos, distorsionadora.

Tradicionalmente se ha dicho que *Mariluán* no forma parte del ciclo blestganiano de novelas socio-históricas. Según los críticos, es una novela secundaria, porque vuelve sobre los procedimientos técnicos que caracterizan la primera época literaria del autor. Esta evaluación que sostuvo primeramente Raúl Silva Castro y que ha sido reiterada después por otros hasta el cansancio, no se apoya en un estudio intrínseco y exhaustivo de la obra. Aunque *Mariluán* es una novela relativamente corta, si se la compara con *Martín Rivas* y con *La aritmética en el amor*, de todos modos logra establecer, tal como aquellas, un mundo cuyas bases económicas, sociales y políticas están a la vista. Más aún, nuestra opinión es que *Mariluán* logra integrar dichos elementos de una manera todavía más eficaz que las otras dos novelas mencionadas.

Para nosotros, las situaciones típicas que se desarrollan en el curso de la narración, combinadas con una tipología que nace de la época histórica concreta, son precisamente lo que da valor a la obra. Además, el conflicto entre el protagonista y el mundo mayor, así como la identificación ideológica del narrador con el protagonista, y hasta culminar en el fracaso de este último, muestran que Blest Gana es fiel a la doctrina realista, la que, no obstante el exotismo del asunto, se mantiene dentro de la esfera de la praxis balzaciana. Sin embargo, Raúl Silva Castro interpreta la novela de una manera diferente. Según él:

"El autor no estudió suficientemente el personaje, no meditó bastante la intriga, cedió al deseo de acumular efectos trágicos y sangrientos para producir en el lector impresiones de horror, hasta el punto de que no se divisa la razón de muchas de estas peripecias que nada tienen que ver con el desembarazado curso de la fábula.

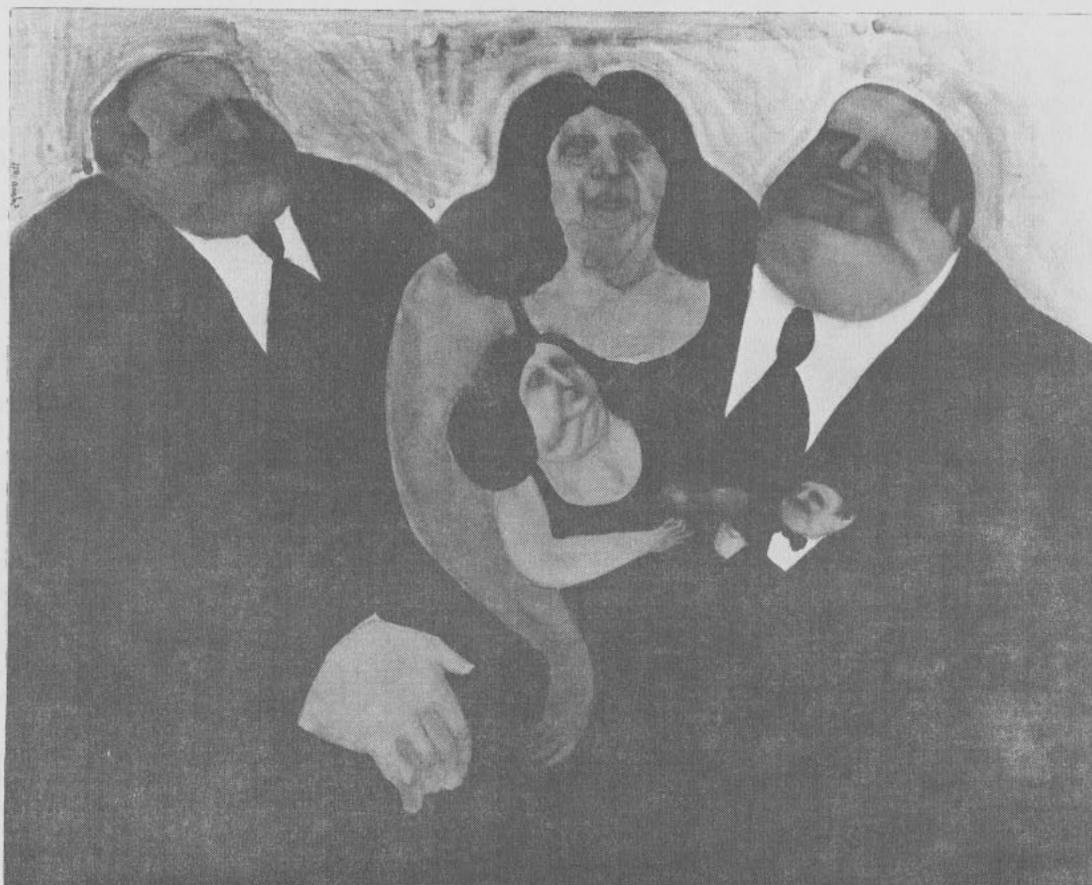
Es verdad que muchas de las intenciones semejantes a la de *Mariluán* que acometieron los araucanos en su lucha contra el invasor, no son más cuerdas que ésta. Pero la verosimilitud del arte exige algo más que la verdad de la vida." (2) Contra la tesis de Silva Castro, el propósito de nuestro análisis es establecer el realismo fundamental de *Mariluán*. Tomando en cuenta la crítica existente, haremos las comparaciones necesarias con las dos novelas anteriores con el fin de fijar el crecimiento orgánico del ciclo. También comprobaremos así la singularidad esencial del mundo de *Mariluán*.

II. LA HISTORIA DEL PROTAGONISTA.

En 1833, a los veinticuatro años, Fermín Mariluán, hijo de caciques araucanos, educado en Santiago y oficial del ejército chileno, se encuentra en Los Angeles, población sureña próxima al territorio araucano. Inspirado en sus lecturas de Ercilla, concibe un plan de regeneración para los indios, que consiste en unirlos para luchar contra las fuerzas del gobierno chileno. Mediante esta guerra, espera conseguir mejores condiciones sociales para los suyos y, además, civilizarlos. Al mismo tiempo, aspira a unirse en matrimonio con Rosa Tudela, hija de una de las familias más encopetadas de la población. Tal deseo se toma con las objeciones de Mariano, hermano de Rosa y jefe de la familia. Por otra parte, Damián Ramillo, hermano de la señora de Tudela, doña Andrea, y socio de Mariano en negocios fraudulentos con los araucanos, pretende ser amigo del protagonista e hipócritamente se finge partidario de sus dos proyectos.

Para evitar un duelo entre Mariano y el protagonista, y a consecuencia de las intrigas de Ramillo, Mariluán es encarcelado en el cuartel militar. Pasan quince días y Mariluán deserta para reunirse con los caciques araucanos que han sido llamados a una conferencia para la noche de luna llena. Sin sospechar la infamia del supuesto amigo, Mariluán le confía sus planes de desertión y fuga. Este lo denuncia al jefe de la frontera y cuando Mariluán se reúne con los caciques, los militares lanzan un ataque.

Pero los indios logran escapar. Días después, Mariluán manda a Antonio Caleú, su asistente, y a Peuquilén, el más temible de los guerreros araucanos, disfrazados de vendedores ambulantes de hierbas medicinales, a Los Angeles a observar las maniobras de los militares y a llevarle una carta a Rosa. Peuquilén se enamora entonces de Rosa. Los espías vuelven luego al campamento araucano con una carta de la muchacha, en la que ésta cuenta los proyectos de salida de la familia con rumbo a Concepción. El protagonista decide volver a Los Angeles para raptar a su amada. Logra su propósito, pero no sin que Peuquilén mate a un inocente y trate de llevarse a Rosa. Después, en un gran combate, Mariluán toma prisionero al alférez Juan Valero, amigo íntimo suyo pero no de los indios. El alférez y Rosa, que temen por la seguridad de ésta



si Marilúán muere durante el combate lo convencen para que devuelva a Rosa al seno de su familia. Esto significa que Marilúán tiene que entregarse finalmente a las autoridades chilenas.

Despojados de su jefe, los indios se desaniman y hacen un arreglo de paz con el Gobierno. Dicho arreglo los deja en condiciones aún más penosas que las precedentes. Pero Marilúán logra escaparse con la ayuda de Peuquilén. Este, que tiene celos del protagonista y que también quiere obtener los quinientos pesos que han sido ofrecidos por Mariano y las autoridades a cambio de la cabeza de Marilúán, lo mata y lo decapita. Rosa, al ver la cabeza ensangrentada sobre un largo palo que Peuquilén lleva al cuartel militar, enloquece. Al finalizar la narración, parece que la muchacha no sobrevivirá. Peuquilén mismo es muerto por el hermano de Marilúán, prisionero del Gobierno a raíz del tratado de paz. Marilúán es sepultado en el panteón de Los Angeles.

III. EL PROTAGONISTA Y SUS PROYECTOS.

La caracterización del protagonista se explica mediante su transformación cultural, desde el estado de "barbarie" al de "civilización". Nace en el territorio araucano en 1810, el año de la primera Independencia chilena. A los quince años, cuando el Gobierno empieza a establecer relaciones de amistad con varias de las tribus araucanas, su padre, cacique y descendiente de caciques, decide poner al hijo en contacto con la civilización chilena de aquellos años:

"Su padre, Francisco Marilúán, era uno de los más formidables enemigos de los chilenos fronterizos por los años de 1820 a 1825. Hacia esta época el jefe de la frontera logró llamarle a parlamento y ajustar con él un amistoso convenio de alianza que aseguró al

cacique el grado de sargentomayor del ejército y un sueldo mensual como gobernador del buthalmapu de los llanos. En prenda de fidelidad, dio Marilúán en rehenes a su hijo Fermín, que fue educado en el Liceo de Chile y destinado después al servicio militar...."(3).

El resultado es que Marilúán se convierte en un mestizo cultural, formado tanto en las armas como en las letras. Maneja el sable con gran maestría, con la pistola es capaz de "tirar a treinta pasos a una peseta y convertirla en dedal" y toca la guitarra con suma destreza. Sus dotes morales son igualmente impecables: noble corazón, incapaz de doblez, ama a sus semejantes y tiene un alma de grandes sentimientos, además de buen sentido, franqueza y resolución. No es así extraño que encuentre en Rosa, mujer "civilizada" que posee virtudes parecidas a las suyas, una persona digna de su amor.

Irónicamente, Marilúán aprende a leer y escribir entre los civilizados y es su lectura de la epopeya de Ercilla la que lo estimula a dedicar su vida a la continuación de la "gigantesca resistencia de sus antepasados". Sin embargo, la empresa guerrera que trata de llevar a cabo difiere de las empresas respectivas de Lautaro y Caupolicán, en tanto tiene como base ideológica el deseo de liquidar lo salvaje y lo primitivo en los indígenas, para dar paso a la civilización; a una transformación de la cultura nativa. Poco antes de su fuga y su muerte a manos de Peuquilén, explica al alférez Valero y a otro amigo:

"--Uds. no me han comprendido ni me comprenden-- prosiguió--. ¿Creen acaso que poniéndome a la cabeza de los araucanos he tenido la loca pretensión de conquistar a Chile? Uds. conocen mi corazón; ¿se figuran que encendí la guerra por ver matarse a hermanos con hermanos?

Y, sin embargo, la explicación de mi conducta es muy sencilla. Soy araucano, y no puedo mirar indiferente lo que sufren los araucanos: poner fin a esos sufrimientos, colocando a los indios en situación de hacerse oír del Gobierno, he aquí mi ambición. Mas no podrán obtener la reparación y la justicia que merecen si no se presentan fuertes y terribles. Con el fuerte se trata y al débil se le oprime. Yo he querido salvarlos de esa opresión y que se les mire como a hermanos y no como a un pueblo enemigo del cual se pueden sacar esclavos, despojándolos de sus tierras.

A este fin he consagrado mi vida y por esa idea me moriré: la creo noble, la creo santa. ¿No hemos peleado ya bastante por el triunfo de tal o cual mandatario? ¡Pues bien, yo quiero pelear por la felicidad de los que son mis hermanos! (XIX, págs. 232-233).

Como sabemos, sus planes fracasan. Con sus intereses divididos, entre la lucha en favor de los suyos y su amor por Rosa, cada intentona que hace en un sentido lo debilita en el otro. Más trágico aún es que el protagonista no se da cuenta de su contradicción. Aunque en varias instancias trata de renunciar al amor de Rosa ante las expectativas de la lucha, no lo hace y ella se constituye en el mayor obstáculo que encuentra para la plena realización de la empresa guerrera. Es éste, claramente, un conflicto entre lo público y lo privado. Con la muerte del inocente, cuando se efectúa el rapto de Rosa, las autoridades, azuzadas por Mariano y Damián, mandan una tropa expedicionaria a que escarmiente a los indios; las actividades personales del protagonista no hacen, así, más que empeorar la situación social del sector araucano. La empresa guerrera se realiza justamente contra el sector opuesto, ése en el cual Mariluán desea entrar a través de su matrimonio con Rosa. Son ellos los que han despojado de sus tierras a los indios. Demasiado tarde se da cuenta Mariluán de que los dos proyectos no son compatibles.

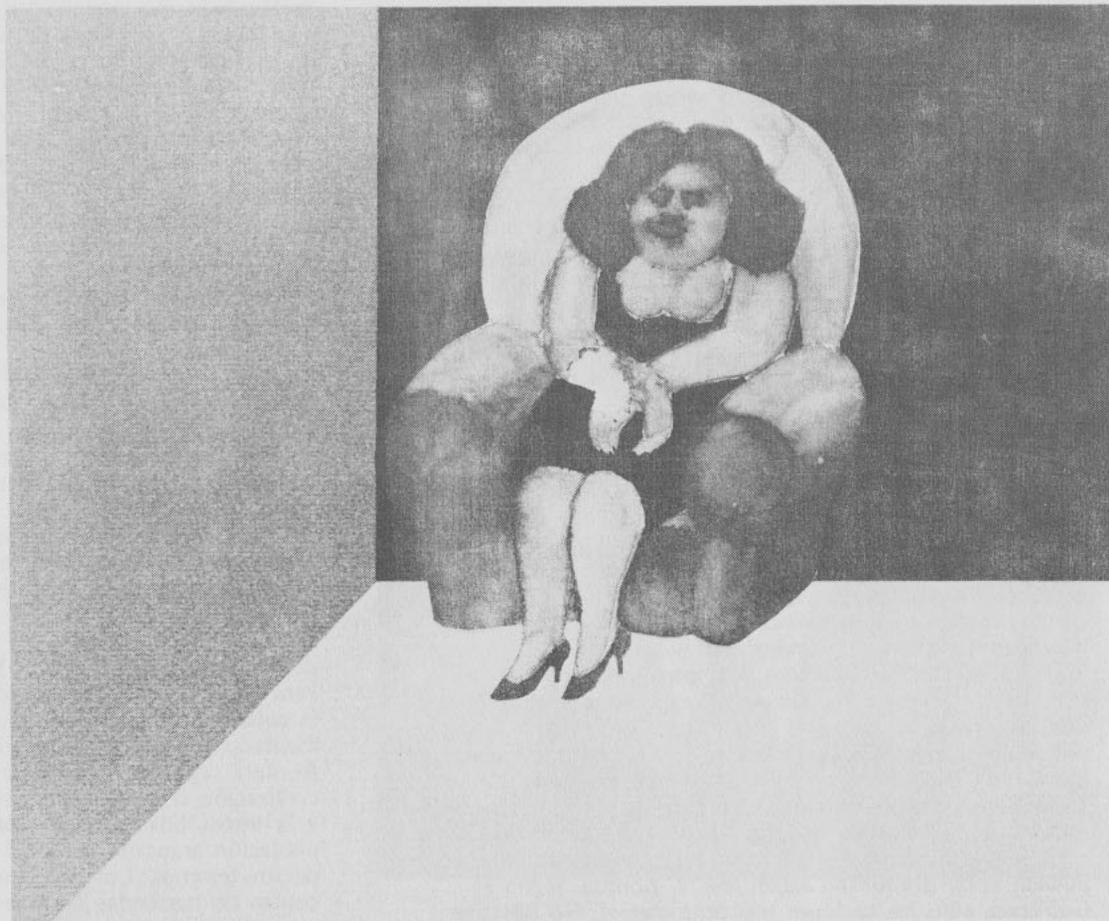
Además, los años que vive entre los civilizados lo "amansan". Ha perdido los instintos y las habilidades que son necesarias para lograr una interacción entre los dos sectores. De un lado, cuando toma de asistente a Antonio Caleu, lo pone a prueba hasta estar seguro de su lealtad, pero jamás se le ocurre cuestionar la amistad de Damián. Cuando Caleu, recién vuelto a Los Angeles después de llamar a una conferencia de los caciques araucanos con el protagonista, e informado por aquéllos de las actividades de Ramillo, trata de denunciarlo, Mariluán le dice que pierda cuidado. Otra noche, cuando Mariluán acude a la huerta de los Tudela para hablar a Rosa de sus proyectos, no ve a un hombre que Damián ha puesto allí para que vigile sus pasos. Damián, informado de lo que ocurre por el mismo espía, va a la huerta y llama con fuertes golpes que atraen la atención de Mariano. Es en esta ocasión cuando se proyecta el duelo entre Mariluán y el hermano de Rosa.

También, al reencontrarse con los suyos, el protagonista encuentra obstáculos que ponen en peligro sus propósitos civilizadores. Después de su desertión, trata de inculcar en los araucanos la disciplina militar que ha aprendido al formar parte de las filas del Gobierno. Pero ante este propósito se levantan dos problemas: los araucanos están acostumbrados a luchar conforme a lo que hoy llamaríamos una guerra de guerrillas, lucha de ataques por sorpresa y de escaramuzas breves. Se niegan a la lucha prolongada y a campo abierto tal como las que sostienen los militares del ejército chileno. Además, los araucanos carecen de armas de fuego, cañones, rifles, armas cortas. En cambio, usan lanzas y cuchillos. Como si esto fuera poco, Mariluán tiene menos de una semana para hacer los preparativos de guerra. En vista de ello, se ve obligado a emplear a unos cincuenta desertores de Los Angeles para formar su infantería. El principal de sus objetivos durante la gran batalla de la novela será apoderarse de los cañones, esto es, de las armas por excelencia de los militares. El fracaso de sus enseñanzas bélicas se pone de manifiesto concretamente cuando los araucanos obtienen finalmente los cañones y empiezan a acarrearlos:

"A pesar de la ventaja alcanzada por Mariluán, la pérdida era infinitamente más numerosa de su parte, circunstancia que se explica por las armas de sus enemigos. El campo se hallaba cubierto de cadáveres de indios, y muchos jinetes empezaban a flaquear al ver de nuevo embestirles la tropa que con sus cargas creían haber derrotado. No acostumbrados los indios, sino a las sorpresas y combates momentáneos, no esperaron las órdenes de Mariluán, y en vez de arremeter nuevamente sobre el enemigo, volvieron brida y corrieron hacia el bosque en que al principio se ocultaba la infantería" (XIV, pág. 199)

Por otro lado, Mariluán intenta, en los cinco días que pasa entre los indios, morigerar sus costumbres domésticas. Hace que varios artesanos chilenos, gente que busca fortuna o que huye de las autoridades, le construyan una casita en el campamento indígena. También pretende darles ejemplo de sobriedad. Esto porque "sabía por experiencia propia que el ejemplo destruye los hábitos más arraigados, y esperaba que modificando los hábitos domésticos de los indígenas, les prepararía poco a poco a entrar en la vía de la regeneración que ambicionaba abrirles" (IX, pág. 162). Pero las costumbres no cambian de la noche a la mañana, ni menos con el ejemplo de una sola persona. Bien sabemos que la aculturación no es un proceso simple; una cultura es un sistema de actitudes, de creencias, de evaluaciones, de condiciones, y de modos de comportamiento; el sistema no cambia y se reintegra de golpe, ni en una generación ni dos, (4). Los araucanos respetan así a Mariluán por su coraje, su astucia y su experiencia militar, pero no parecen entender cuanto el protagonista ha ideado para ellos. Por ejemplo, cuando Mariluán lleva a Rosa al campamento araucano, los indios la respetan porque él les ha ordenado que así lo hagan, pero no entienden que se pueda sentir semejante respeto por un enemigo. Rosa se da cuenta de esta actitud y se lo dice al protagonista. A ello, Mariluán, que se queja de la esclavitud de la que han sido víctimas los araucanos, le responde diciendo que "los pobres indios que me llaman su jefe la servirán a Ud. con la sumisión de los esclavos" (XII, pág. 188). Peor aún, después de la batalla en que toma prisionero a Valero, y cuando decide devolver a Rosa al seno de su familia, lo hace porque siente que no puede asegurar que los indios, tales como son, ingorantes de los códigos de moralidad y honor propios de la civilización, respeten a la niña si él está ausente o si muere.

De aquí que, además de la incompatibilidad intrínseca entre los dos proyectos del protagonista, cada uno de ellos encuentra obstáculos dentro de los sectores humanos en los cuales piensa llevarlos a cabo. Aunque ideológicamente asume lo mejor que la civilización chilena de aquel entonces podía ofrecer, siendo indio no puede derribar las barreras sociales que son el producto de siglos de conflicto entre los araucanos y aquéllos que desean mantener el *status* de opresión y explotación. Identificado con ideales civilizadores, Mariluán pierde la confianza de los indios. Por eso no cuenta a los caciques nada más que sus planes guerreros; su plan regenerador no se menciona, sino que se pone en marcha (o así lo cree él) mediante el ejemplo. Para los indios, Mariluán es un extraño; no lo admiran por sus buenas cualidades, las que ha adquirido entre los civilizados (los enemigos), sino por su calidad de guerrero. Eso es lo que comprenden y desean para sí. El conflicto de Mariluán es, al fin de cuentas, el conflicto típico de la gran novela realista, el choque entre la poesía y la verdad. Sus ilusiones chocan con y se deshacen ante la dureza de lo real. Sus dos amores, el amor para con Rosa y el amor para con los araucanos, devienen así amores imposibles dadas las condiciones de una sociedad en la que las diferencias de todo orden, sociales, culturales, económicas, impiden cualquier síntesis.



IV. MARILUAN Y LOS PROTAGONISTAS ANTERIORES DE BLEST GANA.

Tal como Fortunato Esperanzano, en *La aritmética en el amor*, y Martín Rivas, en la novela del mismo nombre, Fermín Mariluán quiere casarse con la niña rica y de buena familia. Aquéllos, aunque pobres, provienen del mismo sector social que la amada. Pero Mariluán se enfrenta con obstáculos sociales más grandes todavía. El protagonista pertenece a una de las familias más pudientes de los indígenas de la Alta Frontera, pero esto, en ningún sentido, significa ser de una "buena familia", en la acepción propia de la época.

Las distinciones sociales y culturales separan irremediablemente a los araucanos de la "buena sociedad"; si el indio logra asimilarse, es necesariamente dentro de las capas más bajas de la sociedad, las más marginadas y explotadas. Las diferencias y semejanzas entre Fortunato y Martín son válidas también para enfrentar Fortunato a Mariluán, pero sólo si ponemos provisionalmente de lado la cuestión de la raza. Tal como en el caso de Martín, las dotes morales de Mariluán son extraordinarias. Mariluán tiene algo de héroe sentimental, a la manera de Martín, pero es un héroe a nuestro modo de ver más dinámico. Como Martín, no es un cazadotes: el amor por sí mismo motiva sus acciones con respecto a la amada. Pero, mientras el amor puro y desinteresado de Martín se premia al final, el de Mariluán tiene un destino funesto: Rosa se convierte así en una *femme fatale* romántica. La única "síntesis" que Mariluán logra sobreviene cuando sus restos son sepultados en el panteón de Los Angeles.

V. EL MUNDO NARRADO.

En el correr de tres siglos de constante conflicto entre españoles y araucanos, aquéllos van reduciendo el área y la población indígena chilena cada vez más. Como explica Darcy Ribeiro, la Independencia chilena, lejos de detener este progreso del despojo y de la muerte, fomenta nuevos métodos de explotación:

"With Chile's independence the situation at first altered only for the worse. In the name of liberty, equality, and fraternity a great deal of libertarian legislation was promulgated, aimed at destroying the bases of tribal life founded on communal ownership of land. Nominally the Araucanian was made equal to all other Chileans, but in fact he was liquidated with the fundamental status of autonomous survival. In this way competition began between Indian and latifundium owner. The latter, with communal lands adjoining his own and thus forming his most flexible boundary, naturally had on his side all those who wanted to become proprietors of latifundia.

It was the epoch of false purchases, of "free" successions and cessions of tribal territories whereby the Araucanians were deprived of nearly all their former lands and the despoiled Indians were relegated to the most wretched stratum of rural population" (5).

Esta lucha entre dos comunidades por el dominio del espacio físico constituye la materia prima de la narración. En 1833, el río Bio-Bio marcaba la línea fronteriza entre el territorio araucano y las posesiones de los hacendados chilenos. Este río es pues el punto de referencia que sirve para establecer las coordenadas espaciales de la novela y sobre la base de un contraste típicamente romántico: la civilización y el progreso hacia el norte, y la barbarie y la regresión, hacia el sur. En la provincia chilena, Los Angeles, la población fronteriza que Blest Gana escoge como el centro de las actividades de los latifundistas chilenos, queda a dos horas de marcha del Bío-Bío. La presentación de este pueblo se reduce en la novela a un mínimo: las calles, dos casas de la "gente más encopetada" y el cuartel militar. No hay ningún empeño de parte del narrador por describir detalladamente estos espacios; simplemente le sirven de escenarios para el desarrollo de la acción inmediata. En cuanto a los latifundios, ellos están del todo ausentes.

El territorio araucano se presenta de una manera similar: no hay descripciones pormenorizadas. El espacio está aquí dividido en distritos tribales, los *buthalmapues*, que nominalmente pertenecen a los caciques que los gobiernan, pero que, en realidad, son tierras comunales. Todo lo cual significa que la pérdida de esa tierra por parte de los caciques es una pérdida de la tierra (y de la subsistencia) que afecta al conjunto de la comunidad. De aquí el deseo de recuperar los terrenos de la ribera norte del río. Dentro de los *buthalmapues* los indios viven en campamentos más o menos permanentes, en chozas. La naturaleza de esta región inculta, las hierbas, los bosques y los arroyos, adquieren dimensiones poéticas cuando Mariluán, después de años de ausencia, se interna de nuevo en el territorio de sus padres y recuerda su niñez. La misma técnica narrativa se emplea cuando Mariluán, a la luz de la hoguera del campamento, lee una carta de Rosa y oye los sonidos de la naturaleza. Sin embargo, esta poetización está íntimamente ligada a los proyectos del protagonista y su empleo hace resaltar lo trágico de los acontecimientos del primer plano narrativo. No es, por lo tanto, un vehículo para el gódeco exotista.

El espacio humano de la novela responde a un esquema narrativo que divide y clasifica sectores y tipos según su grado de civilización y su valor social. Mariluán encarna las esperanzas de la legislación civilizadora de la Capital; los hacendados provincianos mantienen sus feudos y continúan la conquista de los araucanos. Del otro lado, los araucanos son por lo general primitivos y salvajes. Su situación es la de una nación dentro de otra. Hay así dos sociedades. Los indios viven más o menos aislados en su territorio, manteniendo allí una identidad cultural propia. Los provincianos fronterizos los excluyen completamente de sus actividades sociales, pero tampoco los araucanos desean tener que ver con ellos. Políticamente, los mapuches carecen de voz: no pueden votar porque no saben leer y, porque, según el Gobierno, sólo los caciques son propietarios. No obstante, están sujetos a la legalidad chilena y por lo tanto obligados a una cierta interacción con los civilizados. Es obvio que un sistema así favorece a los latifundistas, a los patriarcas de la clase alta de la frontera y, además, muchas veces, a oficiales de las milicias civiles, como ocurre en los casos de Damián y Mariano.

Así, en la presentación de los provincianismos fronterizos, los latifundistas angelinos dominan la tipología de la novela porque lo que le interesa principalmente al narrador no es la interacción dentro de un mismo sector social sino la interacción entre los dueños chilenos de la tierra y los araucanos. Entre los latifundistas se destaca Damián Ramillo, el tío de Rosa, personaje carente de toda virtud. Es el tipo de hombre positivo, que Blest Gana ya había mostrado en sus dos novelas anteriores, similar a don Modesto Mantoverde en *La aritmética en el amor*, o a don Fidel Elías, en *Martín Rivas*. Aparece ahora representando y encarnando las peculiaridades específicas de otra época histórica y de otro espacio nacional:

“Pertenece Damián a una clase de traficantes muy numerosa y antigua en la frontera de Arauco. Los bienes de fortuna que su padre le había legado, y que él trataba de aumentar, provenían de convenios fraudulentos hechos con los indios. Damián Ramillo había heredado de su padre los bienes y el espíritu de expoliación, por medio del cual soñaba con inmensas ganancias que en poco tiempo le harían gran capitalista. De aquí su amistad con Mariluán, a quien con razón suponía algún prestigio entre los araucanos, de cuyas tribus llegaron comisionados a Los Angeles a felicitar al hijo de uno de sus caciques más importantes. Damián Ramillo pertenecía a la escuela muy numerosa en todas partes, de hombres positivos que encaminan todas sus acciones al único fin que consideran serio en la existencia: el de ganar plata. En consecuencia, pensaba que la intercesión de Mariluán podría valerle algunas de esas compras de ganado, en las que los chilenos entregan a los indios, como moneda corriente, mil fruslerías que compran a bajo precio y les transmiten como de gran valor” (III, pág. 107).

Por cierto, los proyectos de Damián son incompatibles con los de Mariluán. Su especialidad es la manipulación de los seres humanos para sus fines de lucro. Da informes oportunos al jefe de las fuerzas militares del Gobierno cuando ello conviene a la ejecución de sus planes, engaña al protagonista y, aunque es el único tío de Mariano, a su sobrino lo valora sólo en calidad de socio comercial.

Mariano es digno socio de Damián. Rechaza al protagonista porque es indio y, más aún, porque la unión de éste con Rosa desbarataría los planes que tiene para enriquecerse a expensas de los araucanos. Además, tiene un matrimonio proyectado entre su hermana y un rico comerciante de Talcahuano; tal matrimonio fortalecería sus empresas comerciales ya iniciadas. Para él, Mariluán es un obstáculo. Paga así a Peuquilén para que lo mate.

Rosa, el contrapunto femenino, aunque pasa por sobre los límites sociales cuando en un arrebato amoroso se fuga con el protagonista, encuentra que sus ideales se estrellan contra la realidad del campamento araucano. Sólo logra tolerar esa realidad un día y medio, para exigir luego que Mariluán se comporte como “caballero” y que la devuelva al seno de su familia. Mariluán, que en efecto es un caballero, reconoce que, aunque la ama desesperadamente, Rosa es un obstáculo para la ejecución de la empresa guerrera. Después de entregarla a las autoridades, el protagonista encuentra la muerte.

Así todo contacto entre los araucanos y los provincianos desemboca en un paso más hacia la aniquilación de los primeros. Para llevar a cabo sus actividades los latifundistas cuentan con la colaboración del Ejército de la Frontera, el que, complementado con las milicias civiles que cada población de la frontera organiza, se encarga de defender y extender la civilización chilena. Estas autoridades, al mantener la seguridad y la tranquilidad de la región, reducen cada vez más la población araucana mientras que los latifundistas se apoderan de sus terrenos. Los frecuentes ataques de los araucanos contra las haciendas de la frontera, llamados “malones”, encuentran su correspondencia en las correrías del ejército por el territorio araucano. Además, las autoridades chilenas ocupan jóvenes araucanos, reclutas involuntarios que incorporan dentro de las filas más bajas del ejército.

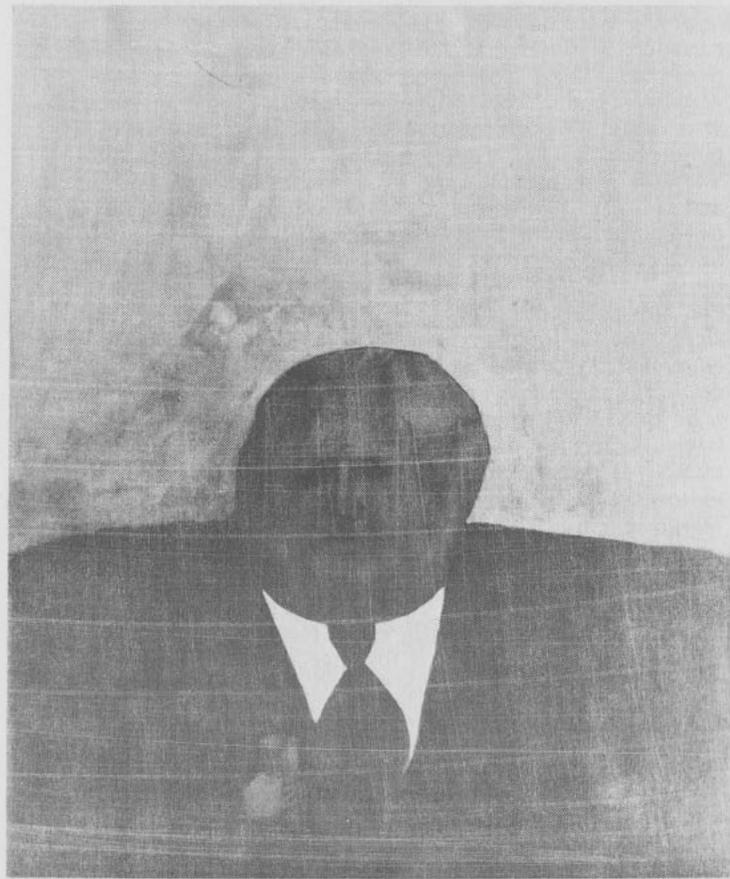
Ideológicamente las autoridades tanto civiles como militares comparten la perspectiva de los latifundistas: los araucanos son una gente feroz, una horda devastadora, que roba y que mata. Son salvajes irredentos; si tienen virtudes, sus virtudes son las del bárbaro. Como se ve, para los de la ribera norte del Bío-Bío el conflicto con los araucanos es el de la civilización y la barbarie y en términos que constituyen una *reductio ad absurdum* de la prédica sarmientina. El indio no es más que un obstáculo en la vía del progreso nacional y, como tal, se justifica convertirle en víctima. Al manipular a las autoridades, Damián y Mariano encarnan esta ideología y muestran el modo cómo ella encuentra eco en los poderes constituidos. Como explica el jefe de la frontera, al emprender una empresa expedicionaria para escarmentar a los araucanos, instigado por Mariano y por Damián, lo hace puesto que “Mariano ha prestado buenos servicios y por eso merece todo el apoyo que el Gobierno le puede prestar”.

De los militares, sólo un personaje se constituye en tipo. Este es el amigo de Mariluán, el alférez Juan Valero. Caracterizado nominalmente, sus acciones no menos que su nombre sugieren el militar chileno ideal: alegre en las diversiones, fiel en la amistad, valiente en la guerra y cuerdo en el consejo. No obstante su origen capitalino, reconoce el coraje del protagonista y lo considera su igual. Con todo, en cuanto a la cuestión de civilizar a los araucanos, sus opiniones son las mismas de aquellos a quienes califica de huasos de mal gusto, los provincianos. He aquí una conversación que sostiene con Mariluán y en la que sus sentimientos se ponen de relieve:

“--Mejor sería-- dijo el alférez encendiendo un cigarro-- que enseñases a hablar a los pájaros: estos indios no se civilizarán jamás.

--¿Y yo? --preguntó Mariluán con orgullo.

--Eh, una golondrina no hace verano--replicó Juan.



--En fin--dijo Mariluán--, yo tengo fe en el porvenir.
--Te lo deseo muy próspero--repuso el alferez--; pero yo en tu lugar estaría siempre prevenido: apenas estos indios crean que tú no trabajas únicamente por sus intereses, te pasan su lanza al través del pecho, y por la espalda, ¡qué es lo peor! ”
(IV, pág. 203).

El narrador se identifica con el protagonista: su visión humanitaria choca ideológicamente con la de la sociedad fronteriza, en cuanto a las relaciones con los indios, porque para las gentes de la Frontera, siendo éstos enemigos, no tienen posibilidad alguna de reclamar ante la justicia chilena por los atropellos y los depredaciones que se les hace padecer. El narrador entiende que el mundo araucano está condenado ante el avance de la civilización. En estas condiciones, arguye a favor de la adaptación civilizadora contra el exterminio de la raza. Observa en los indios virtudes que le indican que se trata de gente “susceptible de gran perfeccionamiento moral”, aunque haya también en ellos características negativas. Las virtudes que subraya son: la energía indómita, el amor al suelo patrio, el orgullo de las razas perseguidas, el amor a la libertad y los nobles instintos, si bien éstos se ven “desfigurados por el codicioso espíritu de rapiña de que siempre han sido víctimas”. Contraponiéndolas a las virtudes, señala ciertas notas negativas: el fatalismo propio de las razas primitivas, el desprecio y la desconfianza hacia la gente fronteriza, el recogimiento meditabundo, el espíritu suspicaz y la superstición. No es pues la suya una visión sentimental.

Como la mayor parte de las cualidades provienen de la visión del mundo que es propia del sector, o son cualidades que han sido engendradas en la guerra con “los españoles”, el narrador ve la posibilidad de civilizar a los indios. Imagina para ello un programa de civilización integrador y pacífico. Cuando los araucanos hayan empezado a civilizarse, se fomentará la amistad con los chilenos y ésta hará posible la desaparición de las características negativas.

En rigor, el narrador concibe la cultura araucana como una supervivencia anacrónica en el camino del progreso humano en general y del progreso nacional en particular y no como un modo de ver absolutamente distinto. De aquí la posibilidad y la necesidad de la civilización:

“...los indios, como generalmente también la parte menos civilizada de nuestra población, tienen desarrollado el instinto de rapiña en grado superlativo. Un robo no es para los araucanos más que un acto de astucia o de audacia que de ninguna manera afronta al que lo comete ni le turba la conciencia. Acaso hayan germinado estas ideas en esa raza indómita por la guerra de rapiña y de despojo que los civilizados les han hecho desde la conquista; acaso ese desprecio a las leyes de la propiedad sea hijo también de su ignorancia y de su costumbre de mirar todo acto contra los de la frontera como un ardid guerrero permitido en la constante hostilidad que los divide de nosotros; sea como quiera, nada arguye esta propensión en contra de la posibilidad de morigerar los hábitos de los araucanos por medio de una bien calculada propaganda civilizadora. Sólo apuntamos estas ligerísimas excepciones para evitar que por la tendencia de Peuquílén se deduzcan consecuencias en contra de la elevación de miras que Mariluán manifestaba al consagrarse a la regeneración de su raza.”
(XII, pág. 184-185).

Premisas de tal regeneración son el derecho de los indios a conservar sus terrenos y la forja de un país más unido y más fuerte. Todo ello puede ser consecuencia, a los ojos del narrador, de la entrada del indígena en la sociedad nacional. De este modo, la historia futura puede ser soñada por él como el resultado de una interacción entre el mérito moral de las dos culturas. El progreso nacional se hará desde abajo hacia arriba, desde el pasado hacia el presente, desde el norte hacia el sur. Desafortunadamente los acontecimientos del primer plano muestran que las realidades históricas de la época obligan a que la expansión nacional se lleve a cabo en un sentido muy opuesto al que él preconiza.

La tipología que se desarrolla en el sector araucano responde estrechamente a la ideología civilizadora del narrador. Según ella, el araucano no es un "salvaje noble", pero puede llegar a ser noble si se civiliza. Así, los tres araucanos que se constituyen en tipos se presentan y adquieren valor según su grado de civilización: Mariluán es "un indio pulido por la civilización"; Antonio Caleu, el asistente de Mariluán y su intermediario entre los civilizados y los araucanos, es semisalvaje o semicivilizado; Peuquién (en la concepción narrativa los araucanos no llevan dos nombres sino hasta que empiezan a civilizarse) es el guerrero araucano en bruto.

Por otra parte, la historia de Caleu es típica de la época: víctima de las internaciones del ejército al territorio araucano, es arrebatado cuando niño de los brazos de la madre y destinado al servicio militar. Aunque pertenece a la misma tribu que el protagonista, no se educa en Santiago y no aprecia la civilización. En la época en que Mariluán lo conoce ha tratado de desertar para volver junto a la familia. No tiene éxito y recibe en cambio "el bárbaro castigo de cincuenta palos". Mariluán, al tomarlo de asistente, le promete que le dará la oportunidad de desertar si le es fiel. Como Antonio habla las dos lenguas y es menos civilizado que el protagonista, sirve de espía entre los civilizados y de emisario entre Mariluán y los caciques araucanos. Mariluán, como mestizo cultural, da por sentado que él comprende a los angelinos porque tiene cierta hermandad con ellos, porque disfruta de la amistad de Damián y porque goza de gran popularidad entre las familias más encopetadas; por eso no hace caso de la denuncia de Ramillo por Caleu. Caleu es menos civilizado que los provincianos fronterizos, y el protagonista acepta que conoce mejor que él a los araucanos. Así, cuando Caleu escoge a Peuquién, el extremo menos civilizado y más salvaje de los indios, para acompañarlo en capacidad de espía a los Angeles, Mariluán no cuestiona su elección. En consecuencia, Caleu acelera la tragedia del protagonista al ponerlo en contacto con el asesino. Peuquién encarna las virtudes de valor y de crueldad que los araucanos aprecian:

"Peuquién era un mocetón de veintiocho a treinta años, bajo y corpulento, en cuyos ojos brillaba un fuego sombrío. Entre aquellos valientes, Peuquién se había hecho notar por su temeraria osadía: los rasgos de crueldad que le hacían notable en la guerra, lejos de desacreditarle a los ojos de los indios, le revestían de cierto prestigio, que aumenta entre los salvajes el valimiento en razón de los abusos que de la fuerza bruta es capaz de cometer un hombre. Peuquién formaba parte de todas las avanzadas y preparaba sorpresas, que constituyen el fondo de la táctica araucana, con una pericia y sagacidad indisputables". (IX, pág. 164).

Al desarrollar la novela a este personaje, las escenas más trágicas y sangrientas (aquéllas por las cuales Silva Castro desacredita la obra) destacan su oposición fundamental con el protagonista; en el triángulo amoroso entre Mariluán, Rosa y Peuquién, éste representa el amor tempestuoso y salvaje contra el amor "platónico" y civilizado de aquél. En el desenlace de la novela, estos dos extremos mueren por mano araucana y, desaparecidos ellos, los caciques se desaniman y vuelven a las rivalidades de tribu, que en parte existen porque algunas de esas tribus son tribus "amigas" del Gobierno chileno. Así, en el mundo de *Mariluán*, todo contacto entre las dos sociedades da una ventaja cada vez mayor a los "civilizados". Como hemos visto, el narrador presenta con verosimilitud las coordenadas históricas de la época. A diferencia de los latifundistas de la Frontera, él mismo prefirió un programa civilizador que evite la aniquilación progresiva del sector indígena. Es claro, en su identificación con el protagonista y con sus propósitos, que compadece a los araucanos y su situación social, pero por otro lado también es claro que censura sus actividades salvajes. Digamos de paso que esta actitud narrativa se parece bastante a la que se desarrolló en los Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XIX: "Americans who were setting out to make a new society could find a place in it for the Indian only if he would become

what they were—settled, steady, civilized. Yet somehow he would not be anything but what he was—roaming, unreliable, savage. So they decided that they were destined to try and civilize him and, in trying, to destroy him, because he could not and he would not be civilized. He was to be pitied for this, and also to be censured. Pity and censure were the price Americans would have to pay for destroying the Indian. Pity and censure would be in the long run, the price of progress of civilization over savagism", (6).

El mensaje es bastante claro: la cultura araucana ha de desaparecer porque los latifundistas, apoyados por las autoridades, llevan la mano de arriba. Aún los araucanos que han sido objeto de una educación "civilizada" (como el protagonista) no pueden ayudar a que a su gente se la trate con justicia, ni siquiera a que sobreviva el contacto con la civilización. Como se ve, si bien no es ésta una actitud de reivindicación social, como la que inicia Clorinda Matto de Turner, con *Aves sin nido*, tampoco hay aquí el sentimentalismo exótico y romántico de las novelas "indianistas". *Mariluán* es una novela que se destaca estructural e ideológicamente por su realismo, realismo que está en la buena—sí no, en la mejor—tradicción balzaciana.

VI. LA DISTANCIA TEMPORAL.

Para nosotros, la distancia temporal entre autor/narrador y mundo narrado confiere mayor relieve a la narración. La época inmediata de la narración novelesca es 1833 y la fecha de publicación de la obra, 1862. Las cuestiones relativas al porvenir de los araucanos, así como a sus relaciones con la civilización chilena, habían recuperado vigencia en la época en que *Mariluán* sale a la luz pública. Luis Vitale señala que en 1859 hubo un levantamiento general de araucanos, encabezados por un Juan Mañil, que duró más o menos un año y que se debió a los múltiples abusos que cometían los compradores de tierras. En 1860, se produjeron ataques araucanos contra Nacimiento y contra Los Angeles, que engendraron todavía más odio y más temor hacia los indios; los periódicos oficialistas de la época exigieron que el Gobierno mandase una expedición punitiva que los destruyera: "La necesidad no sólo de hacer un escarmiento sobre la raza araucana, sino la de reducirla a la impotencia de hacernos mal alguno, es en el día tan reconocida, que casi no hay quien no pida esta medida, como el único remedio para curar al país de millones de males. Se comprende muy bien que son unos huéspedes odiosos y perjudiciales para Chile. Todo el mundo sabe que el territorio de la araucanía es un focus donde van a refugiarse todos los criminales que se escapan de las cárceles. Las mil familias que hoy están en la miseria, los robos sin número cometidos por el salvaje, crímenes de todo género perpetrados a la luz del día y sin que nadie pudiera evitarlos, están clamando por las medidas extremas, pues los medios conciliadores nada han hecho en esa raza estúpida, mengua y aprobio de la Nación Chilena. Si queremos quitar a la anarquía uno de sus apoyos, sepamos deshacernos de la influencia araucana", (7).

Estos son los hechos históricos que rodean la publicación de la novela y los que sin duda se patentizan en la narración inmediata, que demuestra claramente la marginación progresiva de los indios. La muerte del protagonista y, de manera cíclica, los convenios entre las autoridades chilenas y los caciques indígenas, son pruebas de esa marginación. Como vimos en la historia personal del protagonista, en 1825, a raíz de un amistoso convenio de alianza, Mariluán es entregado al Gobierno. En el tratado de paz de 1833, que señala el fracaso del protagonista en su tentativa por conseguir condiciones más favorables para los araucanos, el hijo de cada cacique participante en la empresa guerrera previa es llevado en calidad de rehén. En esa ocasión, el Gobierno logra también mejores condiciones para ejercer su control de las comunidades indígenas. Requiere el convenio que los araucanos no sólo paguen las deudas de la guerra, sino que, además, permitan la colocación en las diversas tribus sublevadas de "capitanes de amigos con renta del estado". Una década después, tal convenio es seguido por un nuevo tratado de paz y que

destaca mejor aún el deterioro de las relaciones entre los salvajes y la nación chilena.

Víctor M. Valenzuela interpreta este tratado de paz así: "At the end of the novel, Mariluán's wishes are partially fulfilled after a peace treaty has been signed by the Chilean government and the representatives of the Araucanian tribes. ...Thus the road is now open toward the unity of the Chilean nation, the unity hoped for by Mariluán", (8).

Pensamos que esta interpretación es completamente errónea; el tratado de paz dista mucho de los propósitos del protagonista y en ningún sentido promueve la unidad nacional:

"El fin a que aspiro llegar es el siguiente: que el Gobierno de Chile reglamente la internación de sus súbditos en el territorio de nuestros padres; que las autoridades nos presten su amparo, comprometiéndonos nosotros a respetarlas; que nuestros hermanos sean devueltos a sus hogares, y que se nombre tribunales que oigan los reclamos que tenéis que hacer contra los que os han despojado de vuestras tierras", (VIII, pág. 154).

VII. LAS TECNICAS NARRATIVAS.

Mariluán logra cumplir con los requisitos intrínsecos del folletín, al mismo tiempo que desarrolla un mundo dinámico y complejo. Las peripecias que Silva Castro critica desfavorablemente son engendradas por el ritmo imprescindible en una novela de entregas relativamente corta, pero ya hemos visto como tales peripecias no dejan de ser situaciones típicas que nacen de la época histórica concreta. La realidad esencial del mundo, según creemos haberlo demostrado, se establece sobre bases económicas políticas, sociales y culturales.

En el desarrollo de los acontecimientos del primer plano narrativo, es notable la ausencia de situaciones cómicas, ridículas y grotescas, rasgo característico de las dos novelas anteriores. Esto se corresponde estrechamente con el manejo del tiempo. Los acontecimientos inmediatos tienen lugar en veintidós días, quince de los cuales el protagonista los pasa encarcelado. A causa de esta distribución temporal la novela adopta la estructura de suceso causa-acontecimiento y no admite escenas que no reflejen lo fundamental de la relación entre las dos culturas.

El narrador, aunque personal, prescinde de digresiones, salvo en la poetización del motivo del primer amor, motivo que forma parte de la relación entre el protagonista y la amada en todas las novelas del ciclo. En ésta, la tercera, podríamos decir que el protagonista tiene dos primeros amores: la raza araucana y Rosa. Los rasgos del motivo amoroso propios del espacio y de la época, hacen posible una gran integración de lo privado y de lo público.

A diferencia de las dos novelas anteriores, ésta hace uso de la narración enmarcada y retrospectiva. El empleo de diversos marcos pone énfasis en el carácter sobresaliente del protagonista, atrayendo el testimonio de individuos que lo conocieron.

Así, el marco del comienzo contiene las memorias de uno de los amigos de Mariluán, que era condiscípulo suyo en el Liceo de Chile, y de muchos soldados que recuerdan haberlo visto distinguirse por su arrojo en la batalla de Lircay, la última batalla de la guerra civil de 1829 y que los conservadores ganaron. Este marco del comienzo no sólo establece que el protagonista ya es memoria (pasado) al empezar la narración, sino que también tiene la función de establecer la historia personal de Mariluán, en el contexto de la historia nacional. Una carta enviada a Santiago del alférez Valero concluye la obra. Esta carta es, en el fondo, el marco que cierra la novela. Tal carta revela los pormenores de la reacción de Rosa frente a la muerte del protagonista, la subsiguiente muerte de Peuquilén y el entierro de Mariluán.

VIII. JUICIO SUMARIO.

Mariluán responde a las coordenadas que puntúan la relación esencial entre dos sociedades nacionales, a las que la novela muestra en su transición hacia el futuro. La tipología en sí no es profunda ni compleja, pero ello se debe a que la perspectiva narrativa se interesa más en destacar las actitudes específicas del mundo que en desarrollar los tipos mismos.

Así, los tipos, por lo general, no adquieren dimensiones personales, sino tan sólo las relacionadas estrechamente con

el conflicto entre los dos sectores. El protagonista, que es el tipo más complejo de la novela, sigue muy de cerca la concepción del gran realismo, que insiste en poner de relieve el conflicto entre el individuo y el mundo mayor. Hay que reconocer que, a diferencia de lo que ocurre en las dos novelas anteriores, el narrador no conoce aquí de primera mano los espacios que presenta. No obstante, es discreto y su presencia no domina la narración hasta el punto de desfigurar el mundo. Lo trágico de la novela nace del conflicto entre la actitud civilizadora del narrador (y del protagonista) y la civilización fronteriza. Esto se patentiza en la narración inmediata y constituye lo esencial de una crítica social que no justifica moralmente el comportamiento de los habitantes de la frontera, aún cuando reconoce el salvajismo de los araucanos. La actitud narrativa es, en definitiva, liberal.

En comparación con las dos novelas anteriores, *Mariluán* sufre las consecuencias de un ritmo que hace que los acontecimientos dominen los espacios y que éstos carezcan de descripciones detalladas. Para nosotros, sin embargo, *Mariluán* tiene más importancia dentro del ciclo blestgiano de novelas socio-críticas que *La aritmética en el amor* porque el mundo que presenta es único y porque logra una mayor integración de las realidades esenciales que lo constituyen. El mundo de *La aritmética en el amor* es estrecho y no responde a una cuestión de tanta vigencia y vitalidad para la sociedad nacional. Además, el mundo de la primera novela es más o menos el mismo que el de *Martín Rivas*, en el sentido de que los obstáculos que Fortunato encuentra en su conflicto con el mundo mayor son básicamente los mismos con que se topa Martín, y tal conflicto se desarrolla más eficazmente en la segunda novela. Lo sobresaliente de *Mariluán* es que Blest Gana escoge un problema de tanta importancia, desenvolviéndolo de una manera que destaca su propia ideología sin comprometer su realidad esencial.

N O T A S :

1. *Mariluán* es la cuarta novela que Blest Gana publica en forma de folletín en *La Voz de Chile* en el transcurso de 1862. Las cuatro novelas de este año son: *La venganza: tradición limeña*, que aparece en los números del 15, 16 y 17 de marzo; *Martín Rivas: novela de costumbres política sociales*, que aparece entre los números 47 y 109, desde el 7 de mayo al 18 de julio; *Un drama en el campo*, que sale en los números 181, 182 y 183 de octubre; y, *Mariluán: crónica contemporánea*, que aparece entre los números 186 y 207, desde el 20 de octubre al 13 de noviembre. Este mismo año la biblioteca del periódico publica en edición independiente *Un drama en el campo*, *La venganza y Mariluán*. De estas tres, *Mariluán* es la única que a nuestro modo de ver establece la narración sobre bases sólidas y que muestran el desarrollo nacional de una manera eficaz.
2. Raúl Silva Castro, *Alberto Blest Gana (1830-1920): estudio biográfico y crítico* (Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1941), pág. 413.
3. Alberto Blest Gana, *Un drama en el campo. La venganza. Mariluán*. (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1949), pág. 99. Las subsiguientes referencias a esta novela aparecerán dentro de texto con el número del capítulo y con el de la página.
4. Roy Harvey Pearce, *Savagism and Civilization: A Study of the Indian and the American Mind*. 2da. ed. (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1971), pág. 66.
5. Darcy Ribeiro, *The Americas and Civilization*. Trad. Linton Lomas Barrett and Marie McDonald Barrett (New York: Dutton, 1972), págs. 333-34.
6. Pearce, pág. 153.
7. Luis Vitale, *Interpretación marxista de la historia de Chile. La independencia política, la rebelión de las provincias y la decenios de la burguesía comercial y terrateniente*. (Santiago de Chile: Prensa Latinoamericana, 1971) Tomo III, págs. 284-85.
8. Víctor M. Valenzuela, *Chilean Society as seen through the Novelistic World of Alberto Blest Gana* (Santiago de Chile: Arancibia Hnos., 1971), pág. 64. □

NOTA SOBRE EL ESTADO DE LAS INVESTIGACIONES EN TORNO A BLEST GANA

□ JORGE ROMAN-LAGUNAS

El tema predilecto de los trabajos de mayor envergadura sobre Blest Gana ha sido la confrontación del acontecer novelesco con la situación histórica, tanto en lo político como en lo costumbrista. El "retrato social" ha sido el tema de las cuatro tesis doctorales monográficas sobre el novelista y tópico de innumerables estudios, comentarios y referencias. Recordemos que el propio Blest Gana se definía como "novelista social" y que su contemporáneo José Victorino Lastarria señalaba el retrato de la sociedad como el aspecto de mayor mérito en su obra. Las conclusiones de estos estudios han sido: la comprobación de su apego al hecho histórico, la minuciosa observación de las costumbres, la autenticidad de los retratos, su nacionalismo literario, su interés por novelar la historia del país y su visión crítica frente a las condiciones sociales de la época.

Blest Gana fue un escritor con un programa costumbrista e histórico y/o sus críticos han mostrado en forma más que suficiente el cumplimiento riguroso de dicho programa. Sus novelas más importantes llevaban subtítulos que fueron suprimidos por los editores después de la muerte del novelista: "novela de costumbres", "novela histórica", "novela de costumbres político-sociales", en circunstancias de que se trata de subtítulos que no sólo muestran el objetivo específico de su programa, sino además denotan la intención cíclica de su obra.

Dicho programa no alcanza sólo a la novela: se expresa análogamente en el artículo de costumbres. El conjunto de éstos todavía no ha sido objeto de estudios críticos, a pesar de que existen dos buenas compilaciones: la de José Zamudio (1947) y la de Raúl Silva Castro (1956). Creemos que estudiando estos artículos se podrían obtener interesantes conclusiones. Por ejemplo, respecto al llamado *realismo moderado* de Blest Gana, a su denuncia política de tono menor, a su crítica social que nace contenida porque se practica desde el interior del sistema, corresponden colaboraciones periodísticas como "Las elecciones. Estudio sólo de costumbres".

Blest Gana vio la sociedad estructurada en clases y así la retrató en sus novelas. La crítica ha señalado atinadamente la escasa penetración psicológica del narrador en el tratamiento de sus personajes. Lo que ocurre es que la intención de Blest Gana no fue de ninguna manera el estudio de la conciencia (no lo fue en toda la novela hispanoamericana del siglo XIX), sino el de las clases sociales y las costumbres. Sus personajes son representantes estereotipados de una clase social o en la cual se observan los usos y costumbres correspondientes a cada estamento. No penetró "en el alma" porque quería observar comportamientos exteriores (costumbres) ni otorgó identidad individual a sus personajes porque los cargó con el peso de una simbología social: Martín Rivas es la clase media y Cámara es la clase baja.

Junto a la falta de penetración psicológica, se ha observado su facilidad para "crear intrigas", su "gusto por el enredo". La intriga de índole multitudinaria obedece también al propósito de retrato social: en sus novelas mayores pretendió mostrar la sociedad lo más ampliamente posible, y a ese objetivo responde la abundancia de todo tipo de personajes, los que muestran en su peripecia la estructura social encarnada.

Nosotros vemos una relación directa entre la "intriga complicada" y la "falta de penetración psicológica": ambas responden al mismo programa literario del retrato social.

Otro aspecto en que la crítica ha mostrado interés es en el de las influencias. Dentro de este asunto, los estudios Balzac-Blest Gana constituyen legión, y hasta las más insignificantes referencias en trabajos panorámicos nunca dejan de mencionar este aspecto, anunciado ya por el propio novelista, en su difundida profesión de fe balzaciana. Balzac es el elemento catalizador de su proyecto. Leyendo a Balzac, juró ser novelista social y/o su obra (sin variaciones ni evoluciones significativas) llevó a cabo rigurosamente dicho proyecto.

El lector también encontrará numerosos trabajos que discuten la ubicación de la obra de Blest Gana en el desarrollo de la novela hispanoamericana. Para algunos su novela es romántica con algunas notas realistas, para otros es "el primer realista de nuestra lengua" y hay quienes llegan a relacionarlo con el Naturalismo, relación que nos parece totalmente desenfocada.

Los temas señalados y otros -estilo, influencia en la novela posterior, temática, etc- han sido tratados ya por más de un siglo y es posible seguir el estado de las investigaciones en algunos de estos aspectos desde la crítica contemporánea al novelista, hasta los modernos estudios estructurales de la actualidad.

La casi totalidad de la crítica ha enfocado no más de cinco de las diecisiete que Blest Gana publicó. Las obras anteriores a *La aritmética en el amor* se señalan como tanteos o esbozos de novela, y en ésta se ve el inicio del género en Chile y el punto de partida de la serie novelística del autor.

Las otras cuatro que cuentan ya con estudios críticos apreciables son *Martín Rivas*, *Durante la Reconquista*, *El loco Estero* y *El ideal de un calavera*, en este orden.

De las doce restantes, hay relativamente pocas reediciones disponibles y hay ciertas novelas, como *Juan de Aria*, que son casi totalmente desconocidas. Resulta evidente que muchos de los autores de estudios de conjunto sobre el novelista las han dejado de lado, contentándose con repetir los juicios de Silva Castro, Díaz Arrieta o Amunátegui Solar. Una revisión efectiva de estas obras -y con métodos vigentes- podría resultar del mayor provecho.

Respecto a la falta de estudios sobre sus *otras* novelas, así como sobre sus artículos de costumbres, se observan adelantos importantes. Fernando Alegría y Juan A. Epple preparan un conjunto de estudios sobre el novelista. En este conjunto se muestra una preocupación crítica sobre los artículos de costumbres por parte del mismo Epple, así como el análisis de novelas cuyo estudio estaba ausente en trabajos de envergadura: Jaime Concha estudia *Los Trasplantados* y sobre esta misma novela hay un trabajo de Nelson Díaz. El volumen incluirá estudios nuevos de Guillermo Araya, Fernando Alegría, Bernardo Subercaseaux y Roberto Hozven, entre otros. □

"MARTIN RIVAS"

NOVELA DE COSTUMBRES POLITICO-SOCIALES

□ GUILLERMO ARAYA

En dos oportunidades anteriores he escrito ya sobre esta novela (1). En lo que sigue tendré que volver sobre puntos ya tratados por mí pero también deberé ocuparme de aspectos que hasta ahora no he tocado. Todo esto lo haré de un modo sintético pero suficiente.

REALISMO HISPANOAMERICANO Y ESPAÑOL.

La primera novela de Galdós, *La fontana de oro* se publicó en 1870. Con ella comenzaba el genial ciclo del maestro del realismo en España. *Martín Rivas* se publicó en 1862, ocho años antes. Pero según testimonios que se encuentran en el texto de la novela misma, la mayor parte o toda su redacción se realizó en el año 1860: "*Entre estos sectores de la religión del negocio se hallaba ...don Fidel Elías, por los años de 1850; es decir, diez años ha. Y en diez años, la propaganda y el ejemplo han hecho numerosos sectarios*" (Cap. XXXII) (2).

Es sabido que el realismo hispanoamericano tiene muy pocos nombres a su haber. Pero el de A. Blest Gana ocupa un ancho espacio. El, como Galdós, como todos los grandes maestros de la novela realista europea, generará un nutrido y sólido ciclo narrativo. Y este ciclo surgirá y se desarrollará libre de la influencia española. Pasa con el realismo como había sucedido antes con el romanticismo. Andrés Bello que había llegado a Londres en 1810 fijará su residencia en Chile en 1829 con un conocimiento cabal de esa tendencia literaria y filosófica bebida en una de las fuentes originarias principales, Inglaterra. Esteban Echeverría (1805-1851), por su parte, que había estado en París desde 1825 a 1830, publicará, vuelto a Buenos Aires, *Elvira, o la novia del Plata* en 1832, un año antes que el *Moro expósito* del Duque de Rivas.

Recordar estas fechas y estos datos no tiene el más remoto sentido antiespañol. Las finalidades simplemente son dos: situar correctamente en el tiempo los hechos histórico-literarios y hacer presente cuán importante ha sido en la historia de la cultura y de la literatura hispanoamericana la influencia europea no española, especialmente la francesa.

INFLUENCIA FRANCESA.

Por sus propios nombres y con bastante ingenuidad en algunos casos, son citados en la novela Balzac, Stendhal, George Sand y hasta Descartes. En ocasiones son los personajes los que invocan algunos de estos nombres, pero más frecuentemente es el narrador mismo quien lo hace. Sobre todo Stendhal es citado con cierta asiduidad por el narrador. Esta invocación reiterada enseña a las claras que el narrador sigue la doctrina de ese escritor en la presentación del desarrollo de la pasión amorosa de los personajes (3).

Dos de los personajes de la novela presentan de diverso modo un alto grado de afrancesamiento. Doña Francisca está marcada por un hondo galicismo mental y literario. Pasa su vida leyendo a George Sand y tratando de convencer a sus contertulios con argumentos bebidos en su escritora preferida. Para doña Francisca y las mujeres de su generación George Sand ocupaba el lugar que en la decena de 1950-1960 vino a ocupar en Hispanoamérica Simone de Beauvoir. El otro afrancesado de la novela es Agustín.

Este sufre y ostenta un afrancesamiento superficial, profundamente snob, de simple reflejo social y muy divertido. Agustín es un rastacuero de cierta finura y buen humor que ha regresado a Santiago pero que no se consuela de haber abandonado París. Para borrar lo más posible la distancia existente entre la metrópoli europea y el humilde Santiago de entonces, se expresa en una jerigonza cómica en que entremezcla el francés y el español (de Chile). Queda en claro muchas veces que sus conocimientos del francés son muy superficiales. Se viste y se perfuma a la francesa y recuerda a propósito o sin razón alguna la vida parisina y los barrios y lugares que bordean el Sena.

La vida social chilena debía ya mucho hacia 1850 a Francia y la novela refleja esto en diversos momentos. La moda y los perfumes predilectos de la burguesía rica procedían de Francia. Los elegantes se hacían llamar o se llamaban ellos mismos *leones*. Para lucirse en los paseos capitalinos usaban *calèches* o postillones a la *Daumont* (4). No hay traza ninguna, sin embargo, de que la influencia francesa se extendiera ya a las comidas y licores. Obviamente lo francés existe y se detiene en la cumbre de la sociedad. Informa el modo cívico de la burguesía adinerada, pero nada de ello filtra hacia el "medio pelo".

De una manera vagarosa, lírica y literaria, pero a veces con consecuencias sangrientas, también influían en el Chile de entonces los acontecimientos políticos franceses. *La Sociedad de la Igualdad* es un buen ejemplo de esto (5).

Sin usar la cursiva como suele hacerlo respecto de Agustín, y sin darse cuenta de ello, el narrador mismo emplea una serie de galicismos. Otros de sus personajes, del todo diferentes a Agustín, emiten también expresiones que son simples calcos del francés (6). El galicismo mental, literario, lingüístico, cultural y social tiene una amplia cabida en esta novela. Mejor que condenarlo tontamente me parece más valioso describirlo. Su existencia refleja una profunda característica de la literatura y la cultura hispanoamericana que hay que tratar de comprender y explicar.

ESTILO Y TECNICA.

La lengua en que está escrita la novela no impresiona por su belleza ni por su originalidad. El estilo es corriente y poco personal. Las comparaciones y metáforas son vulgares y tienen casi siempre como correlato las flores y las aves. Tampoco se esmeró el narrador por evitar anfibologías o construcciones de una sintaxis poco estricta. Sería un error buscar el valor de esta novela en su estilo. Lo mismo ocurre con toda la narrativa de Blest Gana. Jamás fue un estilista o un maestro de la lengua. En sus obras hay un manejo suelto y descuidado del idioma.

La creación de caracteres ocupa un lugar más elevado en su obra, pero tampoco es un maestro. El narrador no es capaz de crear caracteres complicados. Sus medios no llegan a revelar hondos problemas psicológicos o mentales. Difícilmente hay en la obra de Blest Gana personajes que se levanten más allá de una gravitante medianía síquica y humana. Por sus virtudes o por sus defectos sus personajes están dentro de la visión burguesa y ordenada de la vida.

En lo que el narrador se brinda como un verdadero maestro es en su pericia para tejer la fábula de sus novelas y para situar dentro del desarrollo de la fábula las peripecias de sus personajes (7). Doy a

continuación una suerte de diagrama de la fábula de *Martín Rivas* y de las peripecias principales entretrejidas en ella. Como la fábula es muy tupida y dinámica, tomaré de ella sólo el tema amoroso. Martín conoce a Leonor (cap.IV). Se siente atraído de inmediato por ella y muy pronto esta atracción se transforma en amor que se intensifica a medida que avanza la fábula. Casi enseguida siente celos de Rafael (cap.VIII) porque cree que éste ha tenido amores antes con Leonor. Esta creencia se disipa en parte (cap.IX) y totalmente (cap.X y XV) un poco después. Martín conoce a Edelmira (XIII) con la cual piensa iniciar un amorío (XXII), retrayéndose de inmediato. Pero lentamente Edelmira va enamorándose de Martín. Edelmira escribe por primera vez a Martín (XLII) y desde entonces muy frecuentemente. Martín ayuda a fugarse de su casa a Edelmira (XLIX). Edelmira prueba a Leonor que Martín no la ama a ella, a Edelmira (LIV). Martín descubre su amor a Leonor mediante una carta (LV). Leonor reconoce su amor por Martín (LVII). Edelmira se sacrifica por Martín (LXIII). Martín y Leonor contraen matrimonio (LXV). Dejo de indicar aquí las frecuentes conversaciones de Martín con Leonor, los soliloquios de Martín y los menos frecuentes de Leonor sobre el proceso de la pasión amorosa que va posesionándose de ambos; tampoco anoto el proceso paralelo de Edelmira respecto de Martín ni el encuentro de los tres interesados en el Parque de Marte y al final de la novela, etc.

Hay cuatro peripecias fundamentales en este triángulo: el nacimiento y desarrollo del amor en Martín y Leonor, los celos de Leonor hacia Edelmira, la confesión del amor que en momentos diferentes se hacen Martín y Leonor y el sacrificio de Edelmira para que aquéllos dos se casen. Martín y Leonor son los protagonistas principales de la novela. Por eso toda ella está recorrida, del comienzo al final, por sus encuentros y desencuentros amorosos. Esto hace que la peripecia síquica indicada en primer lugar se prolongue por toda la duración de la fábula entretrejida de múltiples detalles y pequeños episodios. Las otras peripecias pasan cada vez más de lo psíquico a lo activo en orden creciente. La última de ellas se contiene en un par de páginas apenas. Lo largamente preparado se desenlaza así con extrema rapidez. Martín conoce a Rafael (cap.VIII). Rafael cuenta su vida a Martín (XV). Ha amado antes a Matilde, prima de Leonor y por despecho, rotas sus relaciones con ella, ha tenido amores con Adelaida, hermana de Edelmira. Por la acción conjugada de Martín y Leonor, Rafael puede reiniciar sus amores con Matilde (XX). Doña Bernarda, madre de Adelaida, sabe que ésta ha tenido un hijo como resultado de sus amores con Rafael (XL). Doña Bernarda consigue romper para siempre las relaciones de Rafael con Matilde (XLIII). Matilde pierde su amor por Rafael (XLV). Rafael se retira a un convento (XLVI). Dejando aparte lo narrado por Rafael, las peripecias decisivas son aquí la reanudación del amor entre Matilde y Rafael, la ruptura entre ellos y, entre ambas, la intervención de doña Bernarda.

Agustín comienza a hacer la corte a Adelaida (cap.XIII). Agustín prepara y obtiene cita con Adelaida (cap.XXI y XXII). Se produce el casamiento engañoso de Agustín con Adelaida (XXVII). Martín demuestra su carácter ilícito (XXXIV). Pero antes (XXX), el padre de Matilde propone al padre de Agustín casar a ambos jóvenes. Posteriormente Agustín y Matilde intensifican su trato (LII) hasta casarse (LXV). Las peripecias verdaderamente importantes para Agustín son la de su casamiento engañoso y la de su posterior liberación. Su atracción por Matilde y su casamiento con ella están narrados en unas cuantas líneas y no están presentados en la novela.

Usando M para Martín, R para Rafael y A para Agustín, colocaré en secuencia los capítulos en los que se producen las peripecias decisivas para estos amadores y para sus respectivas amadas (uso las cifras árabes para mayor facilidad de captación inmediata)

4 (M) 13 (M) 20 (R) 27 (A) 34 (A) 43 (R)
49 (M) 54 (M) 55 (M) 57 (M) 63 (M).

Esta secuencia numérica,—la peripecia respectiva se explica en las líneas anteriores—, prueba lo sabiamente que el narrador ha desarrollado la fábula en relación con el tema amoroso. De los 65 capítulos de la novela, hay en cada decena casi dos dedicados a la componente amorosa de la fábula, y en once de ellos hay por lo

menos una peripecia amorosa fundamental. Estas van produciéndose entremezcladamente para los diversos protagonistas. Ocurredas las atinentes a Martín, comienzan las que se refieren a Rafael y antes que la acción amorosa en torno a estos personajes termine, comienzan las de Agustín. El ciclo se cierra primero para este personaje, menos importante en la novela y de menos trascendencia emotiva. Luego se cierra el periplo de Rafael, contrafigura del héroe Martín, y de gran importancia protagónica en la novela y, por último, la fábula progresa con las peripecias amorosas de Martín. El desarrollo de ellas lleva a culminación y término la acción principal de la novela. Es comprensible sin mayor explicación que más de la mitad de las peripecias amorosas culminantes,—siete de once—, correspondan a Martín. Las cinco finales, culminantes, tienen en él su soporte. El carácter protagónico de este personaje y la acción global de la obra así lo exigían.

No puedo hacer una demostración detenida respecto de los otros temas que se entretujan en la fábula porque alargaría excesivamente el estudio de este punto. Pero el lector podrá comprobar fácilmente que igual inteligente dosificación introduce el narrador en el tratamiento de los temas político y económico.

El narrador sabe producir el suspenso. Un poco aprendió esto en Balzac, otro poco en los folletínistas de su época. Pero está fuera de duda que dominó este recurso muy a fondo.

MOTIVO PRINCIPAL Y TRIANGULOS SENTIMENTALES

Un joven provinciano sin medios de fortuna llega a la capital para estudiar abogacía y para luego, mediante su profesión, mantener a su madre viuda y a su hermana. Este joven que llega cohibido y trajeado de un modo arcaico a una capital, Santiago, que lo intimida, se llama Martín Rivas. La acción que emprenderá este provinciano para obtener sus propósitos y las dificultades que encuentre en su camino son el núcleo dinámico de esta novela, constituyen el motivo principal de ella. En el desarrollo de esta situación inicial, poco dirá el narrador sobre los estudios de Martín. Sabemos sólo que está dotado de sólida energía y que ni en las peores circunstancias olvidará sus deberes de estudiante (8). Poco sabremos también de su familia. El narrador hará conocer de una manera preferente los acontecimientos directamente relacionados con la vida sentimental de este provinciano entronizado en la capital.

En la medida que el conocimiento de su vida sentimental lo haga necesario, el narrador informará también de su actitud frente al dinero, la amistad, la política, las desigualdades sociales. Martín es el señor del libro que decía Cervantes del Héroe de los libros de caballería. Es capaz de vencer dificultades de todo tipo y de dominar a sus antagonistas con voluntad e inteligencia.

El motivo principal de la obra tiene, pues, un desarrollo fundamentalmente sentimental. Todos los demás personajes jóvenes que Martín irá encontrando en la capital están movidos también por urgencias amorosas. Sólo hay uno de estos jóvenes que no manifiesta gran proclividad a lo sentimental. Amador, hermano de Edelmira y de Adelaida, prefiere expoliar y chantajear a los adoradores de sus hermanas. Su biografía erótica queda desconocida para el lector.

Los personajes jóvenes entran en el desarrollo de la fábula en diversos y a veces cambiantes triángulos sentimentales. El principal está constituido por Martín, Leonor y Edelmira. Es el triángulo ejemplar de la novela por la belleza de sus miembros y su grandeza moral. También es el triángulo protagónico de la obra. Leonor es el carácter femenino más fuerte de la novela e impone su voluntad a su familia sin contrapeso. Edelmira es el carácter más puro de la suya y no se deja contaminar por el ambiente en que vive. Martín es el protagonista joven más energético, inteligente y voluntarioso de todos. Este triángulo tiene tres complicaciones muy leves que gravitan muy poco en la fábula. Leonor tiene dos galanes interesados en ella, Mendoza y Valencia, pero nunca se personalizan suficientemente. En un momento del desarrollo de la acción Martín cree que Leonor y Agustín han tenido amores, pero esto se disipa muy pronto. Ricardo Castaños, celoso de Martín y que por fin obtiene a Edelmira, ofrece también un caso de complicación sin mucho peso en la acción pero de mayor importancia que las dos anteriores.

Otro triángulo está formado por Rafael, Matilde y Adelaida. Este triángulo representa la caída múltiple de lo sentimental. Matilde había tenido un novio después de conocer a Rafael, Adriano, que ella había aceptado por debilidad y no casó con él porque aquél murió. Por último, Matilde casará con Agustín sin que conozcamos sus motivaciones; Adelaida aspira a vengarse de Rafael a toda costa, se presta para el casamiento engañoso con Agustín y termina por casarse con un alemán sin que quepa pensar que lo amaba; Rafael se enreda, por debilidad y despecho, con Adelaida, a quien en el fondo desprecia; a causa de sus amores clandestinos con ésta perderá a Matilde. Fracasarán en los dos casos sentimentalmente. Desesperado busca un suicidio romántico en la política y la revolución.

Agustín no ingresa propiamente en triángulos sincrónicos. Es un heredero nato del triángulo centrado en Rafael. Primero hereda, sin mucho éxito, a Adelaida y luego con éxito mayor, muerto Rafael, recibe en matrimonio a Matilde. El triángulo en torno de Agustín se estructura en base de sucesividades y suplencias. En todo caso él se manifiesta muy contento con su destino. Mediante la concreción de la fábula amorosa en varios triángulos, el narrador acrecienta el interés de las peripecias y capta más firmemente la atención del lector.

EL DINERO COMPLICA Y SIMPLIFICA

El manejo del dinero, la especulación con él, buscar el interés económico por sobre todo, son conductas que la novela presenta atribuidas, casi de una manera exclusiva, a los personajes de edad madura, a lo que podría llamarse la generación de los padres. El tema del dinero aparece muy pronto en la novela centrado inicialmente en Dámaso Encina. Este ha aprovechado especulativamente una explotación minera que le ofreciera el padre de Martín en Copiapó y ha casado con Engracia porque ésta aportaba una dote de 30.000 pesos al matrimonio. (cap.II). Por negocios de su conveniencia, Dámaso causa la primera ruptura de Rafael con Matilde y propone a Adriano como marido de la joven (XV). Fidel Elías está siempre ocupado con los negocios. Acepta sin vacilación que Rafael reinicie las visitas en su casa para volver con Matilde si el tío de Rafael le renueva el arrendamiento del fundo El Roble (XXXII). Esta decisión la toma sin mayor embarazo a pesar de que instantes atrás ha propuesto a Dámaso casar a su hija con Agustín también por razones económicas (XXX). Fracaso el matrimonio de Matilde con Rafael, de inmediato visita nuevamente a Dámaso para renovar su ofrecimiento (XLV): *"asegurar el arriendo y casar a Matilde con Agustín —pensaba en el el camino— sería un golpe maestro"*.

El padre de Rafael muere, prácticamente, a causa de su ruina económica (XV). Su tío figura en la novela sólo como proveedor de medios económicos a su sobrino. Simón Arenales tiene un papel parecido: hace de intermediario en los negocios de Fidel. Todos estos personajes, por su parte, son especuladores y aparecen siempre preocupados de sus intereses. Cualquier aspecto de la realidad, política, amorosa, social, les interesa o no según su dimensión económica. Y dentro de tal dimensión buscan siempre su provecho personal. Doña Bernarda piensa también con frecuencia en asuntos económicos pero sus preocupaciones son muy diferentes a las de los personajes anteriores. Para ella el dinero es fundamentalmente un medio para vivir bien, gozar de la vida y para comprar hermosos trajes para sus hijas y para ella (XXVIII).

Para los personajes jóvenes de la novela, la generación de los hijos, el dinero presenta aspectos muy diferentes. Sólo Amador, perteneciente también al "medio pelo" como su madre doña Bernarda, corre tras el golpe de fortuna por motivaciones de bienestar, holganza y diversión. En cierta medida, su actitud frente a la riqueza es semejante a la de su madre. Con la diferencia de que ella piensa en el bienestar de sus hijas además de en el suyo. Amador no piensa en nadie más que en él. Durante el transcurso de toda la novela, Amador es presentado chantajeando, trampeando en el juego y obteniendo dinero mediante cualquier medio ilícito a su alcance. Agustín no tiene preocupaciones económicas porque es un heredero rico. Para Rafael el dinero actúa como un elemento muy negativo. La ruina de su padre le cierra las puertas de la casa de Matilde.



Esta exclusión lo llevará a sus amores clandestinos con Adelaida y la caída inevitable del personaje continuará hasta su muerte. Martín muestra desde el comienzo de la obra su altivo desinterés económico. Dámaso le propone el pago de 30 pesos mensuales para servirle como secretario; Martín acepta el trabajo pero rechaza el pago (VII), a pesar de que sólo dispone de 20 pesos al mes para hacer frente a todos sus gastos. Su pobreza se levanta como el más grande de los obstáculos para pretender el amor de Leonor. Pero una vez que ésta declara abiertamente su amor por el provinciano, el dinero de su familia juega a favor de Martín para pagar su fuga de la cárcel y para financiar el viaje al Perú (LXIV). Cuando Leonor y Martín casen desaparecerán para siempre las dificultades económicas del hijo de José Rivas. Se produce así una suerte de justicia póstuma. El padre de Leonor debe gran parte de su fortuna al padre de Martín. El hijo recupera lo perdido por el padre (LXV).

JULIO DE 1850 A OCTUBRE DE 1851.

La novela comienza *"A principios del mes de Julio de 1850"*... (cap.I) y termina el 30 de octubre del año siguiente (cap.LXV). De estos 16 meses el narrador retiene cuatro hechos históricos de primera magnitud para la historia de Chile y de ese período: el término de la presidencia de Manuel Bulnes y la posibilidad de que Manuel Montt le suceda en el cargo (LV), varios momentos en la existencia de la sociedad de la Igualdad (VI, VIII, XI y passim), el motín de Aconcagua (LIII) y el Motín de Urriola (LVI - LVIII). Estos acontecimientos aparecen oportunamente en el desarrollo de la fábula de la novela y crean para ella un trasfondo histórico nacional. Está claro que esto no transforma a la obra en novela histórica. Los elementos históricos están usados en beneficio de la ficción y no a la inversa. Como ocurre con otras novelas de Blest Gana, aquí también se aprovecha un acontecimiento histórico para producir el desenlace de la fábula. Este papel lo cumple aquí el motín de Urriola. Huyendo de sus perseguidores, luego de haber tomado parte en él, Martín encontrará refugio en los brazos de Leonor. Esta será la ocasión en que ambos se declaren definitiva y plenamente su amor (LIX).

A nivel de la técnica, puede deducirse fácilmente que el narrador hizo un plan novelesco considerando dentro de él este episodio desde los primeros momentos. De ahí el cuidado de fechar con mucha precisión el momento de llegada de Martín a casa de Dámaso Encina. Antes de escribir el primer capítulo —y las primeras líneas de él—, el narrador había planeado el desenlace de la obra. Por este camino se prueba otra vez que Blest Gana tenía una alta capacidad para construir la fábula de sus novelas. Improvisaba el estilo y tal vez algunos detalles, pero partía siempre de un plan bien establecido.

ENFRENTAMIENTO POLITICO.

El período histórico abarcado por la novela fue de duro enfrentamiento político. El narrador deja saber esto en varios puntos de la novela (cap.X y passim). En términos ideológicos el enfrentamiento oponía a conservadores y liberales. En la historia de Chile serán los primeros los que triunfen y Montt hará una presidencia fuerte y autoritaria.

En la novela se ocupan de política sólo los miembros de la burguesía. Especialmente los de la burguesía rica. El “medio pelo” se manifiesta indiferente o se acomoda instantáneamente a la situación que más le conviene: “...Amador Molina, que habiéndose ocultado durante la refriega, gritaba en ese instante en favor del gobierno y contra los revolucionarios que al principio había querido apoyar...” (cap.LVIII).

Los personajes de la novela pertenecientes a la burguesía no se enfrentan políticamente aunque en el momento decisivo tomen bandos opuestos. Otra vez se produce una división entre la generación de los padres y la generación de los hijos. Estos últimos abrazan la revolución y el bando liberal, los primeros el orden y la defensa del gobierno legal.

La tipología política de la novela es mucho más humana y matizada que la que recubren simples términos ideológicos. Así los defensores del orden son antes que nada, *tejedores*. Es decir, buscan defender sus intereses antes que ninguna otra cosa. Se solidarizan con el gobierno en plaza porque ven derrotados a los revolucionarios (LC). En caso contrario abrazarían los principios triunfantes. Dámaso, Fidel y Simón Arenal ilustran en la novela esta clase de sujetos políticos.

Rafael y Martín se batan por los ideales libertarios y democráticos. Pero ninguno de los dos tiene profundas convicciones políticas. Nunca han dedicado en serio su vida a los asuntos políticos. Ambos toman parte en el motín de Urriola porque se creen fracasados en el plano amoroso. El verdaderamente fracasado en ese plano morirá en la lid. El sobreviviente, Martín, casará con Leonor y olvidará de inmediato toda preocupación política.

El narrador hunde sus raíces mucho más profundamente en el plano sentimental que en el político. Sus personajes reflejan claramente tal circunstancia.

PARALELISMO ENTRE LA BURGUESIA Y EL “MEDIO PELO”.

Los sectores sociales nutrida y extensamente activos en la novela son la burguesía adinerada y el “medio pelo”. La clase popular está ausente. Muy esporádicamente cobran presencia algunos artesanos agresivos que quieren obligar a Martín a comprar las botas manufacturadas por ellos (V); una silenciosa silueta de viuda pobre (XII y XLIX); un cochero malicioso y enamoradizo (XLIX) y una masa curiosa y pasiva que contempla el ataque al cuartel de artillería (LVIII). La burguesía pobre está representada por Martín y su familia. Efectivamente sólo por Martín. El resto de su familia existe sólo a nivel de la referencia.

El núcleo de la alta burguesía lo constituye la familia Encina compuesta por los padres, Dámaso y Engracia, y por sus hijos Leonor y Agustín. A ella se agrega la familia Elías y, especialmente, la joven prima de Leonor, Matilde. El “medio pelo” se centra en la familia Molina: Bernarda, la madre, ; sus hijos Adelaida, Edelmira y Amador. A ella se agrega el enamorado de Edelmira, Ricardo Castaños.

Toda la novela está construida en base del paralelismo establecido entre estos dos grupos sociales. Cada uno de los jóvenes burgueses, Rafael, Agustín y Martín constituyen un lazo de unión entre la burguesía y el “medio pelo”. Acuden en busca de amores pasajeros

y clandestinos (Rafael y Agustín) o por amistad y posible distracción (Martín). El desarrollo de la fábula descansa alternativamente en el fastuoso salón de los Encina y en la humilde sala de los Molina. Los jóvenes burgueses visitan la casa de los Molina y estos acuden a casa de los burgueses sea para chantajearlos (Amador), sea para vengarse (Bernarda), sea en persecución de Martín (Amador y Castaños), sea, por último, para sacrificarse por los burgueses (Edelmira). Un muro infranqueable de convenciones sociales, prejuicios, educación y bienes de fortuna separa a ambos grupos. Los de un sector y los del otro proceden de mala fe. Los jóvenes burgueses pretenden engañar a las muchachas de la clase inferior. En ésta, madre, hija (Adelaida) e hijo, se conjuran para extorsionar a los burgueses. Uno de los protagonistas, Rafael, es definitivamente hundido por la acción de Bernarda. Es el aspecto de la lucha a muerte entre la burguesía y “medio pelo”. Otro, Martín, es salvado por la colaboración de las dos capas sociales. Es la cara de la imprescindible coexistencia social. Está claro que la moral burguesa del narrador se rige por una escala de valores sociales intangibles: la burguesía debe predominar sobre la otra capa social.

El paralelismo entre ambos sectores se da en base de personajes semejantes. Dámaso se corresponde con Bernarda. Los dos actúan en los momentos decisivos para el destino de sus hijos. Bernarda lo hace por Adelaida contra Rafael, Dámaso por Agustín contra Adelaida (XXXIII). Adelaida se semeja a Matilde. Ambas tienen varios enamorados sucesivamente y ambas terminan casándose sin que haya evidencia de que han actuado movidas por el amor. Martín tiene solidaridad con Castaños. Obviamente el héroe, Martín, deja poca plaza a su correlato, pero funcionalmente se corresponden en la acción novelesca. Leonor se conjuga con Edelmira. Ambas son nobles de alma y capaces de amar profundamente. De alguna manera, las dos hacen feliz a Martín aportando cada una lo que puede.

La pareja paralela más elaborada y valiosa literariamente de la novela la forman el cursi Agustín y el cursi Amador. Agustín se expresa en una mezcla cómica de español y francés, Amador usa un español popular propio del que quiere huir de sus orígenes populares; Agustín vive en Santiago, pero sus ideales lo llevan continuamente a París, Amador está rodeado por el “medio pelo”, pero quiere emparentar con la burguesía rica. Ni uno ni otro piensan en trabajar. Ambos sólo desean divertirse. El cursi rico y el cursi pobre se esmeran en ser elegantes. El primero usa perfumes franceses y el segundo un pachulí espantoso. Otro aspecto que los une y los separa al mismo tiempo, de bastante importancia, presentan ambos: a través de ellos el humor encuentra un cauce permanente y seguro. Agustín traduce a un francés inexistente refranes y frases hechas españoles, Amador canta cuecas burlescas e intencionadas. Cada uno para sus propias finalidades hace planes frágiles y risibles por su infantilismo. El casamiento engañoso es fraguado por Amador y sufrido por Agustín. Ambos creen en él, uno en su efectividad y el otro en su eficacia. La cobardía y cambios de opinión son conductas frecuentes de ellos (9). Rafael queda huérfano en este paralelismo. No hay correlato suyo en “el medio pelo”. A primera vista esto parece un yerro en la composición pero, considerado atentamente el punto, resulta lo contrario. Rafael es el único personaje romántico de la novela. Un halo trágico nimba su figura desde que es presentado especialmente al lector (VIII). La palidez que cubre su tez no le abandona nunca. Es el único personaje de la novela que muere. Todo este conjunto de singularidades aíslan su figura de las demás. Tal singularidad se realza y corrobora al no existir un personaje paralelo del suyo en la capa social del “medio pelo”.

“PICHOLEO” Y DIECIOCHO (10).

La fiesta del “medio pelo”, el “picholeo”, concurrida por burgueses de aviesas intenciones, ocupa los extensos capítulos XIII y XIV de la novela, tiene una preparación en el capítulo XII, Rafael describe la familia Molina a Martín, y se cierra con una coda en la que Rafael cuenta su vida y sus amores con Adelaida, siempre a Martín, cap.XV.

De la fiesta nacional de Chile, el dieciocho, hay una mención ya en el cap.III, están dedicados a ella el XXXVI y el XXXVII, antes se

explican los preparativos militares para la revista militar (XXIX) y la familia Molina discute sobre estas festividades en un par de oportunidades.

En ambas festividades el papel protagónico corresponde al “medio pelo”. Son los miembros de este sector de la sociedad los que comen los guisos típicos nacionales (“arrollado de chancho”), beben las preparaciones alcohólicas típicas (“mistela”), cantan las composiciones tenidas por auténticamente chilenas (“cuecas”) y bailan con pericia al ritmo de tal baile. La burguesía asiste como simple espectadora a estos festejos o alguno de sus miembros queda en ridículo bailando la zamacueca en tiempo de can-can (Agustín en el “picholeo”). Para la burguesía el paseo al parque donde se celebra la fiesta nacional es un acto entre deportivo e higiénico, como un simple paseo de *week-end* en la actualidad; para el “medio pelo” la fiesta en el parque constituye la diversión más importante del año. Aunque el “picholeo” y el “dieciocho” reúnen físicamente en el mismo espacio a burgueses y “mediopelinos”, subsisten las enormes diferencias que los separan. La familia Molina asiste en carreta al parque, los burgueses en carruajes franceses y en regios caballos de montura inglesa; en el teatro la primera ocupa la galería, los otros la platea. En “el picholeo”, doña Bernarda y sus iguales se divierten auténticamente, los jóvenes foráneos a su medio se burlan de la rusticidad de sus huéspedes.

El narrador muestra su pericia de entretendedor de la fábula también cuando describe estos cuadros de costumbre. En el “Picholeo”, Martín conoce a Edelmira y Agustín obtiene su cita con Adelaida; en el parque “endieciochado” Leonor sorprende a Martín junto a Edelmira. Estos episodios tienen gran importancia en el desarrollo de la fábula. El narrador, por último, conoce bastante bien las costumbres chilenas. El “picholeo”, especialmente es un cuadro muy bien trazado. El ambiente está muy bien creado con detalles y descripciones oportunas, pero sin caer en lo minucioso ni aburrido. Un toque de gracia y livianura lo tornan interesante y atractivo.

EL HEROE Y EL AMBIENTE.

El nombre completo de esta novela es *Martín Rivas (Novela de costumbres político-sociales)*. Este nombre es bastante certero e inclusivo. Revela muy bien el contenido y el sentido de la obra. El nombre del héroe que ocupa el primer lugar resalta el carácter de novela de personajes de esta obra. La fábula comienza cuando Martín Rivas llega a la casa de Dámaso Encina y termina con la noticia que Martín trasmite a su hermana de su casamiento con Leonor. El héroe ha triunfado.

La palabra *costumbres* del subtítulo señala la orientación nacional que el narrador quiso dar a la novela. La lectura de la obra muestra claramente que no interesaban al narrador sólo las costumbres populares y del “medio pelo”. Entender así esta palabra sería un error de interpretación semántica y de crítica literaria. Tanto como la descripción de las costumbres de esos sectores de la sociedad chilena de entonces, interesó al narrador describir el modo de vida de la alta burguesía. El afrancesamiento de Agustín no es un simple ingrediente jocoso del ambiente novelesco. Refleja también un modo de vivir de la sociedad de entonces. Lo mismo puede afirmarse de la descripción de trajes, coches y demás aspectos de la vida material y social de la burguesía acomodada. Son todos aspectos del vivir que tienen ya el carácter de “costumbre” de esa capa social, o están adquiriendo entonces tal carácter.

Político-social designa el sector preferente de la vida chilena de entonces que interesó describir y presentar al narrador. Ninguno de estos valores, costumbrista, sociológico, observación de la vida política, explica el éxito ininterrumpido que esta obra ha conocido. Generaciones y generaciones de lectores la han leído y la continuarán leyendo. La razón de tal éxito en el favor del público se explica porque es una novela. Es decir, una creación verbal que presenta vidas humanas imaginadas de tal manera que son capaces de interesar al lector. Es el carácter novelístico de todo este mundo el que lleva a interesarse por él. En un grado no genial, más bien modesto, Martín Rivas goza de la vida siempre actual de la belleza literaria.

NOTAS

(1) Guillermo Araya. *El amor y la revolución en “Martín Rivas”*. Bulletin Hispanique, T. LXXVII, No. 1-2, Janvier-Juin 1975, p.5-33. Véase también mi estudio *La obra de Blest Gana*, capítulo de la *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Ediciones Cátedra, T. II, Siglo XIX, obra que está en prensa.

(2) Muy próximo ya el final de la novela, en el capítulo LIII, reitera el narrador: “...los rencores de partido echaron las profundas raíces que retoñan, al presente, diez años después con el vigor de los primeros días de la lucha”. Este trozo está en secuencia inmediata con la referencia al motín de Aconcagua que estalló el 5 de noviembre de 1850.

(3) Henri Beyle (1783-1842), conocido bajo el pseudónimo de Stendhal, publicó *De l'amour* en 1822. Distingue cuatro clases de amor: el amor-pasión, el amor-afinidad, el amor físico y el amor-vanidad. El desarrollo del amor se divide en siete etapas. La más importante es la *crystalización*: el amador adorna al amado con todas las perfecciones, lo mismo que en las minas de sal de Salzburgo “una rama deshojada por el invierno” se embellece “de crystalizaciones brillantes, de una infinidad de diamantes movedizos y deslumbrantes”.

(4) León, fr.: *lion*, era la denominación que se dio a los jóvenes elegantes en Francia a partir del año 1835, expresión anticuada en el francés actual con tal acepción. El duque d'Aumont inventó, en los tiempos de la Revolución francesa, un tipo de carroza tirada por cuatro caballos y manejada por dos postillones. Este carruaje estaba muy de moda en Chile hacia 1850.

(5) Esta sociedad, fundada por Santiago Arcos, que se proponía promover una política liberal y socialista muy avanzada, fue el reflejo criollo de la revolución de febrero de 1848 ocurrida en París. Los miembros de dicha asociación se habían sentido, por otra parte, inflamados con la lectura de *L'Histoire des Girondins* (1847) de Lamartine; Arcos se hacía llamar Marat, Bilbao Vergniaud, Lastarria Brissot.

(6) Martín, conversando con Agustín, le dice (cap.VIII), “Hace muy poco tiempo que habito en Santiago”, dando al verbo *habitar* el significado del fr. *habiter* ‘vivir, domiciliarse’. Ocorre lo mismo con otros personajes. Y también con el narrador que desliza galicismos sin percatarse de ello.

(7) “... llamó aquí fábula a la composición de los hechos”; “... fábula (o) estructuración de hechos”; “Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario...”. Aristóteles. *Poética* 1450^a 4-5, 1450^a 29-32 y 1452^a 22-24. Cito por la magnífica edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1974.

(8) “Desde el día siguiente principié Martín sus tareas con el empeño del joven que vive convencido de que el estudio es la única base de un porvenir feliz cuando la suerte le ha negado la riqueza” (Cap.VIII, inicios). “Sin embargo de su largo insomnio, abandonó el lecho a las siete de la mañana y empleó, como de costumbre, dos horas en sus estudios”. (Cap.XLVI, comienzos).

(9) El humor, y a menudo la sátira, se nutre también de la cobardía de los “tejedores” (Dámaso), de la ignorancia y materialismo de los especuladores (Fidel Elías), de la chifladura literario-romántica de las damas con ímpetu emancipadores (Francisca) y de la desmesura cariñosa respecto de los falderos (Engracia).

(10) *Picholeo* ‘jarana, diversión de la gente de las clases populares de la sociedad y en su propio ambiente’. En la actualidad no se usa esta palabra en Chile. Etimológicamente puede provenir de *pichola* (ϕ *pichel*) ‘medida de vino’, en Galicia, o de *picha* (pija) ‘pene’, a través de un derivado de tal voz, *pichula* ‘pene’ en Chile. Existen en este país los verbos *picholear* ‘fornicar’ (hoy en desuso) y *pichulear* ‘burlarse de alguien, engañar’. Téngase presente que la raíz *pich-* ‘onomatopeya de la micción’ está muy próxima de la raíz *pic-* y *pico*, en Chile significa ‘pene’. *Pico* proviene del celta *beccus* pero esta base ha sido modificada, sin duda, por influjo de *picar*. □

FIUME, TESTIMONIO DE UN EXILIADO EUROPEO

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

*"Hence banished is banished from the world,
and world's exile is death".*

*Shakespeare, Romeo and Juliet
(Act III, scene III)*

Mi ciudad natal, Fiume, siendo ciudad de frontera, ha sido territorio muy disputado en este siglo sea por Austria e Italia, o por Yugoslavia. Fiume, sin embargo, había sido italiana desde siempre: cultural, social e históricamente. Colonizada por los romanos, pasó más tarde al poder de Venecia, en el siglo pasado fue parte del Imperio Austríaco, y en este siglo, por mérito de D'Annunzio, fue por fin anexada a Italia, que la perdió frente a Yugoslavia después de la II Guerra Mundial. La tragedia de los fiumenses fue que aún cuando fuimos parte del territorio nacional italiano, nos sentimos extranjeros frente al resto de Italia, como exiliados en nuestro propio país. No es que no nos sintieramos italianos; todo lo contrario, nos considerábamos más italianos que los mismos italianos del territorio italiano histórico, sencillamente porque mientras que la italianidad de los otros nunca había sido puesta en duda, la nuestra sí, y teníamos que defenderla, renovarla, demostrarla con los dientes desde el momento de nuestro nacimiento hasta nuestra muerte. Cuando en 1945 Fiume fue ocupada por las tropas de Tito, nosotros nos encontramos exiliados en nuestra propia ciudad otra vez. La mayoría partimos a Italia. Allí fuimos tratados como extranjeros y otra vez sentimos el dolor y la humillación del exiliado. Sin una verdadera patria, muchos fiumenses emigramos a otras tierras entre los años 1948 y 1954: unos a Canadá y los E.E. U.U., otros a Australia y a la Argentina. La emigración no fue por las tradicionales razones económicas, sino por razones políticas: éramos unos D.P., es decir "Displaced Persons", gente sin patria, gente que ni Italia quería reconocer como hijos: prófugos, refugiados políticos, en otras palabras, exiliados en sentido no sólo espiritual sino geopolítico también, ahora. Llegamos muchos a Norteamérica y nos encontramos con una cultura completamente distinta a nuestra sensibilidad. ¿Qué les pasa a los que como yo crecieron en un clima de afectividad pasional, que sufrieron personalmente los horrores de la guerra, de exiliado, de "siniestrado" espiritual? ¿Un clima en que el fantasma de la abuela es tan real como la comida en el plato, en que cuando un hombre se enfada se lo hace saber a su mujer, y cuando la mujer se enfada lo hace saber a todo el barrio? ¿Qué le pasa a él que fue criado en ese ambiente lleno de color, de música fuerte, de voces altas, de pasiones genuinas, y luego se encuentra en un mundo en que la carga emotiva más fuerte llega del bajar repentino de los valores en la Bolsa, o el subir del precio del oro?

□ DIEGO BASTIANUTTI

Muchos fueron los que como yo se vieron llenos de pasión, de calor, de vitalidad, de orgullo feroz a veces - se vieron y se sintieron *latinos*, en pocas palabras - pero *latinos* que, debido a las circunstancias, tristemente trataron, en los duros años de exilio, de transformarse en americanos, en canadienses, nunca queriendo ni pudiendo lograrlo completamente. Nos encontramos, en la mayoría de los casos, enajenados de los dos mundos: el original, cuya realidad ya no conocíamos sino que creíamos conocer en nuestros recuerdos; y este mundo, cuya realidad sí conocíamos pero no queríamos aceptar. Acabamos por darnos cuenta de que ya no pertenecemos ni a un mundo ni al otro (y que tampoco ellos nos pertenecían a nosotros en realidad). Pertenecemos, eso sí, a nosotros mismos, somos una raza aparte, distinta, somos unos híbridos, una "raza franca" que, como una *lingua franca*, tiene un valor relativo por pocos años y está destinada a desaparecer sin dejar rastro de sus tormentos en sus hijos.

Sin embargo a pesar de lo mucho que hemos sufrido y todavía sufrimos, yo no quisiera tener más dulce tortura. El destino me ha otorgado un regalo y una carga, pero ha sido más regalo que carga, ha sido más riqueza emotiva que enajenación. No me asemejaré nunca a nadie que no haya pasado por lo que yo pasé. "¿Te acuerdas...?" la fórmula con que dos o más fiumenses siempre iniciamos la conversación al encontrarnos, un nostálgico viaje a través del sugestivo mundo de nuestro pasado y de nuestra Ciudad. Fiume está marcada con hierro candente en nuestros corazones, en nuestras mentes: ni patrias nuevas ni el pasar del tiempo pueden ofuscar o cancelar el recuerdo, ni disminuir el afecto que le llevamos. Ceñimos a nuestra Ciudad en un abrazo de amor atormentado, como para redimirnos de la culpa inmerecida de haberla abandonado a extranjeros. Como el niño que cubre de besos la cara de su madre cuando sabe que le ha causado dolor; así como se busca y se reconstruye el rostro amado cuando se ha tenido la tragedia de haberlo perdido.

El fiumense, con la ayuda del recuerdo va buscando en los más remotos rincones de la Ciudad, busca en los barrios menos notorios, busca revolviéndolo todo en cada rincón, y cada rincón le contesta con otro recuerdo: filtra toda la Ciudad para encontrarle el alma. El fiumense recuerda, y en el recuerdo se busca a sí mismo. Todavía busca en su Ciudad, a pesar de los largos años pasados en el exilio, busca en el recuerdo de ella la protección, el consuelo contra las desgracias que tierras extrañas le han impuesto. Es un mundo de fantasmas el nuestro, de ideas, de recuerdos. Un mundo de esperanzas y tal vez de ilusiones, en que el fiumense se deja llevar contento para encontrar en ello el alivio, la paz, encontrarse otra vez con el papel que le pertenecía en ese mundo pasado, en el cual nadie ponía en duda su identidad y su valor humano. La rabia impotente contra un destino injusto, contra la sensación de haber sido marioneta --víctima en un juego cruel de super-potencias, indiferentes a la suerte de un pueblo destrozado; esa rabia que duró los primeros años del exilio, se ha mudado ahora en triste conformidad y sobre todo en comprensión para los muchos que sólo ahora empiezan la odisea que fue nuestra, nuestro patrimonio espiritual, al cual sólo la muerte podrá dar un descanso.

Ahora sé, por fin, por qué la literatura chilena en el exilio tiene un elevado grado de resonancia en mi espíritu. □

□ JAIME GIORDANO

de "Eres Leyenda"

Fragmento I

*Voces que sonríen a la distancia
Puerta hacia la luz de los espejismos
Teléfonos que hablan y responden
Café que plasma tus entrañas
Correo silencioso del que llegan cartas blancas
Sorpresa de exilio entre motores velocísimos
Cantar de la esperanza entre rincones azulados
Movimiento del mundo detrás de fotos acumuladas en paredes altas y blancas
Lápiz que recorre los gestos
Bocas de voz vegetal
Hojas verdes que asoman entre tus labios
Carne sorprendentemente abierta por espejos fosforescentes
Detrás de tí los ojos se iluminan de blancura tórrida
Cámara sol que te abrasa
Cámara luna que ablanda tus gestos
Espejo de la maldad que se quiebra en mil sonrisas
Surcos, grietas, palmas abiertas hacia arriba, voces otra vez
Mi palabra traspasa tus oídos enterrados
oh, misterio inmenso!*

Fragmento II

*Así te abrazo desde lejos y a través del silencio
No te oigo, pero te espero. El humo se eleva al cielo por primera vez
Vuelo que se llena de pasos
y una puerta que de nuevo se abre hacia la espalda agrietada de la calle
Azucena que nunca he visto en los ceniceros iluminados
Despedidas de labios que vuelven a cerrarse
y la luna que avanza, viaje persistente de la cámara sobre rostros inmóviles
Cuerpo desnudo entre los focos que me encandilan
Y el paso de las horas en la calle como ruedas vivas del mundo que todavía existe*

Fragmento III

*Entreacto que se prolonga como espera azul de tus gestos
y de ¿por qué no escribirlo? tu sonrisa dulce recién encendida*

Fragmento IV

*(Dejas que tus dedos enhebran estos simples misterios
Todas las ventanas dan a los tiempos agrestes que te cruzaron la cara
Pasado y futuro te miran desde los cuadros
La rosa es una promesa que no has olvidado)*

Fragmento V

*Pero ahora escarba en mí un crótalo azul
Las tenazas se engarfian
en la luz cálida de nuestro despertar
Tu sonrisa poco a poco apagándose
ya no me ilumina
Dolor que se abre paso
en gráciles despedidas
el filo del tiempo sobre mis ojos enfermos
labios tristes y secos
de tu extraña ausencia
Enredadera espesa que va de un lado a otro del mundo*

Fragmento VI

*El crótalo azul se despierta por las mañanas
Salta de las sábanas. Se clava en tu rostro
Tu piel se encrespa hasta su límite verde
La sangre roja pugna por reventar y manchar tu piel
Todo en tí se arruga
tu pijama negro enronquece
saltan los botones
Mis palmas abiertas se estrellan contra tí*

de "Los Veredictos"

Fragmento

a veces no obstante digo
digo
en mi mano relampaguea un pan
habiendo observado el triste
milagro
metidas en el agua fangosa
tumbas de transfigurados seres
brotan
qué brotan?
grotescas llamas enlutadas
se oyen crujidos del más sagrado
silencio
hay gravideces en mujeres
extáticas
hay augurios de una apariencia
de hombre
hombre diario seguido por su
espectro
en mí resuena un piano
de cuatro pezuñas derramadas
es horrible mi estado remoto
mi corazón está triste
triste
he rescatado un tembloroso
insecto
metido en una gota de miel
he meditado en ello
yo no digo sino lo incierto
de lo que en mí se manifiesta
yo rumio un rayo que me mantiene
vivo
pero escuchen
mis oídos están llenos de campanas
vesperales
siento la fruición de formas
terrenas
que expande mi desvarío
vibran facciones un poco
embotadas
viene la rigidez de la cera
el hombre se diluye en hipos
murmullos
roces
alguien ha muerto
muerto
la mano crispada sobre un
puñal de alabastro
una niña
castañetea los dientes
TAL VEZ UN MUERTO SEA UN
HOMBRE DESMESURADO
UN FAKIR
pero los tiempos son otros
hay manadas de muertos
pastando en el
vientre
los abismales andan por la calle
me acusan de referirlo todo
a la purificación de la tiniebla
me acusan de ser presuntuoso

extrañado por lo inmanente
cierto
hay una distinción profética
en lo que percibo diariamente
no sabemos enlazar todas las
señales
yo digo
pero tal vez no digo digo
la presencia me ha desamparado
yo clavo mi vuelo
en un espejo de s c a r n a d o y
s e p u l t o
me causa una angustia tan grande
mi obstinación en vivir
mirando de reojo
lo chamuscado
yergo la cabeza ungida
estoy expuesto a lo mágico absoluto
la nada es una magnitud dentro de
lo existente
la no-nada ha mordido a veces mi
nada
HAN COLOCADO DENTRO DE MI UN
PRODIGIOSO CEPO
me pongo a comer carne asada
ajos
tomo vino sibilante
(a mi lado una muñeca
erizada de pezones
está entrando en mi sueño)
en mi sueño ábrense
siete
pórticos de bronce
catedrales de arena
ábrense
despierto
acunado por olas vírgenes
de un mar en que se cuaja el
horizonte
ábrense los huesos del hombre
pasmado y absurdo
en mi pecho transido
la terrible proximidad de lo
visible en lo invisible
la camella tiene líquidos
sus rojos
la tos fulgura
yo doy un chillido
basta con la sopa de opio!
estoy rodeado de monaguillos
estentóreos
me siento risible en mi camisa de
fuerza
me acusan de pensar demasiado en
la corporeidad de mi alma
(a veces pienso que los límites
de mi ser
son imprescindibles
son lícitos
los trasciendo
pero surgen otros cenitales
límites)
clavo mi cetro en los sillones
dorados
un águila picotea en mi hígado
con andrajos prosigo en la senda
de la rectitud

VIEJA BOCAMINA

No hay despidos. No hay portero blanqueado.
La fatiga dale que dale sobre el lomo,
el látigo entrando al desierto, y el sol
en un día de rabia sobre estos cerros, cerros del diablo:
atravesaron el légame del arcoiris y áridas arenas.
Por la noche arde el canto de unos huesos,
piden pobre hierba, gimen sin aceite
su porfiado nombre desde el día del tumulto,
la porfiada rueda desde el día del tumulto,
y el pabito calcinado de un gangocho.
Hoy por hoy unas patrullas vadean el río,
alejándose hacia el sur.

No hay portero.

La noche arde, vigilada; brillan los huesos
y el silencio canta por ellos.

EN PUNTO CRUZ

En los faldeos de la cordillera,
las piedras de los hombres bien hombres, flores de hueso;
bajo el cielo consagrado a la rapiña de unos pájaros,
una línea de fábricas encadenadas
-tres chimeneas lanzan tres cordones de humo-;
y aquí, calles de los que entregaron
su alma a unas flores de plástico y alambre,
bruñidos hombres de un cemento a otro más frío,
acicalados con el negro brief-case que al mar los lleva.
En el cielo, punto cruz que una y otra vez
anuncia el mal tiempo; punto cruz
en las murallas, puertecitas y balcones;
punto cruz colgado en las viejas camisas del patio
o en los árboles sonoros del festival:

allí

la pica de Flandes señala un lecho de víboras.
Y en la playa tomando el sol,
las cuatro letras que dicen discoteque:
mueren sus canciones en la cima de unas olas torcidas
que retorcidas yacerán sobre las arenas de junio;
óyelo bien, gaviota que vuelas en cruz, las arenas de junio.

UNA Y OTRA VEZ (A OLDAL)

Torvo tufillo de larvas y torvo
llanto de bestias que huelen el hueco
del adónde, adónde:
cómo ladran enganchados a la rueda,
estos doce perros cómo ladran.
Olfateando, acariciando lo simple
a la pálida luz del globo, del
nada que hacer: comen y carcomen.

- 1.- llanto muy humano
- 2.- manada que ladra
- 3.- molienda de hojas secas

ANUNCIAN NIEVE, MUCHA NIEVE (B OLDAL)

Con este sobrevolar de helicópteros -léase cuervos-
se termina el otoño en Central Park,
mataron a John Lennon (1940-1980):
el mundo sigue yéndose, yéndose
con qué frío de chino estafador.

- 1.- los trabajadores no cantan cuando salen de la mina
- 2.- vacas bramando contra el mar de Liverpool
- 3.- el mismo viento del poema anterior
arrastra las mismas hojas en Strawberry Garden

DEL INFIERNO

Las calles desiertas, caldeadas:
sólo sirenas policiales, índices del registro,
sirenas de ambulancia sonámbula en la sombra
y camiones de basura hurgando, perdidos.
Todavía no aparecen los jeeps.
Y un viento hediondo inunda las calles,
sube a la ventana, entra
en el mecanismo desvencijado, horada,
horada la cañería, su médula.
Todavía no aparecen los jeeps.

RUINAS

El gusano sube otro piso, llega a la azotea
y deja su baba a merced de las moscas,
las moscas del Dios pegajoso: llueve
a 90 grados de pavor sobre edificios abandonados
en el año del abandono y la fermentación;
el Bronx va quedando fuera del mundo,

su Padre

es una rata empolvada con la harina que comieron los dioses
y -hartos- la soplaron porque sí, en prueba de poder.
Ruinas que significan eso, ruinas
a los ojos de un gato asustado en la ventana.

LOS MEMENTOS DEL SUPER

- 1.- Y la hija fue la madre hilvanada
-la sábana, su trapo trapeador-
y la madre, flor de ventanas y baldosas, los pétalos
que las hijas bordaron en sus blusas
bajo cantos esteparios, perdidos
en la tarde de los cantos:
- 2.- sábana fue la memoria.
- 3.- De qué manera el cielo en esta calle, Stephanie,
Stephanie, el viejo mar y la valija, la foto con su timbre.
- 4.- Así vino ella: como si una mano la estrujara
sin medida
desde lejos fue viniendo,
-los rincones a barrer, las hilachas, habrá venido-
resbalándose como si una mano le apretara su pescuezo,
le volteara la cabeza, hincada quedó;

hasta aquí

- llegamos dijo un soplo apenas, sin villancico.
- 5.- Un viento frío le barrió su por Diosito sin medida.
- 6.- Le pusieron el maquillaje de la nada,
el Lip Quencher del nunca más.
Sería por último la novia
frente a sus hijos: fría la pusieron.
- 7.- Enarbolaban inmenso canto.
A la calle salían los cantos inmensos
al modo del humo que sube a las terrazas
y subiéndose se aleja, se aleja.
Toda la noche le cantaron.
- 8.- Toda la noche: pasa un bus, y un avión
cierra la última palabra.
Entre ajenas vigas, quién se esconde
y gime de sexto piso para arriba?
Estos ojos que no ven, Stephanie, Stephanie.
Unos borrachos pasan. Y un avión.
- 9.- Amanece, se rompen las costuras
bajo el peso del Dios de la Gran Pisada,
le siguen sus acólitos con lánguido balido.
Y barredores levantando polvo.

SOBRE EL TEATRO AFICIONADO EN CHILE 1973-1979

□ PEDRO BRAVO-ELIZONDO

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

La trayectoria del teatro aficionado en Chile puede remontarse oficialmente a 1872, en que se funda la primera compañía dramática de aficionados. Entre sus integrantes se cuentan Buenaventura Morán, Nicanor Molinare, Pedro Nolasco Préndez, Adolfo Quiroz. Representaron obras como *Por pan y por dinero* de Luis Rodríguez Velasco; *¿Qué dirán?* de Juan Rafael Allende, *Los extremos se tocan* de Román Vial; *Manuel Rodríguez* de Carlos Walker. El presbítero Ruperto Marchant Pereira (1846 - 1934) del Colegio de los Padres Franceses representa traducciones y arreglos de teatro español, francés, además de chileno. Otros destacados continuadores son Adolfo Urzúa Rozas (1864 - 1937), Mateo Martínez Quevedo (1848 - 1923), Guillermo Gana Herquínigo (1885 - 1950), Víctor Domingo Silva (1882 - 1960) y su Teatro Circo, Enrique Báguena y Arturo Bührlé, etc. El esfuerzo más importante para desarrollar oficialmente un teatro aficionado, corresponde a 1922 en que se crea la Asociación de Conjuntos Artísticos. El 10 de enero de 1935, se establece la Dirección Superior del Teatro Nacional, cuyos objetivos eran dar validez jurídica al derecho de autor y hacer cumplir la mencionada ley. Contemplaba además, los certámenes teatrales, la enseñanza del arte escénico, subvención para compañías extranjeras que dieran a conocer obras nacionales, formación de compañías teatrales itinerantes y difusión de la dramaturgia chilena. La ley que crea tal organismo (número 5563) establece la exención de impuestos para los grupos teatrales que contaran con un 75% de artistas chilenos y representar un 50% de obras nacionales. En agosto 26 de 1942, se funda la Dirección de Informaciones y Cultura (DIC) la que anexó la Dirección Superior del Teatro Nacional. En enero 3, 1948 se elimina la DIC y la Dirección Superior del Teatro Nacional pasa a manos de la Universidad de Chile. La DIC realiza concursos entre 1944 y 1949 en los temas universales, folklóricos y de sainetes. Fundado el Teatro Experimental en 1941, prosigue con la misión de fomentar el teatro en los centros obreros, estudiantiles y de empleados. Organiza festivales regionales y nacionales de teatro aficionado. En 1955 se da a conocer el Primer Festival en el teatro Antonio Varas, de la Universidad de Chile.

Al instalarse en el poder la Junta Militar en septiembre 11 de 1973, inicia su régimen con una violenta represión contra la cultura.

Desaparecen los teatros profesionales de Concepción, Antofagasta, y varios elencos de Santiago, además del teatro de la Universidad Federico Santa María de Valparaíso. Luego de ser expulsados sus dirigentes y actores destacados, algunos regresan a sus actividades con múltiples limitaciones y controles. En septiembre de 1975, el presidente del Sindicato de Actores de Teatro, sostiene en declaraciones en *Las Últimas Noticias* que "un 96% de los actores chilenos están cesantes", (1).

Los teatros universitarios han visto reducido su campo de acción, pudiendo sólo incursionar en el teatro clásico, con obras elegidas o adaptadas de manera que no produzcan conflictos.

Pero el teatro aficionado ha marcado sus rumbos y definido sus objetivos ya en 1968, en un "Seminario sobre teatro aficionado".

Faltaría agregar que la primera convención de la Asociación Nacional de Teatro Aficionado de Chile (ANTACH) se efectuó en diciembre 1969. En el seminario ya citado, el teatro aficionado propuso: "Analizando sus características y considerando que es este teatro el que más cerca se encuentra de una identificación con el pueblo, el Seminario plantea como los objetivos más importantes del teatro aficionado chileno:

1. Ser popular: a.- identificándose con los problemas e inquietudes del pueblo y con sus luchas de reivindicación social. b.- manteniendo un nivel artístico digno. c.- yendo hacia los sectores populares.
2. Ser formativo: a.- motivando la superación del nivel cultural y social. b.- exaltando los valores humanos y sociales del pueblo. c.- llevando a cabo una estrategia inteligente a través del montaje de obras de entretenimiento o de fácil comprensión para un público no acostumbrado al fenómeno teatral y deformado por órganos de publicidad. d.- montando obras que tanto en su fondo como en su forma presenten características de creatividad y que motiven una toma de conciencia para un público ya preparado. Consecuente con esta línea, el teatro se traslada a los campos de concentración cuando sus integrantes o adeptos sufren tal suerte. Seis actores chilenos, luego de pasar por las cárceles y campos de concentración, elaboraron un extenso informe sobre el teatro antes y después del golpe. En el párrafo titulado "El Teatro en la Cárcel" expresan:

En los campos de concentración y en las cárceles de Chile, con diferentes grados de desarrollo e intensidad, dependiendo de los niveles de represión y de las condiciones materiales, se han producido manifestaciones artísticas populares (entre el 85 y 90% de los presos políticos hoy en Chile, son de extracción popular). En la mayoría de los campos se ha creado una verdadera universidad carcelaria, en la cual, se alfabetiza, se dan cursos, discusiones de las materias más diversas. Se desarrollan técnicas artesanales en forma de talleres, de madera, cerámica, tallado en piedra, orfebrería, cuero, cobre, telares. Y juega un papel importante dentro de esta actividad cultural, la creación artística, musical, pictórica, teatral, literaria, etc. (...) Nos limitaremos ahora a enumerar algunos datos sobre el teatro que conocimos de cerca.

A. *Campo de Concentración de Chacabuco*. Tres obras cuyos objetivos era competir con la TV. *El Pirata*, *El lejano oeste*, *Fútbol*, y una obra musical *Caldos Bill*. Y un programa de danzas folklóricas. Dos festivales de música y un festival de

poesía.

B. *Campo de concentración de Tres Alamos*. Tres obras: *Navidad en la cárcel*, creación colectiva. *Antígona*; *Un hombre es un hombre*. Dos festivales de música y una farsa: *El señor comendador*.

C. *Campo de Puchuncaví*. Tres obras: *El señor comendador*, *El Principito*, y *Juan Salvador Gaviota*. Festival de poesía, danza y música para el Día Internacional de la Mujer. Títeres y circo dominical para los hijos de los prisioneros.

D. *Cárcel de la ciudad de Los Angeles*. Una obra de creación colectiva, *Destino de diez hombres*, festivales de música.

E. *Cárcel Pública y Anexo Capuchinos de Santiago*. Clases de teatro, voz, movimiento y actuación. Preparación de dos obras: *Los dos sordos y el gotoso*, *La defensa de la defensa* y festivales de la canción, que no se pudieron terminar por la prohibición de los carceleros.

F. *Campo del Estadio Chile*. Una obra: *La Cenicienta* Concurso de Canción y Poesía. (Este documento fue dado a conocer en octubre de 1975).

Uno de los primeros grupos en reasumir sus actividades teatrales bajo la Junta Militar fue el *Aleph*. Regresa a Chile una semana antes del golpe, de una gira por Europa y Cuba. Habían participado en el Festival de Nancy, 1973. Pierden su sala en Lastarria 90, en Santiago, y todo su material técnico es destruido, pero no fueron arrestados. En Abril de 1974 comienzan a elaborar un nuevo espectáculo.

“Nos pusimos a estudiar algunos textos bíblicos. La Biblia tiene un material que a uno le cuesta creer que fue hecho hace tantos miles de años. También recopilamos otras cosas. De Cervantes, de *El principito*. Todo eso para construir “Y al principio fue la vida”. Había dos escenas importantes en esa obra: la historia del capitán del barco que naufraga instando a seguir la lucha y que vendría a representar nuestra visión del último momento del Gobierno Popular, y el final de la obra cuando matan al profeta mientras él promete que esto va a seguir, que la verdad por último no muere en él sino que continúa. (2)

El domingo 24 de noviembre fueron arrestados, conjuntamente con la madre del director (que desaparece). El actor John McLeod, esposo de una de las actrices también desaparece. *El Aleph* continúa su trabajo, pero ahora en los campos de concentración de Tres Alamos, Puchuncaví y Ritoque. El 1o. de mayo de 1976 estrenan en Puchuncaví una obra escrita en prisión, *La guerra*.

(3) Posteriormente son exiliados.

Desde 1974 se advierte un renacer del teatro aficionado. Grupos de pobladores reciben el apoyo que incentiva la creación artística mediante festivales nacionales y regionales, concursos de dramaturgos y asistencia técnica. El Gobierno, por qué no decirlo, trata de canalizar esta inquietud y “busca a través de asesorías y patrocinios ejercer una cierta influencia respecto a los cauces que ella puede tomar”. Ya veremos más adelante algo de esta actividad. La Iglesia brinda a través de sus vicarías, la posibilidad de agruparse y realizar actividades de índole cultural.

La Sede Norte de Medicina de la Universidad de Chile, es el mejor ejemplo de actividad teatral aficionada.

En 1974, el entonces estudiante Marco Antonio de la Parra (autor de *Matatagos*, *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*), organiza un festival que ha convertido en actividad permanente el quehacer teatral entre los universitarios. Las obras que representan, son originales y destacan tres tendencias bien marcadas. Una de ellas el humor. Una segunda, la que incita en el público la comprensión de aspecto de la realidad, buscando la empatía con la situación planteada a fin de que el análisis interior busque la transformación de esa realidad. Una tercera tendencia apunta hacia los problemas existenciales que provocan la reflexión intelectual más que la identificación o afectividad del espectador. Su trabajo es eminentemente colectivo y los más experimentados en las lides teatrales dirigen los grupos. Los problemas técnicos son secundarios y el público, los propios alumnos, son los indicadores de su progreso. Ellos tienen una participación activa en la conducción del movimiento.

En 1977 se realizan varios festivales. El Festival Nacional de Teatro organizado por el Canal Recreativo Nacional, el Festival de la Universidad Católica, el de Agrupación Taller 666.

El más importante, evidentemente, es el realizado por el Canal Recreativo, que es una institución gubernamental que forma parte de la Dirección de Deportes y Recreación del Estado. Tuvo carácter nacional y fue preparado mediante una serie de encuentros zonales. Uno en la Zona Norte - sede Copiapó; otro en el Área Metropolitana - sede Puente Alto; Zona Central - sede en Lota y Zona Sur - sede en Osorno. Los que llegaron al Festival Nacional de Teatro (Santiago 13-15 de Enero de 1978) fueron: Teatro El Anillo del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile con *Absurdo en un Acto* de Antonio Demarko; de Santiago, Teatro La Barraca con *Nadie Puede Saberlo* de Enrique Bunster. Grupo Teatral Iquique con *La Señorita Charleston* de Armando Moock; Teatro Minas del Carbón de Lota con *Las Redes del Mar* de José Chestá; Taller de Teatro (Universidad de Chile) con *La Viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga. Este grupo proviene de la Sede de la Chile en Temuco donde desarrollan una actividad ininterrumpida desde 1965. El Taller Teatral Topsis de Punta Arenas con *El Cepillo de Dientes* de Jorge Díaz. El Grupo de Teatro Río Adentro de Ovalle con *Algo para Contar en Navidad* de Jorge Díaz y el Teatro TIARA de Rancagua con *Tres Noches de un Sábado* de Cornejo, Contreras y Alcalde. El festival se complementó con un seminario de autores. Palpable y notoria fue la falta de enlace entre los organismos universitarios, cuyas temporadas de extensión han perdido su vigor, y las provincias. Más aún los conjuntos profesionales cuyas giras no alcanzan la geografía chilena del Norte y del Sur. En diciembre (1977) se efectúa el Festival de la U. C., cuya característica es la participación de los grupos universitarios. Once obras fueron representadas, entre ellas *La Remolienda* de Alejandro Sieveking, por el Grupo de la Vice-Rectoría de la U. T. E.; *El Delante Blanco* de Vodanovic por el grupo Taller 666 y *Anfitrión* de Pauto, adaptación de Jaime Silva por el Taller Académico de la U. C. Cinco obras fueron de creación colectiva: *Cubernia*, adaptación de algunos cuentos de Luis Britto (*Rajatablas*); *Los Payasos de la Esperanza* del Taller de Investigación Teatral; *El Traje Nuevo del Emperador* en base al cuento de H.C. Andersen por el Grupo Encierro *Pensionado* del Taller de Medicina, Sede Norte U. de Chile y *Tranquila el perro* del mismo taller. El Festival organizado por el Taller 666 se efectuó entre el 28 de noviembre y el 6 de diciembre de 1977.

Titulado “Encuentros de Teatro y Juventud” tomó lugar en el teatro al aire libre Graderías. Entre los conjuntos presentes, los colegios privados como La Maisonette presentaron *El Médico a Palos* de Molière; la Alianza Francesa *La Cantante Calva* de Ionesco; Patrocino San José con el grupo Xiro, *Cadáveres Ambulantes* de Felipe Alcántar. Participaron además algunos conjuntos poblacionales, como el del Centro Cultural Malaquías Concha; Grupo el Riel de la Vicaría Matta con *Arpilleras* y el Grupo Población Nuevo Amanecer con *El Hombre que se convirtió en Perro* de Osvaldo Dragún.

El Grupo Cámara Chile fue el encargado de dar forma al seminario “El Teatro en Chile hoy”. Durante cinco días - semana del 23 de noviembre, 1977 - actores, directores, críticos, empresarios y autores “hicieron hincapié en el abandono a que está sometida la vida teatral. Abandono proveniente tanto del Gobierno como de las Universidades”. La discusión abarcó todas las áreas, formación de actores, el grave problema del autofinanciamiento, la falta de especialización de los críticos (anotada en 1963 por el crítico Orlando Rodríguez en su artículo “La Prensa y la Crítica” en *Dos Generaciones del Teatro Chileno*. Santiago: Editorial Bolívar), hasta la libertad de expresión, como lo expresan en el punto 4 de las “Consideraciones Previas”.

“Para que exista tal indispensable testimonio de vida (antes se ha dicho que el artista ha renunciado a ser expresión natural de un organismo social vivo), es absolutamente esencial que el artista posea libertad de creación y medios aptos para ejercerla y expresarla. Esta libertad implica el derecho al trabajo y a su consubstancial compensación y a la eliminación de toda represiva censura directa o indirecta de sus ideas”.

En el punto 5 se insiste en la función social de las universidades insertas en el campo de la investigación, la docencia y la extensión de la ciencia, la tecnología y la estética. Para que esto ocurra, agrega el documento,

“Es indispensable que las universidades posean plena libertad y autonomía académica, y sean fieles intérpretes de la sociedad en que se encuentran insertas”.

Al final de la reunión, se elaboró un anteproyecto para proponer al gobierno la posibilidad de separar el Ministerio de Educación del de Cultura, la creación de un Fondo Nacional de las Artes con administración autónoma y la formación de la Federación de Teatro. Una Comisión Permanente se encargará de poner en práctica los acuerdos, mientras se orientan los esfuerzos para crear tal Federación. En el seno mismo de las Universidades, el teatro aficionado se ha transformado en un instrumento de diálogo y expresión de las inquietudes de la juventud. Este ciclo que se iniciara en 1941 pareciera anunciar nuevos horizontes. Rubén Sotoconil uno de los fundadores del Teatro Experimental, recordaba este hecho en su saludo al Primer Festival de Teatro Universitario en 1978, organizado por la rama de Teatro de la Agrupación Cultural Universitaria (22 al 25 de agosto). "Nuestra generación creó el Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1940. Inauguramos nuevas formas escénicas, introdujimos objetivos y propósitos renovadores desmitificamos, construimos. Y ahora nos encontramos ante otra generación que impone su propia óptica sobre los sepulcros blanqueados del ayer. ¿Es éste un nuevo Teatro Universitario, la fantaría de un anuncio decidido y renovador?" Luego en una concepción humanista y renovadora de la existencia, agrega,

"Si es así, felices los que pueden comprobar en vida que la historia se verifica en espiral, en que cada vuelta es más alta y más rica que la precedente; que el renacer y la agonía son variaciones semánticas de un mismo proceso vital..."

Finaliza su saludo con el optimismo del recambio que las nuevas generaciones puedan brindar a la dramaturgia chilena, "Saludamos a la ACU como encarnación de la corriente inextinguible que alimentará el futuro de Chile, en la sed de justicia, en el hambre de creación. Saludamos a la ACU como espejo de lo mejor que fuimos y como anunciadora de los nuevos mañanas que cantan..."

El Grupo El Anillo (fundado en junio de 1975 representante de la Facultad de Filosofía y Letras del Pedagógico de la U. de Chile ha definido el teatro aficionado universitario, "Ser aficionado significa dedicarse - en este caso - al teatro, por afición, es decir, porque gusta hacerlo, porque satisface, porque cumple una función espiritual, no interesada (...) El Teatro Aficionado debe completar el vacío dejado por el teatro profesional o mejor dicho, debe cumplir su función en ese sentido no como un complemento del otro, sino como parte vital del teatro".

"Para ello hay que dar pie a las obras inéditas sobre todo de autores jóvenes, quienes en la actualidad yacen aislados de los grupos".

En relación a su público, sostienen los jóvenes que el teatro debe "(combinar) medios, exaltando la imaginación del espectador, sugestionándolo. Hacerlo vivir más intensamente el teatro.

Desenmascararlo de sus prejuicios, liberarlo de las tensiones con un conocimiento trágico o cómico de sí mismo de modo vital, produciendo así una nueva dimensión de las catarsis".

El Primer Festival de Teatro Aficionado Universitario no era competitivo. Su finalidad era que un jurado seleccionara las mejores obras y entregara pautas y recomendaciones para elevar el nivel estético teatral. El éxito alcanzado se puede medir por la impresión que causara una de las obras, *Baño a baño*, del Taller de Creación Teatral, Medicina Norte, U. de Chile. "La obra mostraba un muy buen afiatamiento como grupo y trabajo de equipo, y la calidad de la obra en sí, excelente." Los estudiantes debutaron a teatro lleno durante los días de las representaciones. El sentir de los organizadores se manifestó de este modo, en su programa:

"No es un hecho reciente el que entre las murallas de la Universidad hayan tomado y retomado forma las más diversas expresiones artísticas, haciendo por años, valiosos aportes al desarrollo cultural del país. Hoy el fenómeno parece repetirse y resulta indudable la presencia de un movimiento que merece ser estimulado y fortalecido, representado por los talleres de creación artística, donde estudiantes, profesores y funcionarios buscamos la salida a nuestras inquietudes creadoras, que inevitablemente tendrán resonancia en la definición colectiva de una cultura propia y nuestra. Este Festival es sólo una muestra de la naciente actividad artística universitaria, que exige una participación permanente y responsable a todo estudiante dueño de un pensamiento crítico amplio y joven".

Junto a la programación diaria, en un volante aparecía el siguiente pensamiento de B. Brecht,

"Para representar nuestras obras, buscaremos y construiremos caminos y aprenderemos a llenar los teatros con gente cuyas concepciones estén de acuerdo con nuestro tiempo y cuyos sentimientos sean frescos y limpios".

El Segundo Festival de Teatro Universitario, programado para el 28 de agosto al 1o. de septiembre de 1979, fue suspendido por razones administrativas. La Agrupación Cultural Universitaria, en declaración entregada a su comunidad, expresa:

"Nuestra opinión es que el problema va más allá de trámites administrativos, lo que aquí se está reprimiendo es el derecho a la expresión, el derecho a la Cultura, el derecho a organizarse libremente para con el esfuerzo conjunto dar paso a más y mejores instancias de reflexión en torno a los valores que nos son más propios como Universitarios, como Chilenos y como Latinoamericanos y va más allá de nuestra propia organización. Aquí está en tela de juicio el derecho de todos los miembros de nuestra comunidad a hacer realidad el principio básico de toda Universidad: lugar de libre encuentro de ideas y opiniones".

Lo que los jóvenes reconocen es que el condicionamiento social en que se produce la literatura, está ahogando o tratando de sepultar una de las formas de expresión de la cultura, como lo es el teatro.

Ellos saben que el factor que en última instancia determina la historia es la producción y reproducción de la vida real. El teatro, como producción literaria, expresa artísticamente el conjunto ideológico, las interrelaciones y choques de las diferentes estructuras.

El temor a esta representación es la que mueve a las dictaduras a reprimir la cultura, actitud que la historia ha demostrado vana, inútil, ineficaz.

Pero el Segundo Festival prosiguió adelante pese a "la triste historia de no permisos, expulsiones, fantasmas que cortaban las luces", salas que se conseguían después de "firmar cartas de buena conducta y honorabilidad, no poner Agrupación Cultural Universitaria en los programas y otras exigencias". (Revista *Hoy* No. 114, 26 de septiembre al 2 de octubre, 1979, p. 40).

Todo esto obligó a los estudiantes a adoptar un sistema rotativo en gimnasios y teatros de las distintas sedes de la Universidad. De las catorce obras representadas, tres fueron destacadas como sobresalientes. Todas ellas de creación colectiva: *Abierto de 3 a 10 p.m.* del Grupo Ketejedi; *Un momentito, ahora sí* del Taller La Constitución y *El cuento del tío* del Grupo Enredo, todos de la Universidad de Chile. La primera de ellas presenta por medio de diversos cuadros, el ambiente universitario reprimido y estrecho el cual aísla al hombre de sus semejantes y de la sociedad en que vive. La segunda, por medio de flashbacks representa al idealismo juvenil y el materialismo adulto. Se acentúa la traición de los ideales por la ambición desatada en un mundo de apariencias y de consumo.

El cuento del tío es una metáfora de un mundo alucinante, maravilloso, pero también terrible, según la crítica.

El cuestionamiento a la sociedad es evidente en las obras mencionadas, ¿pero qué otra cosa es el teatro sino la inserción de la ideología y del compromiso del hombre con sus semejantes?

La cultura, en sociedades como la chilena actual, no admite cortapisas y la literatura como uno de sus pilares no evade esta realidad. Se justifica entonces la cita de Federico García Lorca en el programa del Segundo Festival.

"...Ese concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi. Ningún hombre verdadero cree ya en esa zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo. En este momento dramático del mundo el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas".

N O T A S

(1) Véase mi artículo "Reseña actual del teatro en Chile" en *Literatura Chilena en el Exilio* No. 4, Otoño 1977. pp. 14-15.

(2) Véase "El Aleph en lucha contra el fascismo" *Conjunto* No. 33 julio - septiembre 1977, pp. 89-90;

"Teatro en los campos de concentración chilenos. Conversación con Oscar Castro del Aleph, *Conjunto* No. 37, julio - septiembre 1978. pp. 3 - 34.

(3) Publicada en *Conjunto* No. 37, pp. 35 - 57. □

ENTREVISTA A QUILAPAYUN

□ DESIDERIO ARENAS

El mundo se divide en dos categorías de personas: los sobrevivientes y los otros. ¿A cuál de ellas pertenecen ustedes?

R. A la primera: primero, porque somos cantantes, es decir, artistas; segundo, porque somos cantantes que cantan, es decir, tenemos qué cantar y porqué cantar y, tercero, porque cantamos el canto de todos, que es nuestro propio canto, es decir, el canto más enraizado en Chile, con más pasado y con más futuro.

¿Y en qué tiempo verbal se conjuga el canto de ustedes?

R. En el presente. Nuestro canto no se ha detenido en ningún momento y, muy por el contrario de lo que algunos pudieron imaginarse hace algunos años, su fuerza se ha extendido por el mundo mucho más de lo que nosotros pudimos algún día soñar. Hablando solamente en términos de "carrera artística", hemos recorrido los cinco continentes, nuestros discos están editados en 30 países, hemos cantado en las salas más importantes del mundo (Carnegie Hall, Kennedy Center, Olympia, Théâtre de la Ville, Bobino de París, Albert Hall de Londres, Basílica de Mazencio en Roma, Arenas de Verona, Konzert Huset de Estocolmo, etc.) y a nuestro canto se han asociado figuras del arte mundial tales como: Jean Louis Barrault, con quien hemos hecho un disco (Cantata Santa María de Iquique en francés); Jane Fonda y John Voigt con quienes hemos hecho conciertos; Gian Maria Volonte, Mikis Theodorakis, Leonard Bernstein, Pete Seeger, Jean Louis Trintignant, Julio Cortázar, etc. Pero al margen de estos "éxitos", el logro más importante de estos ocho años de trabajo en el extranjero es el haberle dado a la canción chilena un lugar de importancia en el ambiente artístico mundial, realización cuyo mérito no es sólo nuestro sino de todos los artistas de la canción que se encuentran hoy día en el exilio. Esto ha posibilitado salvar nuestra canción de la amenaza de destrucción y crear una continuidad indispensable para el futuro de nuestro canto popular.

El concepto de continuidad, ¿no implica el estar en lo mismo desde hace 8 años?

R. Sí y no. Estamos en lo mismo en el sentido que las mismas raíces que hicieron nacer nuestro canto son las que lo nutren hoy día. Pero esto mismo significa que para ser fieles a estos orígenes, hemos estado siempre y seguiremos estando en constante renovación. Algunos chilenos que nos han visto y escuchado después de tantos años, tienen dificultades para reconocer en el Quilapayún de hoy día la imagen que ellos traen del pasado. Pero, en el fondo, a pesar de los profundos cambios en forma y contenido que han experimentado nuestras canciones, seguimos siendo los mismos de siempre. Los nostálgicos del pasado deben aprender que, para un artista, la renovación es una necesidad vital. El canto vive de la creatividad y se muere cuando la voz enmudece y se pierden los caminos de expresión. Nosotros estamos vivos y cantando (que no es lo mismo que coleando), y nuestra renovación es fidelidad a la misión que nos hemos asignado.

¿Se supone que ustedes tienen algún tipo de misión mesiánica que cumplir?

R. Mesiánica no, pero patriótica sí, en cuanto la experiencia ha demostrado que nuestro pueblo y su camino histórico no son indiferentes al canto popular. Como todos los demás artistas de la Nueva Canción Chilena y de la nueva Nueva Canción Chilena, que es la canción que nuestro pueblo aún no conoce y que existe desde hace tiempo en el extranjero, nos sentimos depositarios del legado que no dejaron Víctor y Violeta. ¿Por qué nuestro canto tiene tanta fuerza en el extranjero? Seguramente porque en él se escucha algo que nosotros no decimos, pero que viene desde muy lejos, desde un océano de distancia, desde los ríos de luz que brotan del corazón de Chile.

¿De lo que se deduce que quienes asisten a sus conciertos y compran sus discos, lo hacen por solidaridad?

R. Eso fue así durante los dos o tres primeros años inmediatamente después del pronunciamiento militar, pero hace mucho tiempo que esta situación ha cambiado. Tal vez esta situación debería ser un hecho para lamentarse y lo es desde un cierto punto de vista, pero hoy día, la canción chilena se ha abierto paso por sus propios méritos artísticos, por la fuerza de su poesía y de su música y esto sí es un hecho para alegrarse. Gracias a ese inmenso movimiento que nos sostuvo durante los primeros años, pudimos aprender a caminar por nuestros propios medios como lo hacemos hoy día.

Introducirse en un medio cultural de muy altas exigencias artísticas habría sido muy difícil sin esa primera ayuda.

Hay veces en que el bosque nos hace perder de vista el árbol.

¿El introducirse al medio del show business, no hace perder de vista objetivos más importantes?

R. Nosotros, rara vez hemos tenido que ver con el show business y, más bien, a contrapelo. Felizmente, en Europa existen circuitos intermedios que son los que a nosotros más nos interesan. En Europa existe la carrera del show - business y la carrera "de prestigio", es decir, la que han seguido los artistas populares verdaderamente grandes (Jacques Brel, Léo Ferré, Juliette Greco, etc.). Es ésta la que hemos escogido nosotros.

¿Qué signos hay de que realmente van por ese camino?

R. Las cosas más importantes que hemos hecho en Francia nos señalan que nuestro reconocimiento va por ese lado. La mejor demostración de esto es el programa de televisión que hicimos en febrero de 1980, *Le Grand Echiquier* de Jacques Chancel, que nos consagró tres horas y media de emisión y una difusión a millones de telespectadores. Este programa, que en otras ocasiones ha sido dedicado a Maurice Béjart, a Jacques Brel, a la Comédie Française, a Yehudi Menuhin, contó con la colaboración de Matta, de Julio Cortázar, de Juliette Greco, de Roberto Bravo, de Isabel Parra y de otros grandes artistas y obtuvo un gran éxito de crítica. El año pasado estuvimos un mes entero en el Bobino, music hall parisino asociado al nombre de George Brassens.

¿Y todo esto ha sido conseguido cantando La Batea?

R. Por supuesto que no. *La Batea* está guardada desde hace

tiempo en la maleta de los recuerdos. A la canción consignista de los primeros años de la década del 70, sucedió una canción mucho más profunda, que retomó las líneas de trabajo de los años 60, es decir, poesía y música enraizada en nuestra tradición, pero que va desarrollándose e introduciendo nuevos recursos artísticos. *De los renegados será el reino de los cielos.*

R. Ni renegados ni arrepentidos. Nuestras canciones se confunden con el camino de nuestro pueblo, se coloran de rojo o de rosado (nunca, eso sí, de amarillo) según sea el color de la voz popular. No somos solamente individuos inventores y creadores absolutos de lo que poeteamos y cantamos. "Soy del pueblo, pueblo soy, y adonde me lleva el pueblo, voy". Somos la cresta de la ola, no la ola misma.

Por lo que están siempre corriendo el peligro de sacarse la cresta...

R. La ola no se saca la cresta aunque se saque la cresta, porque la cresta es tan indispensable para la ola, como la ola para la cresta. Si la ola se saca la cresta, el deber de la cresta es seguir pegada a la ola, aunque la cresta misma tenga que sacarse la cresta. La ola se sacó la cresta y la cresta también pero, a pesar de todo, la ola se sigue sacando la cresta para recuperar su cresta y la cresta se sigue sacando la cresta para recuperar su ola. El futuro es cresta y ola confundidas en la inocencia de un nuevo comienzo.

Lo que equivale a decir: la ola y la cresta unidas, jamás serán vencidas.

R. Nosotros decimos hoy día: "darle al otoño un golpe de ventana para que el verano llegue hasta diciembre", que no es lo mismo, pero es igual. Nuestra tarea de artistas se ha delineado con mucha mayor precisión y comprendemos ahora, mejor que nunca, la necesidad de la poesía y de la canción en la vida de nuestro pueblo. La consigna de Neruda es marítima antes que ninguna otra cosa y su eficacia en los aspectos no directamente poéticos de su cometido viene del mar y no de las banderas.

¿Se acabaron los puños y las banderas?

R. Se acabaron, pero seguramente volverán. La historia no se mueve según el deseo de los que la hacen, tiene sus leyes propias y, muchas veces, éstas golpean trágicamente a los pueblos. En lo épico, siempre hay quizás ilusiones, pero el ímpetu de este tipo de canciones y poemas es una necesidad que siempre encuentra la savia para rebrotar y florecer. De la gesta, queda en pie la belleza construída, como las antiguas estatuas o bellas columnas de las civilizaciones perdidas. Pero, al final, todos llegamos al umbral; nos despierta una luz negra que anuncia una alborada que no es la de las banderas en las avenidas, pero que le abre la puerta y las ventanas a una nueva poesía. El arte es siempre verdadero: es la historia la que se equivoca. Nosotros somos cantantes y nunca se terminarán los motivos del canto.

Las aves que habitaban el atolón de Murooa perdieron el instinto migratorio como consecuencia de las radiaciones nucleares. ¿No estarán ustedes como estas aves?

R. Todos estamos como estas aves, porque el camino de la historia es siempre de fracaso en fracaso. El triunfo final es sólo una ilusión que se nos viene a la cabeza en los momentos positivos, la borrachera del triunfo. Debemos aprender a extraer nuestras fuerzas del amor al caminar (la vida es siempre puro caminar), del placer de obtener las metas más cercanas. La meta final debemos ponerla siempre entre paréntesis y hacer como si no existiera, porque en verdad no existe. Nadie gana ni pierde definitivamente: ésta es la sabiduría de los poetas más antiguos.

Lo que ustedes hacen ¿guarda alguna relación con el trabajo que se realiza actualmente en Chile en el plano de la canción popular?

R. Nosotros no nos hacemos ninguna ilusión respecto del peso que pueda tener nuestro canto, hoy día, en Chile. Sabemos que la mayoría de los que un día gustaron de nuestras canciones desconocen casi por completo lo que nosotros estamos haciendo. Será muy difícil, en las condiciones actuales, poder hacernos escuchar en nuestra patria. Pero estamos convencidos de que el restablecimiento de este diálogo no depende solamente de que nosotros alcemos nuestra voz, sino también de que nuestro pueblo aguce sus oídos. Recuperar el arte chileno realizado en todos estos años en el extranjero, es una tarea que no puede ser asumida solamente por los chilenos que estamos en el exterior, sino que por todo nuestro pueblo y es una tarea imprescindible y de primera importancia. No se trata solamente de algunas canciones de tal o cual grupo que haya que popularizar, ni de tales

cuadros o tal exposición que haya que presentar en Santiago, ni de tal o cual poema que haya que editar. Se trata de una vertiente completa de la cultura chilena que está separada de su pueblo, donde se encuentran culminaciones y comienzos, flores, frutos y semillas, de las cuales Chile no puede prescindir. En algunos momentos, los artistas de la canción hemos visto con preocupación que no se considera nuestro trabajo hecho en el exterior. A veces se habla del Canto Nuevo como "sucesor" de la Nueva Canción Chilena y se piensa en ésta como en un movimiento que termina en el año 73. ¿Cómo habría que llamar entonces a la producción artística de los cantantes en el exilio desde el 73 en adelante? ¿Es Canto Nuevo o Nueva Canción resucitada? Estas ligerezas son importantes cuando está en juego la unidad del movimiento cultural chileno. Nosotros creemos que esta unidad debe salvaguardarse por todos los medios.

El Canto General de Neruda es el canto de un exilio. ¿Creen ustedes estar haciendo el Canto General de este nuevo exilio?

R. El Canto General de este nuevo exilio lo estamos escribiendo todos los artistas exiliados. Chile tendrá que unir los retazos de cada uno de nosotros para construir una nueva unidad floreciente de la palabra chilena.

Pero volvamos al Quilapayún. ¿Cuáles son las líneas actuales de trabajo?

R. Desde 1965, nosotros hemos puesto todo nuestro interés en la creación y hemos transformado el conjunto en un grupo cantautor que, en un buen porcentaje, canta lo que él mismo va creando. Como muchos otros cultores de la Nueva Canción Chilena, nuestra creatividad se caracteriza por un cierto alejamiento paulatino de las fuentes folklóricas. No quiere esto decir que despreciemos el trabajo de difusión folklórica o que no nos interese el valor de lo folklórico en sí mismo. Pero después de tantos años, hemos ido aprendiendo que nuestra tarea principal debe ser nuestra propia expresión, porque allí está lo mejor de lo que nosotros mismos podemos dar. En todo caso, en todo lo que vamos haciendo, siempre hay referencias cercanas o lejanas al folklore. En lo poético, hemos avanzado bastante hacia una mayor libertad de imágenes y nos encontramos actualmente en un proceso de apertura de la temática de nuestras canciones. Hemos hecho muchas canciones con textos de Neruda y de otros poetas como García Lorca, Nicolás Guillén, Rafael Alberti, Fernando Alegría, etc. Uno de los trabajos más importantes en la vida del conjunto ha sido el trabajo con los músicos llamados cultos y que nos ha aportado grandes experiencias, la primera de las cuales fue la Cantata Santa María, que sigue siendo un verdadero clásico de nuestro repertorio. En los últimos años se han agregado a ella: "Américas" de Gustavo Becerra y "Canto a Bolívar" de Juan Orrego Salas. Sigue siendo de principal importancia para nosotros la creación de esta música intermedia que va abriéndole paso a una tradición musical popular chilena. En nuestros conciertos, la poesía tiene un lugar muy importante y es ella, junto a la escenografía y la iluminación, lo que le da un carácter surrealista a lo que hacemos, sin que se pierda o se desvirtúe nuestro mensaje principal.

¿Por qué surrealismo?

R. Bueno, Matta llama así a algo que él anda buscando en la pintura y como esto es lo mismo que nos interesa encontrar a nosotros, lo llamamos así. Tratamos de transformar nuestros conciertos en una experiencia poética vivida en común con el público, un diálogo en el cual todos empecemos a creer que la vida es posible, que nos está permitido reír, que vamos rompiendo amarras con lo cotidiano y que hasta podemos llegar a bailar si se nos ocurre. Es esta especie de alegría y amistad lo que nosotros llamamos surrealismo.

¿Y para cuándo es la vuelta a Chile?

R. No nos hemos ido nunca de Chile. Lo que pasa es que no pisamos la tierra chilena porque no nos dejan. Pero, para este mal, hemos encontrado una solución provisoria: cuando podemos, nos construimos una tierra chilena en el exilio y cuando no podemos, dejamos de vivir con los pies en la tierra. De todas maneras, como decíamos al principio, todos los triunfos y todas las derrotas son transitorios (la lucha de clases es un deporte). Esto significa que esta gira que ha durado ocho años termina en Pudahuel.

Ya no se llama así.

¿Cómo se llama?

Teniente Merino Benítez.

R. ¿Y cómo le dice la gente?

Pudahuel. □

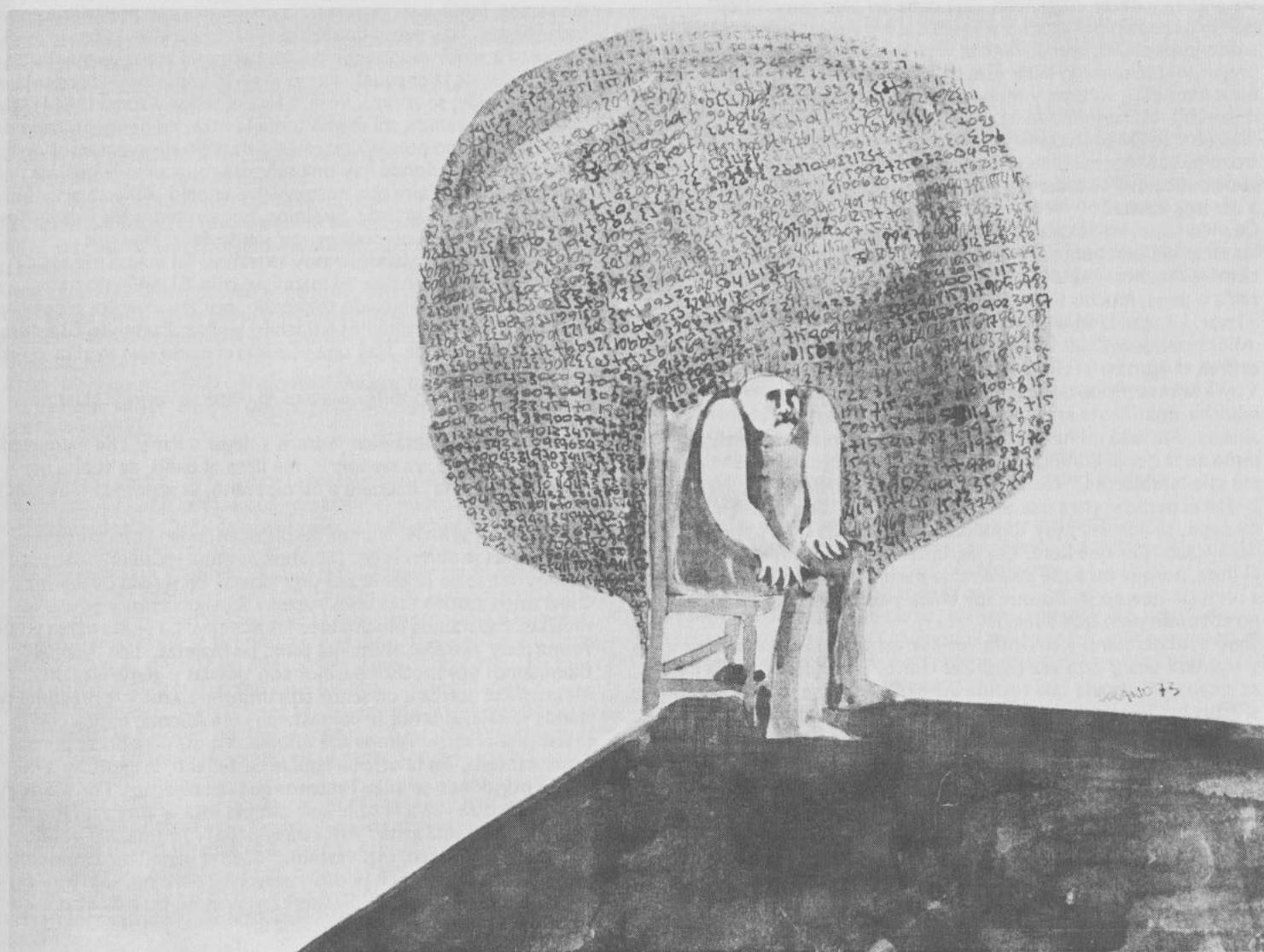
DISTANCIA

□ MARIA DE LA LUZ URIBE

Tengo un pan francés fresco y crujiente entre las manos. Dentro tiene una tajada gruesa de jamón. Siento su olor. Acero las dos manos con el pan a mi boca. Voy a morderlo. Despierto.

¿Porqué desperté antes de comerlo? Todavía está todo oscuro y mis abuelos roncan en la otra cama. Me levanto y voy a la habitación que es comedor, sala, y ahora también dormitorio de mi mamá y mi hermano. Ellos también duermen. Vuelvo a mi cama, que es un diván estrecho, tratando de no mirar los ojos de mi abuelo, porque sé que aunque duerma nunca se cierran del todo: dejan una rendija blanca que me aterra. Me arrebujó en la cama y trato de volver a mi sueño del pan hinchado y tibio. Me doy vueltas. El sueño no vuelve. Los cojines sobre los que estoy tendida se separan. ¿Qué hora será? Quiero comer ese pan. Quiero comer algo. Si me atreviera iría a buscar el pan que quedó de ayer. Pero es el desayuno de todos. Me castigarían. Estoy hundiéndome en la madera del diván. Me gritarían. Todos gritan ahora último. Me gritan "¡quieta, callada! , sobre todo eso: ¡no hables! ¡no digas nada a nadie! "

¿Y qué voy a decir? Diría "tengo hambre", pero ya sé que todos tenemos hambre casi todo el tiempo. Lo que quiero es preguntar. Saber porqué mi papá no está. Ya no está. Una mañana desperté en la casa con plantas que teníamos y mi papá no estaba, y estaban unos hombres revolviendo todo, dos militares apuntando desde la puerta, y mi mamá lloraba y mi hermano se abrazaba a sus polleras con los ojos espantados. Yo corrí al otro lado de su falda. Después nos vinimos donde los abuelos. Mi abuelo deja de roncar. Ya no puedo soñar con el pan. Ya es de día, pero cierro los ojos para que crea que duermo mientras



pasa tosiendo hacia el baño. Con los ojos cerrados puedo saber que mi abuela se pone la bata y arrastra sus zapatillas hasta la cocina. Mi madre y mi hermano hablan con ella en voz baja. Siento el cosquilleo de unas lágrimas que bajan hasta mi boca. Me paso la lengua por los labios. Están salados. Restriego la cara contra la almohada. Ya está. Desperté.

Voy a ver qué pasa allá, en la otra pieza. Mi abuela prepara el té. Mi mamá ya está vestida. Amarra los cordones de los zapatos de mi hermano. Me mira y dice: "Anda a tu cama, yo ya voy". Doy media vuelta y me acerco a la ventana. No quiero la cama otra vez. Allá abajo se ven autos y gente con paraguas, es muy bonito ver los paraguas desde arriba, parecen flores de colores que caminan, aunque la mayoría son negras. Yo ya conozco todos los colores, y números que me enseñó mi hermano uno dos tres cuatro cinco. Mi mamá llega y me mira triste cuando abre la cama. Triste y callada. Yo también tengo pena, y vergüenza. No sé cómo, no sé cuándo se mojó. Me tocó la camisa: está húmeda. Me pongo a llorar. Fuerte. Que sepan que no tengo la culpa, que no me di cuenta. Grito para que sepan que lo siento, que no quería... Pero mi mamá grita también: No puedo más, esto es insoportable, otra vez a lavar la sábana! Yo grito más fuerte. Llega mi abuela y me sienta en su falda. Dejo de gritar pero tengo que seguir llorando hasta que mi mamá se calle. Mi abuelo vuelve del baño y se detiene ante la cama, meneando la cabeza y le da un golpecito en el hombro a mi mamá, luego me mira serio pero veo una lucecita de picardía en sus ojos. Dejo de llorar para oír lo que dice mi abuela mientras me viste: Ya eres una niña grande y... Miro la puerta donde está mi hermano, serio, los ojos oscuros.

Vamos a tomar el desayuno. Mi madre toma una taza de té sin sentarse: "Estoy atrasada". Le pregunto dónde va aunque ya sé lo que me va a contestar. "A hacer diligencias". Me gustaría ser grande y hacer diligencias, que debe ser algo muy difícil que te hace caminar mucho y luego decir palabras importantes como inspectores, comandancia, vicaría, embajada. Cuando pregunto qué quieren decir esas palabras me hacen callar. Desde hace unos días, sólo yo y mi hermano tenemos pan para el desayuno. Mi hermano le da un trozo a mi abuelo quien primero dice no y luego se lo come lentamente. Yo le doy entonces un trozo pequeño a mi abuela. Ella sonríe. Mi mamá se va. Mi abuelo dice que va a dar una vuelta. Lo dice siempre. ¿Dónde va a dar una vuelta?

Cuando la puerta se cierra, mi abuela suspira y comienza a lavar las tazas del desayuno. Yo le ayudo a llevar la mña aunque tiembla mucho. Cuando se me cayó el otro día tuve mucha rabia y pena, mucho llanto. Por suerte hoy se les olvidó mandarnos a lavar. La abuela va al baño y yo miro otra vez por la ventana. Ahora no llueve. Digo "ahora no llueve", pero mi hermano no está en ninguna parte. Lo llamo, lo busco. No se ve, no está. Voy a la otra pieza, donde está mi cama deshecha con la fea mancha amarillenta en la sábana. Miro detrás de la puerta abierta. Allí está mi hermano, en cuclillas, los ojos cerrados, el puño en la boca, llorando. "Qué te pasa?" pregunto, y la voz me sale temblorosa. "No te das cuenta?" dice con furia, "si no le dan el permiso para irse ahora, lo matarán". Sé que habla de mi papá, sé que soy muy tonta parada ahí frente a mi hermano que llora y sabe por qué llora. Las lágrimas corren por mi cara porque él llora, porque mi papá está en una parte que no sé, porque se irá a un lugar que no sé. Porque soy chica y tonta y suceden cosas que no entiendo pero que duelen.

Dejo a mi hermano y voy otra vez a la ventana. Una mosca vuela y tropieza una y otra vez contra el vidrio. Trato de atraparla pero se escapa. Mi abuela sale vestida del baño y yo me agacho como si estuviera buscando algo para que no me pregunte qué te pasa ahora llorona. Cuando se dirige al comedor me levanto y voy al baño. Cierro la puerta, acerco el piso al lavatorio y me subo para mirarme al espejo. Esa cara redonda, esos ojos hinchados, ese pelo corto no son lo que yo creía que era mi cara en este momento: algo gris y angosto que se estrecha cada vez más hasta casi desaparecer. Me bajo del piso, abro el grifo oxidado y me echo mucha agua en la cara. Luego me lavo las manos. Pongo jabón cuidadosamente en las palmas y en el dorso hasta quedar con unos guantes blancos de jabón. Me enjuago y sale mucha espuma. Salgo del baño.

Mi hermano lee una revista con los ojos fijos en su cinturón. No lee nada. Yo tomo otra revista, me siento en el suelo, muevo los labios como si leyera, no sé leer.

El timbre suena exasperante. Todos corremos a la puerta. Mi mamá entra despeinada, los ojos muy estirados, la cara casi contenta. "Se fue, esta mañana muy temprano lo pusieron con otros en un avión hacia París. Nos darán pasajes a nosotros también, en unos días más". Mi hermano está contento, mi abuela está contenta. Yo pregunto qué es París. Mi mamá me toma en brazos, dice que es una ciudad grande, bonita, donde no nos pasará nada malo. Yo estoy contenta ahí, en los brazos de mi mamá y ya no oigo lo que dice a borbotones. Mi hermano se toma un vaso grande de agua y hace preguntas. Entonces yo entiendo que sí, nos iremos el miércoles y allí encontraremos al papá y tendremos una casa, iremos a un colegio. Llega mi abuelo y todos hablan al mismo tiempo. Mi abuelo deja caer los brazos, se hace pequeño, se sienta. Mi mamá me deja en el suelo, se acerca a él, pone una mano en su hombro, lo consuela: ya irán a vernos, juntaremos plata para los pasajes, todo saldrá bien, es la única solución. Ahora hay que ir a ver a tal, pedir una maleta al tío, mi mamá se peina, sale junto al abuelo. La abuela suspira. Saca su cartera, cuenta unos billetes, nos invita a hacer las compras. Mi hermano está contento, hoy día sí quiere salir a comprar.

Un señor nos viene a buscar muy temprano, en un auto elegante. Yo voy con un abrigo nuevo que me regalaron y me queda un poco largo. El señor nos lleva hasta el aeropuerto. El viaje es bonito y está lleno de este olor a auto limpio. El señor conversa con mi mamá que parece otra señora, tiesa y compuesta. Mi hermano lleva una chaqueta que también le regalaron y tiene los ojos grandes y oscuros otra vez. Los abuelos se quedaron sonriendo y llorando en la casa. Nos bajamos. Llevamos dos maletas. El señor habla en las oficinas del aeropuerto y nos dice que nos quedemos allí, sin movernos, junto a las maletas. Hay militares con metrallas en todas partes. Hay gente que se mueve hacia todos lados.

Empiezo a sentir mucho miedo. Mi hermano mete las manos en los bolsillos de la chaqueta como si no le importara. Hay gente que se despide, se abraza, llora. Llega el señor y toma una de las maletas, dice vamos, mi mamá toma la otra, mi hermano trata de ayudarla pero no puede, corremos detrás de ellos, pasamos una puerta de vidrio donde hay una señorita muy amable que me sonríe, salimos al aire que nos revuelve el pelo, ahí está el avión. Es muy bonito. Y grande. Subimos, nos sentamos los tres juntos, mi hermano me da un codazo, me siento feliz. Hay que abrocharse unos cinturones muy extraños. Mi mamá me ayuda riendo. Hace tiempo que mi mamá no reía. El avión no parte nunca. Luego hay un ruido tremendo, nos tapamos los oídos con mi hermano y nos miramos haciendo guiños. Partimos. El estómago se me sube a la boca. Hay una voz tras el ruido que explica cosas que no entiendo.

Viajar es largo, es bonito. A veces se come, a veces se duerme, a veces se juega.

Finalmente mi mamá dice "vamos a llegar a París". Se ha puesto otra vez nerviosa, ya no sonríe, me lleva al baño, de vuelta me pone el abrigo, la chaqueta a mi hermano, se acomoda muy tiesa en su asiento.

Todo es muy grande. Vamos detrás de mi mamá casi corriendo. Las puertas se abren solas. Subimos por una escalera mecánica. Vamos detrás de la gente por una especie de vereda que avanza sola. Esperamos mucho rato unos papeles. Luego vamos a buscar las maletas. Esperamos mucho rato las maletas. La gente habla en una forma muy extraña. Mi mamá toma las maletas, dice "vamos". Caminamos por muchos pasillos con tiendas y gente elegante. Mi mamá se acerca a un señor con uniforme azul y le pregunta por dónde se sale, el señor le contesta en otro idioma, indica con la mano una oficina. Vamos a la oficina. Yo quisiera llorar porque estoy cansada. En la oficina hablan castellano, le explican a mi mamá por dónde se sale. Tenemos que devolvernos. Por suerte nos toca subir otra vez a la calle que camina sola, y ahora no hay nadie más allí. Mi mamá grita "Ahí está el papá". Al final del pasillo hay un viejito muy flaco, mal vestido, "sí, es el papá" dice mi hermano. Yo no lo creo, miro si hay otras personas, pero no, sólo está él, y la calle con nosotros arriba. Se acerca y sí, es él. Pero es otro, es un viejito mi papá. □

PAS DE DEUX

□ CARLOS CERDA

En la víspera de su cumpleaños Anna recibió un regalo inesperado. Esa noche había regresado a su pieza más temprano que de costumbre. Era un lunes y los lunes no había función en la Opera. Estaba buscando las llaves en su bolso cuando escuchó que se abría una puerta a sus espaldas. Al volverse vio a la vecina secándose las manos en el delantal.

—Tengo algo para usted - le dijo la mujer contenta de darle una sorpresa - Un regalo.

Anna fue hasta la puerta de su vecina y esperó que ésta volviera. Se sorprendió cuando la mujer le entregó una caja grande, envuelta en papel de colores y amarrada con una cinta amarilla.

—Su papá vino a verla. Estuvo aquí a eso de las cinco - dijo la mujer en tono de secreto - Le dejó esta nota - agregó señalando una hoja de cuaderno colocada en el paquete.

Anna miró el paquete y luego a la vecina. Vaciló antes de preguntar:

—¿Cómo era?

—¿Quién? - preguntó la vecina sin entender.

—El hombre que dejó este paquete.

—Ya le dije. Era su papá - contestó la mujer.

La muchacha retiró la nota de entre las amarras. Era una pequeña carta. La guardó en el bolsillo del abrigo, dio las gracias y entró en su pieza.

Anna encendió la luz, colocó el paquete sobre la mesa y sin sacarse el abrigo se sentó en la cama a leer la carta de su padre. Con letras grandes éste había escrito sobre una hoja cuadriculada:

"Querida Anna:

Estoy de paso en Berlín. Viajo mañana por la noche a Frankfurt. Me gustaría verte. Espero que te guste mi regalo. Vendré mañana por la mañana.

Tu padre."

La muchacha dejó la carta sobre la cama y se acercó al paquete. Desató con cuidado la rosa que remataba el nudo, retiró el papel de regalo y destapó una caja azul en la que se repetía el nombre de una boutique. Primero sacó de la caja una blusa de lino, luego una falda floreada con grandes bolsillos y finalmente un bluejeans de cotelé. Las tres prendas eran, naturalmente de la misma talla, 82, es decir, dos tallas más grande que la que correspondía a su porte. Con desánimo, Anna se probó frente al espejo. La blusa era linda pero habría que hacerla de nuevo. Sería mejor regalarla. La falda podía angostarse, pero en ese caso los bolsillos resultarían desproporcionados. Pensó lavar los bluejeans con la esperanza de que encogieran. Volvió a colocar los regalos en la caja y encendió un cigarrillo. Después se tendió en la cama, tomó la carta y la estuvo mirando largo rato.

A la mañana siguiente, al despertar, lo primero que vio fue la gran caja azul sobre la mesa y se alegró al pensar que era el día de su cumpleaños. En el lavaplatos se lavó la cabeza y luego tomó una taza de café con tostadas. Leyó hasta las nueve y media con la esperanza de que el padre llegara, pero como no podía seguir esperándolo escribió una nota que al salir ajustó a un resquicio de la cerradura.

"Querido papá:

Perdóname, pero no pude esperarte. Tengo ensayo a las diez. Juntémonos en el café de la Opera a las dos de la tarde. Muchas gracias por tus lindos regalos. Me alegro de que hayas venido. Tu Anna."

Pero como al terminar el ensayo sus compañeros quisieron celebrar con un vaso de champagne, Anna llegó al café poco antes de las dos y media. Vio que todas las mesas estaban ocupadas, pero también divisó que en una de la esquina, junto a la ventana, había un hombre solo que esperaba. Más que la seguridad, Anna tuvo el presentimiento de que era su padre. Se acercó a la mesa y comprendió que el hombre tampoco la reconocía, pero su sonrisa insegura delataba el mismo presentimiento.

—¿Anna? - preguntó el hombre poniéndose de pie con un movimiento vacilante.

—Sí.. papá.

El hombre se acercó a la muchacha y la besó en la mejilla. Luego, azorado, le dio la mano, pero de inmediato la retiró, la puso delicadamente sobre sus hombros y le señaló la silla vacía.

—Siéntate, Anna.

El padre se sentó junto a su hija y se quedó mirándola. Anna tuvo la certeza de que la había imaginado distinta. El padre observaba su rostro joven cuidadosamente pintado, el pelo negro tirante recogido en una larga trenza que caía sobre sus espaldas, su delicado cuerpo de bailarina. El hombre la miraba sin decir nada pero le sonreía. Anna fue reconociendo lentamente el cuerpo grueso de su padre, las manos enormes que se entretenían nerviosamente con un encendedor, su rostro extrañamente familiar, una vestimenta de cuidadoso mal gusto.

—¿Qué quieres comer? - preguntó el hombre solícito.

La muchacha tomó la carta aunque sabía lo que podía comer.

Tomó la carta para mirar algo que no fueran los ojos de su padre.

—Quiero una sopa de carne - dijo después de un rato y dejó la carta sobre la mesa.

—¿Y qué más?

—Nada más. Sólo una sopa - dijo Anna sonriendo.

—Tienes que comer algo más. Por eso estás tan delgada. Anna rió nerviosamente.

—No debo comer mucho. Tengo que ser delgada.

El padre se encogió de hombros sonriendo. Cuando se acercó el mozo le preguntó a la hija qué quería tomar.

—Un jugo - dijo Anna mirando al mozo.

—Entonces dos sopas de carne, un Schweinsteck, un jugo y dos cognac - dijo el padre. Y cuando el mozo se fue estiró la mano, la dejó sobre el hombro de Anna como una caricia y mirándola a los ojos le dijo con voz aun insegura:

—En eso no has cambiado. Cuando niña tampoco querías comer. Cada sopa era una batalla.

Anna sonrió bajando la vista. La mirada del padre le producía rubor e incomodidad. Pero la mano sobre su hombro estaba a punto de causarle un escalofrío. Con un cuidadoso movimiento giró para tomar su bolso y sacar de él un pañuelo.

El padre se sirvió el resto del cognac que había sobre la mesa y encendió un cigarrillo.

—¿Puedo? - preguntó Anna señalando la cajetilla.

—Claro - dijo el padre ofreciéndosela - ¿Fumas mucho?

—No mucho.



—Si fumas mucho y no comes te vas a enfermar - y luego de una pausa - Cuéntame qué haces. ¿Cómo empezamos a conversar? Oye, ¿tú sabes que me gustas mucho? Eres distinta a como te imaginaba. No te imaginaba tan linda, ésa es la verdad. Pero dime, ¿qué haces?

—Soy bailarina.

—Pero... bailarina...cómo... - el padre buscaba una palabra que no quería decir para hacer una pregunta que no quería hacer.

—Bailarina... digamos, de ésas que salen en las revistas...?

—No sé qué me quieres preguntar. Bailo ballet. Trabajo en la Komische Oper.

—¡Ballet! - dijo el padre y lanzó un silbido - Oye, pero ¿cómo puedes bailar? Cómo aprendiste, quiero decir.

—Bueno, fui a la escuela de Danza en Dresden. Estudié cinco años, eso.

—Cinco años - dijo Anna riendo - Y después estuve un año en Leipzig y ahora aquí.

—Oye, dime ¿Y a tu mamá... la ves?

—A veces, cuando viene a Berlín. Yo no puedo viajar porque tengo funciones casi todos los días.

—¿Y vives sola?

—Sí. Vivo sola.

—Y... ¿no es difícil para ti vivir sola? ¿No podrías vivir con una amiga?

—No, papá. Quiero vivir sola. Me gusta así.

El mozo se acercó con una bandeja y puso los dos cognac y el jugo sobre la mesa. El padre tomó un vaso de cognac y se lo pasó a Anna. Luego alzó el suyo y dijo:

—A la salud de tu cumpleaños.

Anna le sonrió, miró su vaso y dijo con voz débil:

—A la salud de nuestro encuentro.

—Dices salud pero no tomas nada - dijo el padre al ver que Anna apenas se había llevado el vaso a los labios.

—No puedo. Ahora no puedo. En la noche sí.

—Oye, pero dime, ¡Qué trabajo es ése que tienes! No puedes comer, no puedes tomar un cognac. Y cuéntame ¿No pudiste encontrar algo mejor? ¿Te pagan bien? Seguro que te pagan muy bien.

—Me gusta lo que hago - dijo Anna mirando el vaso. Luego aplastó el cigarrillo en el cenicero - ¿Y tú que haces? Sé que vives en Köln.

—Vivía. Ahora estoy en Frankfurt. Hago lo mismo que hacía aquí, ¿sabes? Manejo camiones.

—Y ¿te gusta tu trabajo?

El hombre se encogió de hombros pero luego negó con la cabeza.

—Qué significa ¿"te gusta"? De algo hay que vivir ¿no? Llevo treinta años metido en la cabina de un camión. Mira - le mostró la palma de las manos extendidas - Toca. Toca aquí.

La muchacha adelantó su mano delicada, vacilante y tocó apenas las palmas del padre.

—No: Aquí. Mira aquí. ¿Está duro verdad? No siento nada, toca sin miedo. Podría ponerme la llama del encendedor bajo la palma y apenas sentiría. ¿No me crees? ¿Quieres que haga la prueba? - y con gesto decidido tomó el encendedor.

—No - dijo Anna mirando a la mesa vecina - No por favor. Si te creo.

—Treinta años. Pero así pasa el tiempo. Y no me siento viejo. ¿Me encuentras viejo?

—No - dijo la muchacha - Encuentro que estás muy bien. ¿Qué edad tienes, papá?

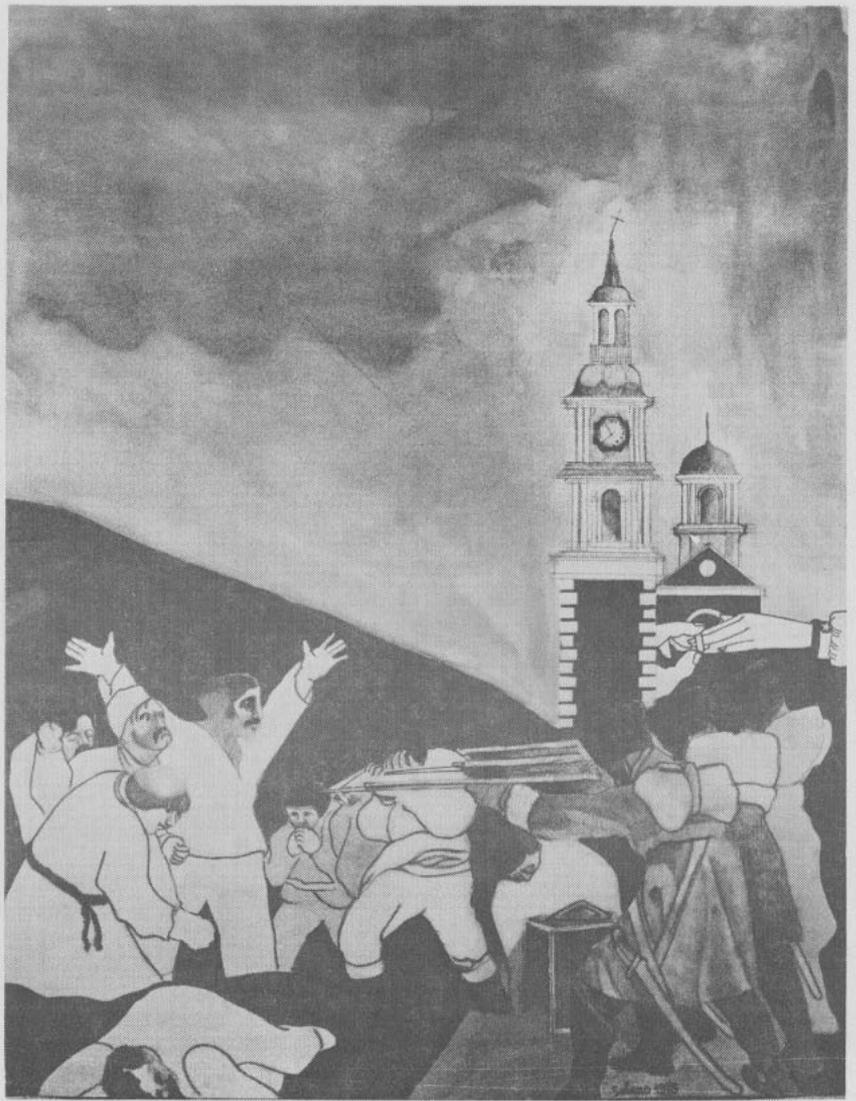
—Cincuenta y cuatro. ¿Soy joven todavía, no te parece? ¿Y tú? Hoy cumpliste los veinte, ya sé. Por eso estoy aquí. ¡Salud, Anna! Por tu cumpleaños - y se zampó el resto del cognac - Pero dime una cosa. ¿Tu mamá te habla de mí?

—No.
—¿Pero alguna vez? Alguna vez tiene que haberte dicho algo.
—No.
—¡Alte Ziege! - murmuró el hombre.
—Quiero decir que nunca dijo algo malo de tí.
—¿Y qué podría decir? Dime. ¿Crees que podría decir algo malo de mí? Yo en cambio...
—¿Puedo? - preguntó Anna tomando el paquete de cigarrillos.
—Claro, claro. Esa cajetilla es para tí. Y toma - dijo sacando otra del bolsillo - Son americanos. Aquí no hay de éstos.
—Sí hay, papá:
—Pero son caros.
—Sí, son caros.
—Oye, dime. ¿Te gustó mi regalo? No me has dicho una palabra. Esas cosas sí que no las encuentras aquí
—Sí, papa. Me gustó. Mucho.
—Yo no sé cuál es tu talla. Pero supongo que te quedan bien, ¿no?
—Sí, papá. Es mi talla. Me quedan muy bien.
El mozo trajo las sopas. El hombre le pidió un pedazo de pan, otro cognac y una cerveza. Cuando el mozo volvió con el pedido el hombre fue echando pedazos de pan en la taza.
—Así es la vida - dijo sirviéndose un trago - Todo tiene sus inconvenientes. Tú no puedes comer y yo tengo que pasarme la vida en las carreteras. Este viaje a Berlín fue una casualidad. Viajo mucho a Hamburgo, a Amsterdam, a Zurich. Pero nunca tuve la posibilidad de venir a Berlín. Cuando me propusieron este viaje me alegré. Ayer llamé a tu mamá y me dio tu dirección. Me dio tu dirección y cortó. ¡Alte ziege! Y dime una cosa. Cómo es... en fin. ¿Vive sola?
—No.
—Tiene un hombre.
—Sí. Tiene un esposo. Hace ya siete años.
El hombre no dijo nada. Se concentró en su sopa. Cuando la terminó encendió un cigarrillo.
—¿Y tú? - preguntó Anna - ¿Vives solo?
—Sí y no. No me he casado. Se podría decir que vivo solo. En este trabajo uno siempre está un poco solo - tomó el resto del cognac - Mira tú lo que son las cosas. Yo vivo solo. Tú vives sola. Pero la alte ziege agarró compañía. No te cases, Anna. Si quieres un buen consejo de un buen padre: No te cases. O al menos no te cases todavía. ¿Tienes novio?
—No.
—Eso está bien. Trabaja. Junta dinero. Junta todo el dinero que puedas y después nadie te faltará el respeto. Oye, ¿pero en serio que no vas a comer nada? - preguntó cuando el mozo vino a retirar las tazas - ¿No quieres un postre? ¿Un pedazo de torta?
—Quiero un café - dijo Anna encendiendo otro cigarrillo.
El hombre llamó al mozo y pidió un café y un cognac.
—No creas que bebo siempre. Cuando trabajo no puedo. "Cuando maneje no beba, cuando beba no maneje". ¿Has visto ese cartel en las carreteras?
—Sí, papá.
—Oye, dime. ¿Estás triste?
—No, papá. ¿Por qué?
—No sé. Te noto una cara tristonca. A lo mejor estoy echando a perder tu cumpleaños. Seguro que querías hacer otra cosa. Podemos ir a dar un paseo si tú quieres.
—No puedo - Anna miró su reloj - A las cuatro tengo ensayo.
—¿Y a qué hora sales?
—A las once.
—¡A las once! - y silbó.
—Tenemos función a las siete y media. Había pensado que si quieres venir...
—Claro. Pero dime. ¿Tú bailas ahí, verdad?
—Sí. Por eso quiero invitarte.
—Me gustaría. De veras me gustaría. Pero yo no sé si así... Creo que a esas cosas la gente va de etiqueta y traje largo. Claro que esta chaqueta es nueva.
Anna rió. Le hizo gracia el gesto del padre. Se quedó mirando sin rubor su chaqueta a grandes cuadros, la camisa verde, la corbata negra con lunares amarillos. Le hacía gracia y podía mirarlo sin rubor porque todo era definitivamente distinto a lo que se había imaginado.

—Entonces si es así compro una entrada y te veo bailar. Eso es algo que no me había imaginado.
Anna tomó su bolso del respaldo de la silla y sacó su billetera, y de la billetera una entrada para la Opera. El hombre la tomó, la miró con curiosidad, leyó en voz alta el nombre del Ballet como si fuera una palabra inédita y guardó la entrada. Cuando se llevaba la billetera al bolsillo interior de su chaqueta interrumpió el movimiento y dijo:
—Pero quiero pagarte la entrada.
— ¡Papá!
El hombre sacó cien marcos occidentales de la billetera y los puso sobre la mesa.
—Guarda eso - dijo Anna-nerviosa - Nos están mirando.
—Toma - dijo el padre - Guárdalo tú. Es tuyo. Puedes comprarte cualquier cosa.
Anna tomó su billetera que estaba aun sobre la mesa, pero evitó mirar el billete. Dijo en voz baja, pero intensa:
—Papá, por favor toma ese billete. La gente nos está mirando.
El hombre se rió y alargando el brazo retuvo la mano de Anna. Tomó la billetera que la muchacha iba a guardar en su bolso y puso allí el billete. Vio entonces unas fotos que Anna llevaba en el portarretratos de plástico.
— ¡Die alte ziege! - dijo dejando una foto de la madre sobre la mesa.
Pero luego tomó otra en que Anna tenía ocho años, chapes, y jugaba con una muñeca de loza.
—Esta foto la tomé yo - dijo el hombre - Es la última foto que te tomé.
—Sí sé. Después te fuiste.
El hombre sacó una tercera foto. La quedó mirando sin decir nada. Se sirvió de un trago el cognac, encendió un cigarrillo, volvió a mirar la foto y dijo:
—La verdad es que me he puesto viejo.
En el camarín Anna le mostró a su mejor amiga el billete de cien marcos. Le contó que su padre se lo había regalado y que esa noche estaría en la función. En la quinta fila, en el centro. Ella, a su vez, le había dicho que lo que hacía no era importante, que bailaba en el coro y que aparecía sólo una vez en escena. Al final del segundo acto, cuando entrara un grupo con mallas celestes, ella sería la cuarta contando desde la derecha. No podría verle la cara porque en esa escena el coro llevaba máscaras que imitaban conejos. Pero si contaba desde la derecha apenas entrara el coro, la cuarta sería ella y entonces podría seguirla y verla bailar durante tres minutos. Después, cuando el coro quedara inmóvil en el fondo del escenario, simulando poses de estatua, ella no sería la cuarta sino la segunda, pero contando ahora desde la izquierda. Habían convenido además que después de la función irían juntos a comer y ella había prometido que esta vez sí comería como corresponde y tomaría con él un cognac, por lo menos uno. El padre le había preguntado cuál era el restaurant más caro de Berlín y decidió que debían ir a ese restaurant. Además había decidido que si había una orquesta bailarían hasta la madrugada, hasta que se subiera al camión para regresar a Frankfurt.
Pero Anna quería cosas muy distintas. Ella hubiera preferido celebrar el cumpleaños en su pieza, invitando a tres o cuatro de sus mejores amigos y ya desde la mañana se había alegrado con la idea de que el padre pasaría la noche con ellos.
Mientras se preparaban para entrar a escena su amiga le preguntó por qué estaba tan nerviosa. Anna se encogió de hombros, aunque sabía que ésa no era la excitación habitual sino una suerte de temor, un sentimiento desagradable de pequeñez, de inseguridad; la intuición de una gran mentira. Cuando terminó de maquillarse descubrió que las palmas de sus manos estaban húmedas y recordó las de su padre, capaces de resistir el fuego. Recordó la desconocida tristeza que había experimentado al tocarlas y el escalofrío que apenas evitó al sentir la mano de su padre acariciando su hombro.
De esto no habló una palabra con su amiga. Esperaron la salida a escena fumando cigarrillos americanos y decidieron hacer la fiesta al día siguiente. Esa noche Anna haría lo que ya estaba decidido. Y como el padre viajaba esa madrugada, en pocas horas volvería a estar sola y después de un tiempo tal vez todo volvía a ser como antes. □

EL ALFABETO REBELDE

□ JORGE DÍAZ



Es muy poco conocido el trabajo literario de Jorge Díaz dedicado a los niños. Sin embargo, el autor chileno ha estrenado catorce obras de teatro para niños, conseguido importantes premios de literatura infantil, (Premio "Tilingo" de Venezuela, Premio "Ciudad de Barcelona", Premio "Barahona de Soto", Lucena, en tres ediciones, etc.) y editado cuentos dramatizados.

"*El Alfabeto Rebelde*" forma parte de una serie que originalmente se escribió para la televisión sueca y que se realizaría con dibujos animados. Posteriormente, el proyecto no se realizó y Jorge Díaz convirtió los materiales en una trilogía teatral, cuyo personaje central es *El Generalito*, diminuto dictador analfabeto.

La primera obra de esta trilogía titulada precisamente "*El Generalito*" se estrenó en España el 13 de Agosto de 1979. Posteriormente ha sido estrenada y traducida al catalán, al euskera, al gallego, al inglés y publicada en la Revista *Conjunto* de la Habana.

"*El Alfabeto Rebelde*" es una síntesis en prosa de la segunda obra de la trilogía, síntesis escrita por su propio autor.

Otras obras para niños del autor: "*Cuentos para Armar entre Todos*", "*Cara Sucia*", "*Cacos y Comecocos*", "*El Guirigay*", etc.

a David Valjalo,
tipógrafo de la libertad.

EL GENERALITO tenía el poder en un pueblo muy grande, aunque él era muy chiquito.
EL GENERALITO gobernaba el país a base de rabetas y golpes de tacón en el suelo.

"¡¡Rodisflankis! ! Gransifolópodos cónicos! !

¡¡Miérfoles y remiérfoles! ! ¡¡Escrach! ! !"

gritaba el GENERALITO... y todos se echaban a temblar, aunque no le entendían ni una palabra.
EL GENERALITO era muy ignorante. Ni siquiera sabía leer y escribir. Y como el GENERALITO quería ser dueño no sólo del pueblo sino también de la mente y los pensamientos de sus habitantes, había prohibido leer. Y quien dice leer, dice escribir, imprimir libros.
En el pueblo los vecinos se enteraban de lo que pasaba

en el mundo únicamente por el PREGONERO que sóloregonaba lo que el GENERALITO le ordenaba.

“El mundo es un infierno más allá de nuestras fronteras. Hay terremotos, inundaciones y criminales sueltos. En nuestro pueblo hay paz, mucha paz, litros, kilos, toneladas de paz. Y ahora, que os habéis dado cuenta que sois felices...”

¡¡id a pagar los impuestos al GENERALITO! ”

Asíregonaba el PREGONERO.

Pero había en el pueblo un viejecito al que le gustaba leer, le gustaba escribir y quería ser dueño de sus pensamientos. Vivía en un subsuelo lleno de plantas y pájaros, porque los hombres libres aman la naturaleza. Como estaba prohibido leer y escribir tuvo que inventar un sistema muy ingenioso para imprimir sus poemas, sus cartas y sus volantes. Ahora mismo os lo explicaré. Tenía dentro de una jaula siete canarios. Cada uno de ellos tenía en sus patitas dos letras del alfabeto y algún signo de puntuación. Es decir, que cada canario era portador de cuatro signos alfabéticos en sus dedos rígidos. El viejecito, que se llamaba Plácido, (¡qué tonto! ¡cómo pudo olvidarseme deciros su nombre!) abrió la jaula y sus canarios se posaban en una esponja con tinta que él sostenía. Luego, los canarios iban dando saltitos sobre el papel blanco formando las palabras del poema o de la octavilla de protesta.

El primer papel impreso en esta forma - una especie de canto a la libertad - se lo llevó una ráfaga de aire por el ventanuco del subsuelo donde trabajaba Plácido, se remontó en el aire como una cometa y fue a caer en medio de la plaza. Un campesino lo recogió y lo leyó asombrado. Maravillado y contento se lo hizo leer a sus vecinos.

¡Era la primera vez que veían la palabra LIBERTAD escrita en un papel!

Durante el día el viento hizo volar sobre el pueblo muchos otros papeles como éste. Todos los campesinos, los vecinos del pueblo, comentaban lo que decían los papeles impresos con las patitas de los canarios de Plácido y comprendieron, por primera vez, que el GENERALITO era pequeñito e ignorante.

El GENERALITO vivía en el castillo, en la parte más alta del pueblo, y desde allí vigilaba constantemente a todos y a cada uno con un largo catalejo que era tres veces más alto que él. Así fue como pudo observar el revuelo de los papeles y el regocijo de la gente.

Ordenó que le trajeran algunos papeles:

¡¡ Pringa rongo tacha fronpo! ! ¡¡ Cataplach! !
¡¡ Muuuuuu! ! ”

Sus servidores armados corrieron y le trajeron algunos papeles. Cuando los tuvo en sus manos, el GENERALITO se rascó la cabeza una y otra vez: no entendía ni una sola palabra. No sabía leer, pero no quería que nadie se diese cuenta. Daba vueltas los papeles del derecho y del revés, hacia arriba y hacia abajo, pero no conseguía decifrar ni una sola letra.

Furioso y avergonzado ante su propia ignorancia, el GENERALITO ordenó a sus soldados que buscaran al impresor clandestino hasta debajo de las piedras.

“¡¡ Glup....arrancha croncho! ! ”

Y todos temblaron porque comprendieron que era una orden terrible.

Los soldados preguntaron a los vecinos, pero estos callaron. Abrieron puertas y subieron las veletas de los campanarios asustando a las cigüeñas...pero no lo encontraron.

Cuando ya los soldados se volvían al castillo vieron un papel blanco impreso salir revoloteando del ventanuco del entresuelo... y así fue descubierto nuestro amigo Plácido, rodeado de papeles y escribiendo versos sobre la libertad. Antes de ser llevado al calabozo pidió que le permitieran llevar con él a sus canarios porque le alegrarían con sus cantos. Los soldados, que en el fondo eran unos buenos muchachos campesinos como Plácido, guiñaron un ojo y le dijeron que sí. Plácido fue encerrado en una mazmorra del

castillo y desde allí oía las órdenes tremeundas del GENERALITO.

“ ¡¡ Kalispómenos broncos! ! Escobetas mundis! ! ”

Eso quería decir que sus soldados debían barrer con escobas todas las letras que encontraran en el pueblo. ¡Había que terminar con el alfabeto!

Los soldados, de mala gana, se armaron de escobas, como quien se arma con metralletas, y recorrieron el pueblo barriendo letras.

Cumplieron tan bien su cometido que, además de barrer las letras de todos los papeles y volantes impresos, barrieron también las letras de los carteles del pueblo como “Carnicería”, “Panadería”, “Plaza Mayor”, “Carretera del Olivo” y hasta un cartelito que decía: “Prohibido tirar basura”.

Con todas las letras barridas se formó un inmenso montón de hojarasca de letras sueltas, como si fueran hojas secas del Otoño.

Cuando ya no hubo más letras que barrer en el pueblo, el GENERALITO en persona, procedió a prender fuego a la hojarasca de letras. Con esa quema desaparecían poemas, nombres, historia.

Más de algún campesino, mirando la fogata desde el interior de su casa, derramó una lágrima silenciosa, pero las lágrimas no apagan el fuego de la ignorancia.

El humo negro de la tinta de las letras quemadas subió hasta el cielo formando una nube que se posó exactamente sobre el castillo. El GENERALITO creyó que se había hecho de noche y se fue a dormir.

“ ¡¡ Glup bang trinca kaput! ! ” dijo y se puso a roncar.

Inesperadamente, entre el humo y el silencio apenado de la gente, se empezó a escuchar el canto de los canarios de Plácido. Si los canarios cantaban era señal de que habían salido de su jaula y si habían salido de la jaula era señal de que estaban saltando de un lado a otro con sus patitas de abecedario.

En efecto, aún dentro de su calabozo, el viejecito seguía imprimiendo sus papeles con la ayuda de sus canarios alfabetos cantores. Las patitas pringadas de tinta iban dibujando el hermoso diseño de las ideas.

“ ¡¡ Uaug...Saliponcios revertidos! ! ”

“ ¡¡ Remantrágoras orolípidas! ! ”

El GENERALITO se había despertado y ordenaba a sus soldados que pusieran en libertad a Plácido porque no lo dejaba dormir el canto permanente de los canarios tipógrafos. Nunca llegó a enterarse de que el canto de los pájaros que no lo dejaba dormir era en realidad una imprenta que trabajaba día y noche para que el pueblo tuviera palabras de esperanza.

Entre tanto, la nube negra del humo de las letras quemadas que se había acumulado sobre el castillo fue desgarrada por un rayo y se desató la tormenta.

Empezó a llover tinta copiosamente sobre el castillo. El GENERALITO subió a la torre a ver lo que estaba pasando y tratar de mirar por su enorme catalejo. Al caer la tinta sobre su uniforme se formaron rayas paralelas como si fuera el uniforme de un presidiario. Los soldados se echaron a reír y abandonaron el castillo.

Pero también llovía sobre el pueblo.

La tinta caía sobre las paredes de las casas y formaba letras y palabras: “Libertad”...“Pueblo”... Las letras volvían a reunirse en los papeles tirados en la calle. Como si fueran bichitos alegres subían por las paredes y volvían a formar los nombres y los carteles: “Huevos frescos”...“Zapatero remendón”...“Lechería”...”

La tormenta terminó y salió el sol.

La gente salió de sus casas y volvieron a leer los versos de Plácido y comprendieron que el GENERALITO no volvería nunca más a salir del castillo porque tenía un traje a rayas y estaba avergonzado.

Ahora el entresuelo de Plácido se ha convertido en una biblioteca y el catalejo del GENERALITO sirve a los campesinos para mirar las estrellas. □

LA ESPERA

□ ERNESTO MALBRAN

Miró el reloj. Eran las once y veinte y ella no se divisaba por ninguna parte. Inició largos y nerviosos paseos por el pasaje, contemplando distraídamente los artículos que se exhibían en los escaparates. "Para lo que me importa que la casa se venda o no -pensó-. Un día me voy a largar de aquí, me voy a embarcar y no van a saber más de mí". Y se imaginaba a bordo de un transatlántico, mecido por las cambiantes olas del océano y en mitad de la noche. Imaginaba absurdas conversaciones con gentes de otros lugares, en un dialecto desconocido e inventado por él.

Se detuvo ante el escaparate de una casa de cambios y se quedó mirando las monedas. "Un marco, una lira, una peseta..."

Tenía ahora el estoque y se sentía confiado. La chaqueta de torero espolinada de oro resplandecía bajo la cálida tarde de mayo. El toro embistió. Lió la muleta, levantó la espada, apuntó a lo más alto del morrillo, entre paletilla y paletilla, y se lanzó a matar por sobre el cuerno del toro. Su palma empujó el pomo y la hoja se deslizó hacia adentro lentamente, y cuando su mano tocó la parte superior del cuero negro, el asta ya había pasado cerca de su pecho y el toro estaba muerto. Vio cómo las patas le flaqueaban y los ojos tornábanse vidriosos y lo observó caer a sus pies, herido de muerte, mientras recibía el grito delirante de la multitud. Cortó las dos orejas y el rabo y disponíase a dar la vuelta al ruedo, cuando se vio en el cristal de la tienda.

Se vio tan desmesuradamente alto, tan flaco y abandonado, con la barba de tres días y el lazo de la corbata descarrado, que una grande compasión por sí mismo lo invadió y sintió los ojos brumosos. Miró nuevamente el reloj. Las once y cuarenta. Qué raro, ella siempre era puntual. ¿Qué podría haberle pasado?

Y comenzó a inquietarse por ella y sus paseos aumentaron.

Ya no miraba los escaparates, y escrutaba nerviosamente los rostros de los transeúntes, como si esperara verla aparecer de un momento a otro. De pronto se turbó. Había reconocido en uno de los transeúntes a un antiguo compañero de colegio. Trató de evitar el encuentro, quiso volver sobre sus pasos... ¡Demasiado tarde! Se sintió cogido, atrapado, giró sobre sí mismo tratando de dominar la ira que abrazaba su corazón y enfrentó el saludo. "¿Oyes la campana, viejo?" En el fondo de sí mismo oyó clamar esa campana otra vez...

Recordó el patio inmenso recubierto por la escarcha de la madrugada, la sala de clases, el pupitre desvencijado del maestro, el vaho de las respiraciones... "¡El primero es el Gran Capitán!" Y todos en una loca carrera, tropezando, cayendo, rodando sobre la tierra dura y húmeda, afanábanse por alcanzar la piletta para no ser vencidos.

Al sentirse abrazado, así, de repente, por ese antiguo camarada de colegio, se estremeció y un hondo silencio se apoderó de su alma y no tuvo valor para hablar y retribuir el saludo. "¡Capitán, Gran Capitán!" Se reprochó no haber correspondido al saludo con igual generosidad y, súbitamente, se avergonzó de sí mismo.

Hubo un silencio largo, interminable, y una rigidez extraña pareció adueñarse de ambos. Hurtó la mirada, quiso huir, escabullirse... Cuando tornó a alzar los ojos, el rostro de su amigo estaba pálido. "¡Hasta la vista!" alcanzó a oírle decir antes de verlo incorporarse a la multitud y seguir su camino.

Miró el reloj. Las once y cincuenta. "¡Qué estupidez, pensaré que la voy a esperar toda mi vida! - Se interrumpió de golpe -. ¿Y si le hubiese sucedido un accidente?"

El corazón pareció detenerse en el pecho y sus ojos vagaron por el pasaje sin encontrar a nadie. Se sintió a la deriva, solo y deshabitado...

"Cinco millones - pensó -. Cinco millones van a pagar por esa casa donde ha transcurrido mi infancia, donde vi morir a mi padre.

¡Maldita sea y todo para qué! Cinco millones de pesos", repitió como para sí. Y se vio a bordo del transatlántico rumbo a países remotos. Estaba en el entrepuente tirado en una silla de lona y contemplaba como una estrella caía, allá lejos...

Entonces la vio aparecer en el extremo del pasaje. Caminaba sin prisa, doblada sobre sí misma, como si deseara pasar inadvertida. Llevaba aquel ridículo abrigo gris con pelotitas de lana que le caía pesadamente sobre los hombros protuberantes.

Sintió vergüenza de que toda esa gente pudiera verlo con ella y, sin darse cuenta exacta de lo que hacía, se ocultó en el interior de esa tienda y la dejó pasar y la vio subir las escaleras, sola. "Hazte hombre, Ernesto. Hazlo por mí". Y saliendo de la tienda alcanzó la escalera y subió tras ella.

Unos escalones más arriba la oyó jadear entrecortadamente, extenuada.

Le pareció que la veía por primera vez, más arriba que él, con sus pies apuñados y contrahechos, nimbados por un silencio secreto que se desprendía humildemente de su ademán agarrotado por una caminata demasiado larga. Esos pies se habían despojado ya de toda la manera de caminar de que habían sido capaces y pasaban ahora de un día a otro arrastrando suavemente las plantas como si desearan ir borrando las huellas tras de sí. Vio a esa mujer como era: dominante, de una personalidad vigorosa, acostumbrada a conseguir lo que quería, a querer verdaderamente y a que las cosas fueran como ella las veía. Abnegada, heroica, de un arrebató emocional que la aislaba de las razones ajenas, acorralada por la vejez, sin bandera, con el mástil desnudo y siempre sobre el lomo del mar; el miedo metido en la médula de los huesos, no oía, no podía oír ya, y demasiado orgullosa y digna para dejar escapar un grito de socorro.

Sintió que la amaba y que la vida había sido generosa con él.

"Toda ella es un largo viaje", se dijo, y subió los escalones de dos en dos hasta llegar a su lado, y con un gesto de exquisita cortesía varonil le ofreció el brazo.

Sus ojos se encontraron. Ella pareció vacilar y buscó su apoyo y él recibió el peso de su cuerpo frágil y remoto, y le pareció que toda la sangre de ella lo golpeaba por dentro. "Espérame a las once en el pasaje - había dicho ella -. No tardes. Hoy vence el plazo para firmar las escrituras." Y apoyados el uno en el otro iniciaron el pesado ascenso de las escaleras. □

CAYETANO

□ PATRICIO FIGUEROA

Mamá me dijo que para comer me lavara bien las manos pero ahora aquí no hay agua. El río queda lejos y nadie va para allá cuando llueve. La lluvia sirve para lavarse pero entonces uno se moja y da frío. Tampoco tengo otra camisa. No me gusta la comida que da la señora gorda. Todos la comen y yo también pues si no me duele la panza. Antes estuve sin comer y me dolió la panza hasta que comí esas hojas. Eran bonitas pero deben de haber estado sucias porque me hicieron mal y vomité. Debí haberlas lavado. Mi mamá me dijo que había que ser limpio pero ahora no hay agua ni caño. Siempre se me pone grande la panza al comer. La comida no me gusta pero ya no me duele la panza como antes cuando no comía más que hojas. El otro día vinieron los señores del carro blanco y la cruz en la puerta y uno me dio pastillas para la panza. No eran dulces y las boté porque sabían mal. Además tampoco trajó a mi mamá el carro blanco y la señora gorda me dijo que llegaría en carro. No sé como llegará en carro. Ella tiene miedo a los carros igual que yo. Pero creía que llegaba en carro blanco con cruz porque yo vi cuando se la llevaron en uno igualito. Mi mamá no tenía miedo y estaba quietita cuando los señores la subieron al carro. Los señores tienen vestido blanco y dan pastillas. Pero no son dulces las pastillas. Son buenos los señores. No te pegan ni te gritan y no matan a nadie. Los otros tienen vestido verde con manchas que parecen como las hojas que comí. También tienen carros verdes y andan pegando a la gente. Mi mamá me dijo que a mi papá lo mataron esos señores. Yo no me acuerdo. De mi papá tampoco me acuerdo. Faustino dice que él tiene papá. Yo lo conozco. Tiene un bigote grande y un machete. A Faustino tampoco lo veo y su papá se fue. Me gustaría cuando grande tener un bigote como el del papá de Faustino. Y también un machete. A Clemente también le mataron al papá. Me dijo que lo vio cuando lo mataron. Fueron esos del carro verde que le dispararon. Clemente dice que él lloró porque le dio mucho miedo y que a su papá le salió sangre y se murió. A mí me salió sangre también cuando me caí en el monte cuando comí esas hojas y anduve solo. Me da miedo el monte y no me gusta la noche. Nada más veo luciérnagas y me da frío. Ahora ya no me da frío porque duermo con Clemente y con Pedro y con el otro que no me acuerdo cómo se llama y tiene una muñeca. Nunca me quiere prestar la muñeca. Y yo digo que la muñeca se parece a mi mamá porque está toda destripada la muñeca. Pero no le sale sangre y a mí me salió. Yo me limpié bien pues mi mamá dice que hay que limpiarse lo sucio. Aquí no me puedo limpiar mucho pero la señora gorda dijo que pondrían caño y que este era un campamento. Yo no sé qué será eso de refugiados pero todos dicen que somos refugiados. A mi mamá la traerán en un carro blanco mañana. La señora gorda me dijo cuando le pregunté. Siempre le pregunto y ella me dice eso. Yo creo que es cierto porque los señores del carro se llevaron a mi mamá. Dijo la señora que ellos son doctores y sanan a la gente y que me comiera las pastillas. Pero yo las boté porque no eran dulces. Yo vi cómo la señora gorda cosió la muñeca del niño que no me acuerdo cómo se llama. Y ella no es doctora pero la arregló. A mi mamá la van a coser como a la muñeca y la traen en el carro blanco. Seguro la traen mañana. □

EL ANGEL

□ JORGE ETCHEVERRY

Las 7 a. m. y de pronto se sienten los pasos claveteando-suponemos-el cemento frío-aún debe estar frío . Aunque caliente es la transpiración que ahora nos baña la espalda, el cuello, los brazos. Aunque después sea el helarse de esa transpiración. Entonces gritamos y un escalofrío nos recorre la espalda y nos incorporamos en el lecho, como se dice en los libros. Mientras ella sigue durmiendo, boca abajo, con la cara torcida y aplastada contra la almohada, como si se la hubieran aplastado sobre la almohada.

Nos lavamos los dientes y nos cuesta reconocer la cara en el espejo. Paladecemos por dentro de la cavidad bucal buscando el hueco de los dientes, creyendo por un momento reconocer el salado sabor de nuestra sangre. Suena el teléfono. Tosiendo con otra tos, proveniente ahora de una marca de cigarrillos que no sabríamos siquiera deletrear nos dirigimos a contestar la llamada trabajando mentalmente con los sonidos bárbaros de esta otra lengua. Rozamos al pasar la silla-el teléfono suena desde el pasillo, con insistencia.

Y tomamos café y fumamos un cigarro, como una costumbre que se nos ha quedado pegada desde entonces-aquí se come fuerte en la mañana: tocino, cereales, se toma leche, jugo de naranjas-y salimos finalmente a la calle, para encontrarnos aún un poco sorprendidos por la nieve, palpamos de desde dentro de nuestros guantes el vasto volumen que nos envuelve, un abrigo forrado, pesado, con entretelas, mientras los últimos vestigios del sueño se nos despejan bajo el fulgor esplendoroso de un sol que no calienta.

...Think we missed it again- Yes, yes, -The sun is marvellous, any way, it's awfully cold. Don't you agree? -Yes, yes, ai sing sou- We'll have to wait till eight. Isn't fair. How may you know if it is late one day, or just a little bit early, enough for missing it...? -Yes, yes, ai agri guis yu. Y sacamos otro cigarrillo como podemos, desde un bolsillo interior y lo prendemos, sacándonos por un momento la mano de adentro del guante, roja, con el vello erizado, y es el segundo del día, y eso era lo que nos provoca la tos. La otra venía con algo de sangre. Esta viene con flema. ¿Te acuerdas? . La otra parecía acumular lija en los pulmones, y se abría paso trabajosamente por el pecho y sonaba hueca, sorda... .. y las otras toses y los quejidos se escuchaban toda la noche, cuando empezabas a quedarte dormido sonaba una tos, de repente, un poco a la izquierda o a la derecha, no mucho. Era chico. Y el olor que sentíamos y el hambre. Y de pronto se sienten los pasos claveteando en el cemento (frío) y se siente un silencio, ya nadie cuchichea. "Pasó un angelito" dice uno y nos figuramos un ángel negro, sin forma, con alas frías que recorre el grupo, rozando al pasar las nuca erizadas. □

LIBROS

LA NUEVA CANCIÓN CHILENA EN EXILIO DE BERNARD BESSIERE.

por Patricio Manns.

Tema de reflexión, al menos en Europa: ¿cuál es la fascinación que la Nueva Canción Chilena ejerce sobre los franceses en particular? Las obras que le han sido consagradas se cuentan por decenas. Ningún otro movimiento similar ha suscitado tal interés ni se ha visto consagrar tal cantidad de estudios y comentarios. Ni tal cantidad de discos editados por las casas comerciales. El solo catálogo de "Movieplay" en España sobrepasa los ochenta títulos. Otro tanto ocurre con "Chant du Monde" en Francia.

Las Editions D 'Aujourd' hui (83120) Plan De La Tour (Var) France vienen de proponer un nuevo estudio firmado por Bernard Bessière. No un estudio cualquiera. Dos tomos, el primero de 351 páginas, el segundo de 143, le conceden la primacía sobre los títulos publicados hasta ahora, tanto por la calidad del trabajo, como por su extensión. El autor ha querido cortar en profundidad una suerte de debate muy contradictorio, a partir del análisis de las inexactitudes y una nueva versión, esta vez a cargo de sus principales protagonistas, de los orígenes, la importancia, la significación del movimiento. El Tomo I comprende Orígenes, Temas, Influencias, Bibliografía y Discografía. El tomo II, 190 textos de canciones. Es pues un trabajo exhaustivo y revelador de una metodología profesional, a la cual no estamos habituados los latinoamericanos. En efecto, desprovisto de toda pasión partidaria, el autor desbroza la historia de la NCCH analizando y oponiendo en ocasiones, las versiones de sus intérpretes. Es una suerte de método dialéctico que actúa por oposición de testimonios. Un capítulo es consagrado a Violeta Parra, sin embargo, a sabiendas de que no pertenece a la generación de exiliados actuales, pero tomando en cuenta la magnitud de su efecto personal sobre los creadores que la siguen inmediatamente después en el tiempo. Lo mismo acontece con la obra de Víctor Jara. En el Tomo II se aprecia también la inclusión de textos extranjeros interpretados por chilenos, canciones cubanas sobre Chile, canciones francesas sobre Chile, canciones occitanas, inglesas y españolas sobre Chile.

La mitad del primer volumen comprende el análisis de los textos según su significación poética, panfletaria, temática, estableciendo diversos paralelos y otras tantas oposiciones entre autores diferentes. El tono es a menudo polémico, aderezado de numerosas notas y observaciones, muy bien apoyado por citas precisas en castellano (el autor es egresado de "español" en Toulouse-Le-Mirail y ambos volúmenes corresponden a su tesis de doctorado, aprobada con mención "Sobresaliente" por el cuerpo docente de esta Universidad).

En síntesis, un libro que se desea ver circular. Hoy, que se desarrolla en Chile un movimiento, que se quiere la continuidad de la NCCH, su traducción sería inmensamente útil. Tratándose de un observador exterior de nuestra realidad, no de un libro escrito por uno de nosotros, sus juicios tienen a menudo valor de discurso salomónico, buscando el justo medio de las polémicas que oponen a fundadores, continuadores, nuevos movimientos, y otras ramas de esta verdadera disputa que es la NCCH. Véase al efecto el No. 2 de Araucaria, que Bessière analizó exhaustivamente.

En cualquier caso, La Nueva Canción Chilena En Exilio es un libro clave para comprenderla porque sus limitaciones son menores que otros trabajos de envergadura publicados en Francia y en Europa. A pesar de ciertos errores y ciertas omisiones - justificables tratándose de un autor que no conoce nuestro país e ignora muchos matices de su historia - este libro es el último de una serie, y a nuestro juicio, el más completo y ecléctico publicado sobre esta espinuda canción comprometida chilena. □

Jaime Concha: VICENTE HUIDOBRO, Ediciones Júcar, Madrid 1980, 247 pp.

por Fernando Alegría, Stanford University

No cabe duda que el renacer de la fama del poeta chileno Vicente Huidobro en los últimos años es un fenómeno en cierto modo desconcertante. Se entiende que en un momento dado la grandeza de César Vallejo se haya hecho valer contrastándolo y comparándolo con Pablo Neruda. Esto es corriente en la crítica: si un prestigio literario gana tanto peso que se convierte en aureola mítica, los críticos buscan de inmediato el nombre y la obra que le devolverá sus dimensiones humanas. Así ocurrió en España en el caso de García Lorca a quien se le opuso, primero, el nombre de Alberti y, luego, el de Guillén y el de Aleixandre. Pero, con Huidobro no ha sucedido nada de esto. Nunca se le olvidó, no tuvo su carrera verdaderos altos y bajos. Contó con enemigos, es claro -- imortales! -- y discípulos que lo endiosaron. Hubo un consenso de opinión, sin embargo, sobre su innegable valía y acerca del alto lugar que le corresponde en la poesía contemporánea de lengua española. De pronto, su poesía, a treinta años de su muerte, comienza a ser traducida otra vez en Europa y en los Estados Unidos, se escriben libros sobre él y Huidobro se reactualiza. Neruda no fue ajeno a esta reevaluación: las páginas que le dedica en sus memorias a su ex-enemigo son memorables.

Dijérase que la poesía de Huidobro -- no su prosa todavía --, comienza a reconsiderarse a la luz de nuevas y originales lecturas: y es aquí, en este cambio de rumbo crítico, que el magistral estudio de Jaime Concha viene a jugar un papel directivo. Porque Concha no lee ya a Huidobro simplemente como el inventor del Creacionismo, ni como al ilusionista revelador de manifiestos, ni como a un mago ni como a un antipoeta. Jaime Concha lo pone en su lugar, en su justo y eminente lugar. Concha relea *Altazor* y examina con cuidado los últimos libros de Huidobro sin olvidar, por el contrario, dándole especial relieve al contexto histórico y social en que le tocó vivir y morir. Y el resultado es asombroso. Pocas veces se tiene la sensación de presenciar tan patentemente el renacimiento de un escritor ya famoso como en el libro de Jaime Concha. El crítico es ahora un jardinero que busca entre la fronda y la maleza una flor rara, conservada en su pureza como por milagro. Concha va de libro en libro, de un texto a otro texto, con cautela e inteligencia, con audacia también, pero nunca con animadversión, persiguiendo la esencia de esta poesía, su índole secreta, sus bases tanto como sus abismos, para descubrir los fundamentos de su estructura, la compleja riqueza de sus temas y el verdadero prodigio de sus formas.

Poeta aéreo, le llama, creador de una aventura lingüística sin paralelo en la poesía latinoamericana. Y también hombre de su época y, cosa más seria, de su clase.

"La actitud de Huidobro -- dice Concha --, se acerca muchas veces (no siempre) a las de Shelley o de un Keats, distante y lejano de las luchas de su patria, pero en lo interno lealmente comprometido con el espíritu de lo nuevo. Es lo máximo que le permitieron su origen de clase y la fase política de Chile en ese entonces". (p. 80).

Como se recordará, Huidobro terminó mal sus peripecias políticas. Como dice Concha: "El artículo de *El Siglo* El payaso de Santa Rita, de 1946, es casi un epitafio político y social del poeta". Pero esto se afirma sin quitarle nada a Huidobro. Por el contrario, enriqueciéndolo en sus complejas contradicciones.

Refiriéndose a *Altazor* afirma Concha:

"Con dos procedimientos logra Huidobro estructurar unitariamente su poema: mediante la creación de un personaje lírico y en virtud de su desplazamiento en un espacio imaginario.

...Entrar en el mundo sorprendente de *Altazor*, significa en primer lugar, admirar un paisaje no común, escasamente trajinado. ¿Paisaje exótico, o búsqueda romántica de otros climas? Nada de eso, pues dos diferencias anulan la posibilidad de este parangón. No hay en *Altazor* paisaje artificial, elaborado, estilización melancólica de países lejanos o irrecuperables. Ningún Oriente pagano a lo Gautier. Porque el mundo huidobriano, aunque insólito, se da como familiar, se presenta como un reino habitual y cotidiano. Pero, además, y esto es lo decisivo, no tiene tampoco domicilio terrestre. Las de Huidobro, las de *Altazor*, son provincias del aire, reino etéreo y del cielo donde se ejercita libremente el poder de movimiento". (p. 83)

Escrito con elegancia y apasionamiento, dando vuelo a un lenguaje crítico que no teme a las imágenes pero que siempre se afirma en nítidos conceptos, el estudio de Jaime Concha es muestra de lo mejor que hoy en día produce la investigación literaria chilena.

El libro, bellamente editado en la Colección Los Poetas por Ediciones Júcar de Madrid, se completa con una generosa antología de la obra poética de Huidobro. □

Manuel Peña: DORADA LOCURA.
Quillota, Chile. Editorial El Observador, 1978, 62 pp.
por Alejandro Bernal, Indiana University

Dorada Locura está prologado por María Luisa Bombal e introducido a modo de presentación por un breve estudio. *Dorada Locura* consta de cinco cuentos breves: *Dorada Locura*, *Medea*, *Virgenes de Madrid*, *Ana María*, ese particular deseo y *Laura o Últimos Besos en la Fantástica Alfombra de Bambúes*. Todos éstos, sin excepción, exploran el mundo secreto y misterioso de la mujer. Cada cuento es independiente en cuanto a la narración de los acontecimientos, pero están vinculados por un motivo único: la enajenación. Así, en *Berta*, la protagonista se proyecta y desvanece ante los ojos del narrador, en un juego de luces y colorido que semejan las candilejas de una representación teatral. En *Medea*, cuento inspirado por el mito griego, la mujer no distingue, bajo el efecto del desequilibrio mental, entre lo real cotidiano y el ensueño, refugiándose en una realidad inexistente. De la misma manera, en *Virgenes de Madrid*, las dos hermanas que han pertenecido a la antigua aristocracia, ahora decadente, buscan el consuelo en su pasado de esplendor hasta que son azotadas por la realidad. El escapismo también se presenta en *Ana María*, quien huye de un amor frustrado, de su madre ciega y psicópata y de su hermano fracasado. *Ana María* se refugia en los brazos de un compañero de baile desconocido e imaginario. El último cuento, *Últimos Besos en la Fantástica Alfombra de Bambúes*, a diferencia de los anteriores es protagonizado por un hombre subordinado a un conflicto interior amoroso: el recuerdo de su primer amor que lo hace rechazar a su propia mujer. El antiguo amor es el refugio que se vislumbra a través de la ensoñación hasta que desaparece en la oscuridad de la lejanía extranjera. En los cinco cuentos, el autor juega con los planos real e irreal. Entre estos dos niveles hay un puente de enlace que origina la huída de los personajes. En este hecho se evidencia claramente la fuerte influencia de la narrativa de María Luisa Bombal. El motivo de la enajenación y su tratamiento no son nuevos, pero Manuel Peña introduce la presencia de lo popular y de lo antiguo que provocan la impresión de decadentismo y romanticismo nostálgico. Este afán por lo viejo y lo popular más la delicadeza de expresión y el ansia de fuga son el verdadero aporte del autor, aporte que muestra vida y finura de sentimientos. □

Isabel Velasco: DEL SILENCIO, Editorial Nascimento,
Santiago, 1981, 77 pp.
por Marjorie Agosin, Wellesley College.

La figura y el nombre de Gabriela Mistral continúan ocupando el merecido lugar en la crítica literaria hispanoamericana. Esto demuestra que el proceso de divulgación de la poesía femenina se limita a los autores consagrados. Este fenómeno es aún más pronunciado en las antologías donde sólo se ocupan de algunos nombres. Pero la verdad es otra. Las poetisas hispanoamericanas continúan creando en el silencio del anonimato. Sus libros apenas se reseñan, se les niega la participación como jurado y en los escaparates de librerías sus libros se cubren de trágico polvo.

Del Silencio sugestivo título del último libro de Isabel Velasco, destacada poeta chilena y autora de tres poemarios *¿Sol dónde estás?* (1971) *Cardos* (1972) y *Tú ayer* (1975), contiene 35 poemas cuyo tema central es el silencio. Silencio que posee una doble significación: el silencio interno de la condición y el de la existencia humana. Observemos estos versos: "Después de tanto silencio / traspasas tu exclusiva contemplación / entras / a otro silencio / callas" (p. 17).

Encontramos la otra significación de silencio y es aquel que anhela escuchar la voz amada, la voz temida: "Háblame / aunque las palabras hieran / bendeciré tu voz" / (p. 11). También aquel silencio lleno de palabras que no comunican y que comprueban más aquel silencio pavoroso en el cual el poeta se sume: "Temor al silencio / de tu desconocida voz / y temor a que no escuches nunca mi voz" (p. 10). Las imágenes aparentemente contradictorias de silencio y voz, forman el esqueleto central de esta obra escrita con un lenguaje directo, seguro. Lenguaje sin rodeos que intenta recuperar la unión esencial del hombre y la mujer, del tú y el yo y la unión entre tanta palabra que veda la comunicación: "Porque intentas cruzar las aguas / sin el puente / no sabes juntar las palabras que te lleven a otra orilla" (p. 23).

Dentro del tono doloroso que posee este poemario y dentro de las imágenes que aluden a sonidos como el silencio, las campanas, la lluvia, se esboza una esperanza futura que yace en el encuentro del tú y el yo: "Una vez / un día / sucederá / lo sé / llegará el ausente / que hace tanto tiempo espero" (p. 71).

Del Silencio es un libro que habla, que ayuda a comprobar que a pesar de los numerosos silencios que aplastan la creación en Chile, la poesía continúa existiendo. □

Cristián Huneus: EL RINCÓN DE LOS NIÑOS.
Santiago: Editorial Nascimento, 1980, 209 pp.
por Marjorie Agosin, Wellesley College.

El título *El Rincón de los niños* de Cristián Huneus, autor de *Cuentos de Cámara* (1960), *Las dos caras de Jano* (1962), *La casa en Algarrobo* (1967), *Historias desiguales* (1969), sugiere nítidamente el contenido del relato. Porque efectivamente *El rincón de los niños* es un rincón, cavidad, bovedilla, hueco que encierra un escrito: la historia de Gaspar Ruiz dentro de otro escrito: la historia-testimonio del narrador que cuenta y des-cuenta la historia que se propone contar. Caos, tomada de pelo o mil maneras de narrar -calificativos que podrían caer dentro de esta narrativa absolutamente experimental dentro de la narrativa chilena contemporánea. Pero adentrémonos en los materiales que forman el primer texto de esta novela. Huneus utiliza materiales como cartas, "footnotes", recuerdos. Papeles y papeles que intentan descifrar y codificar la historia de Gaspar Ruiz; personaje de la clase media alta chilena, repleto de dudosas historias amorosas, de un narcisismo patológico y descentrado. El segundo narrador del segundo texto, es decir el que cuenta, denuncia, organiza, mitifica y desmitifica las vivencias de Gaspar Ruiz, es el narrador que intenta ordenar las vivencias de Ruiz y se enreda en el carácter auto-reflexivo de sus propios escritos: "Del hecho originario solamente ha quedado una suma de testimonios, distanciados o inmediatos pero no por ello más dignos de crédito unos que otros. El testigo presencial de sí mismo -- el protagonista en el acto que protagoniza -- se encuentra sumido en el hecho hasta el cuello, el valor de verdad de su recuerdo será tan ilusorio como cualquiera de sus versiones posteriores". (pág. 92)

En *El rincón de los niños*, las palabras, el acto de narrar, de escribir, son cuestionados y actúan como vehículos distorsionadores de una realidad. La escritura entonces es una mentira. Irónicamente el ordenar papeles para descifrar o desenmascarar muestra que el narrador no clarifica, al contrario, se encierra en una multiplicidad de sub-textos contradictorios. Por ejemplo, dentro de la novela se incrustan escritos que no tienen nada que ver con la historia de Gaspar. Por eso el narrador se pregunta: "¿Por qué hoy recuerdo esto y ayer no recordé esto otro?" (pág. 92). La auto reflexión de la escritura y la ausencia de informantes a través de los textos, la pérdida de los documentos para contar algunos aspectos de la historia de Gaspar Ruiz conducen a la abismante y trágica conclusión de que la palabra escrita es un espejo ilusorio de vidas que son y no son. La realidad se convierte entonces en un doble sistema de señales pasajeras.

El rincón de los niños atrae, exalta los sentidos e invita al lector a la participación activa en un mundo que no propone nada, que no ordena nada sólo se cuestiona. Cuestiona también el lenguaje. "Un día Gaspar probó suerte con un poema suyo, escrito el verano anterior. El poema es el siguiente: (pág. 163), (la página está en blanco). Esta página en blanco también sugiere otra vía de la autorreflexión y la teorización de la función de la estética en la literatura y la función del lector ante una lectura que exige una reacción. *El rincón de los niños* merece varias lecturas, varias interpretaciones, pero hay que atreverse a leer de otra manera; abandonar la estéril concepción de fondo y forma en la obra literaria e imaginar que una novela deja de ser novela y un rincón de niños deja de ser exclusivamente *El rincón de los niños*. □

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.-

LITERATURA CHILENA

CREACION Y CRITICA

APARECE 4 VECES AL AÑO
DESDE ENERO DE 1981

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

SUBSCRIPCIONES:

INDIVIDUALES:

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

INSTITUCIONES:

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

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

LITERATURA CHILENA en el EXILIO

COLECCION COMPLETA
PUBLICADA DESDE
SU INICIACION HASTA SU TERMINO

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

COLECCION COMPLETA

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

Solicitela a nuestra dirección postal

P.O.BOX 3013

HOLLYWOOD, CALIFORNIA 90028 / USA.

ARAUCARIA DE CHILE

Dirigida por
VOLODIA TEITELBOIM
Secretario de Redacción
CARLOS ORELLANA

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

Valor de suscripción:

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

En los EE.UU.

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

Carta del Editor:

A nuestros lectores habituales, una advertencia. Quizás de un número a otro, no releen la composición del cuerpo directivo en la primera página. Si es así, les solicitamos que lo hagan ya que desde este número hay un nuevo nombre. Preside el Comité de Solidaridad, Claudio Arrau. Su agente al informarnos esta determinación manifiesta que para el maestro es un honor participar en esta tarea por la cultura en nuestro país. Además en su curriculum oficial impreso en los programas de sus actuaciones se lee "He has refused to perform there (Chile) since the overthrow of the Chilean government in 1973."

Este número aparece con algún retraso, por lo cual pedimos excusas a nuestros lectores. También con un poco de retraso, dedicamos 14 páginas a nuestro gran novelista del siglo pasado, Alberto Blest Gana, con motivo de cumplirse 150 años de su nacimiento. De John S. Ballard, publicamos un estudio dedicado a la novela *Marihuán*. Este corresponde al capítulo tercero del estudio *El ciclo de novelas socio-críticas de Alberto Blest Gana: estética realista e ideología liberal* que el autor prepara bajo la dirección de Grinor Rojo, en la Universidad de Ohio. También un estudio sobre *Martín Rivas* bajo la firma de Guillermo Araya, quien acaba de publicar una edición de esta novela (Cátedra S.A., Madrid 1981, en la Colección Letras Hispánicas). La obra tiene un estudio preliminar de cuarenta páginas. De Jorge Román-Lagunas de la Universidad de Arizona damos un estado sobre las investigaciones en torno al novelista. Para los interesados en una completa información pormenorizada sobre el tema los remitimos al trabajo del mismo autor titulado *Bibliografía anotada de y sobre Alberto Blest Gana* publicado en la *Revista Iberoamericana*, Nos. 112-113, pags. 605 al 644.

Continuamos con la publicación de algunos de los trabajos de las *Jornadas Culturales Chilenas* realizadas en esta ciudad en febrero de 1980, con motivo del tercer aniversario de nuestra revista. Estos trabajos son sobre *El teatro aficionado en Chile* de Pedro Bravo-Elizondo y la introducción del comentario de Diego Bastianutti.

Con el título de *Cuadernos de Poesía y Prosa de América y España* Ediciones El Maitén, con sede en New York y París, ha publicado en el año 1981, cuatro cuadernos. De los tres primeros seleccionamos trabajos de los poetas Jaime Giordano, Humberto Díaz-Casanueva y Raúl Barrientos. El editor es Galo Luvecce.

Seis trabajos de creación en prosa se incluyen en este número. Estos corresponden a María de la Luz Uribe (en Cataluña), Carlos Cerda (en Alemania), Jorge Díaz (en Madrid), Ernesto Malbrán (en Noruega), Patricio Figueroa (en Costa Rica) y Jorge Etcheverry (en Canada). Todos son cuentos con excepción del trabajo de Díaz, que es una síntesis hecha por el mismo autor, de una obra de teatro para niños. Cerda y Etcheverry ya han colaborado en nuestra revista. Lo hacen por primera vez, María de la Luz Uribe, Patricio Figueroa y Ernesto Malbrán, a quienes damos la bienvenida en estas páginas. El cuento *La espera* de este último figuró en el volumen *El hombre que sonaba* (con n, no con ñ). La edición estaba a punto de ser entregada a la distribución por "Quimantú" en septiembre del 73 y fue pasada por la guillotina, esto es, en términos de imprenta fue *picada*. La contratapa del libro estaba firmada, haciendo la presentación del autor, por Antonio Skármeta.

De Desiderio Arenas publicamos *Entrevista a Quilapayún*. Respetamos el título del entrevistador. Literalmente debió ser entrevista a Eduardo Carrasco, sin embargo, al tratarse de dicho conjunto el título es acertado.

Cinco son los comentarios de libros firmados por Patricio Manns, Fernando Alegría, Alejandro Bernal y Marjorie Agosín. De éstos, tres corresponden a libros publicados en Chile.

Las ilustraciones del presente ejemplar son del pintor Carlos Solano, residente en Francia donde hace clases en Maison de la Jeunesse, en Creteil. La xilografía de la contraportada de Alberto Blest Gana, como la del número anterior, es del grabador Carlos Hermosilla Alvarez.

En los próximos ejemplares, que ya están en preparación, daremos preferencia en uno de ellos a narradores nuevos y en otro, a novelistas, publicando capítulos de trabajos inéditos. En el número siguiente dedicaremos algunas páginas a don Andrés Bello con motivo del bicentenario de su nacimiento. Para terminar, informamos que en breves semanas esperamos normalizar la entrega de los próximos números.

EL EDITOR

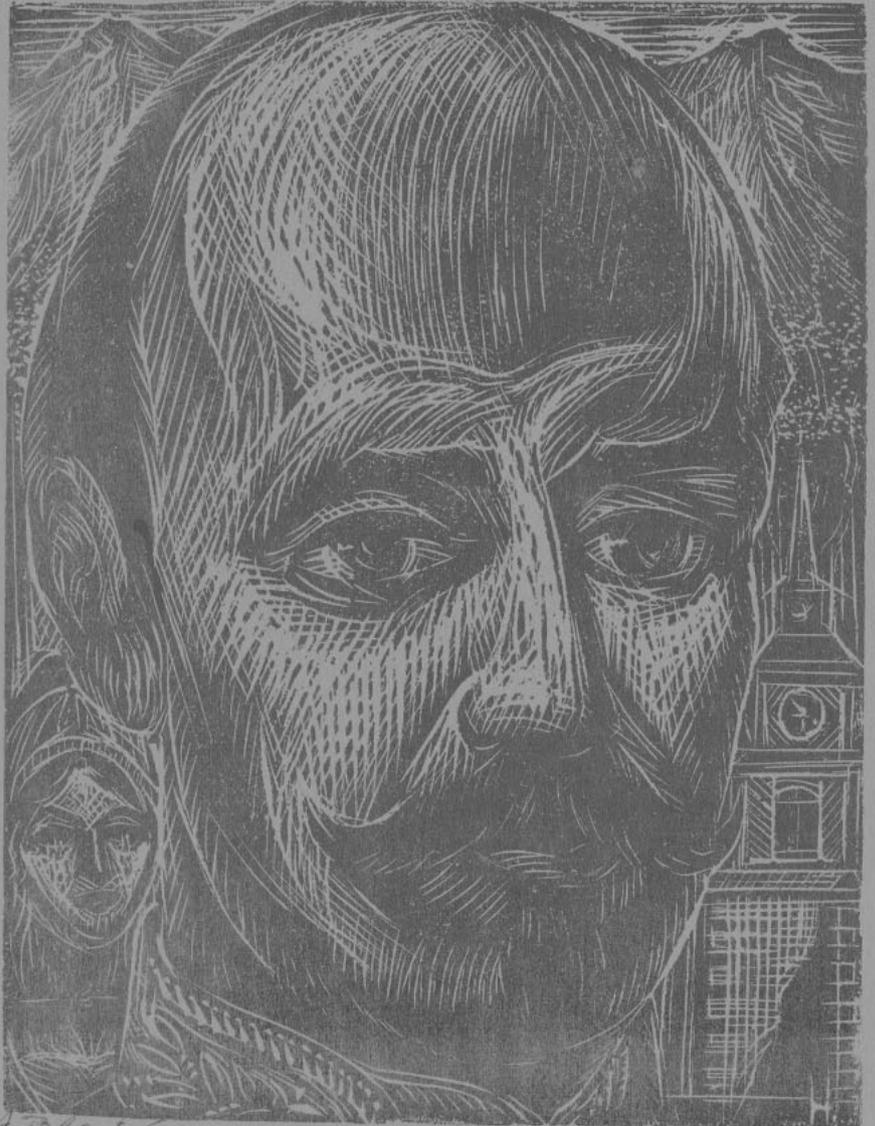
A NUESTROS AMIGOS Y SUBSCRIPTORES:

Rogamos avisarnos oportunamente los cambios de dirección postal.

También renovar sus suscripciones con anticipación.

LITERATURA CHILENA

creación y crítica



ALBERTO BLEST GANA
(Santiago, 1830 / París, 1920)

Xilografía de Carlos Hermosilla Alvarez.

A. Blest Gana (librol.) *C. Hermosilla*

— La autoridad — dijo don Fidel Elías, respondiendo a una objeción que se le acababa de hacer — está en su derecho de disolver esa reunión de demagogos, porque ¿qué se llama autoridad? El derecho de mando; luego, mandando disolver, está, como dije, en su derecho.

Doña Francisca, mujer del opinante, se cubrió el rostro, horrorizada de aquella lógica autoritaria.

— Además — repuso don Simón Arenal, viejo solterón que presumía de hombre de importancia —, un buen pueblo debe contentarse con el derecho de divertirse en las festividades públicas y no meterse en lo que no entiende. Si cada artesano da su opinión en política, no veo la utilidad de estudiar.

Don Dámaso, que tenía perdida la esperanza de ser comisionado por el Gobierno, como se le había hecho esperar, se hallaba en aquella noche bajo la influencia de los periódicos liberales, cuyos artículos recordaba perfectamente.

— El derecho de asociación — dijo — es sagrado. Es una de las conquistas de la civilización sobre la barbarie. Prohibirlo es hacer estéril la sangre de los mártires de la libertad y además

(De "Martín Rivas" de Alberto Blest Gana, Capítulo XI. En "La Voz de Chile", mayo-junio de 1863)