# OTOÑO

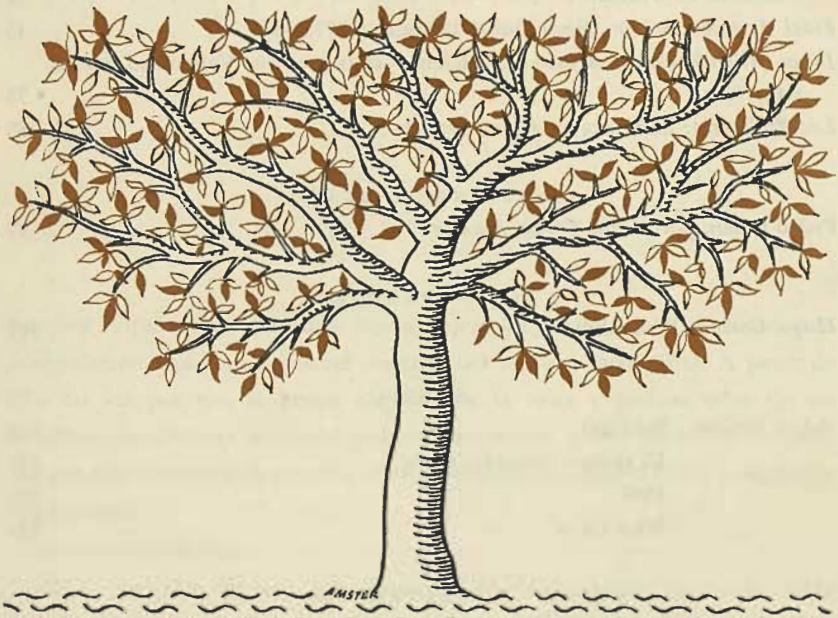
1968 / No. 16

# MAPOCHO

Biblioteca Nacional / Santiago

# OTOÑO

1968 / No. 16




# MAPOCHO

*Fundador:* Guillermo Feliú Cruz
*Director:* Roque Esteban Scarpa
*Secretario de Redacción:* Guillermo Blanco

---

*Biblioteca Nacional / Santiago*

# SUMARIO

*Hernán Díaz Arrieta:* El sentimiento religioso en la obra de Rubén Darío . 5
*Hernán Poblete Varas:* Sobre una política cultural . . . . . 21
*José Emilio Osses:* La conciencia de Peter Weiss frente a Auschwitz en el escenario de Francfort . . . . . 37
*Fidel Araneda Bravo:* Diego Dublé Urrutia (1877-1967) . . . . . 45
*Jorge Allendesalazar Arrau:* La defensa castrense en Valparaíso en el siglo XVIII . . . . . 75
*Leo Pollmann:* La nueva novela en Francia . . . . . 85

RETRATO HABLADO

Pedro Lobos, por *María Teresa Alamos* . . . . . 97

LOS NARRADORES

*Hugo Correa:* Penumbra . . . . . 107

POESIA

*Brian Collins:* Solitario . . . . . 115
El tiempo envuelto en ti . . . . . 117
1967 . . . . . 118
Misa Luba . . . . . 120

TEATRO

*Luis Alberto Heiremans:* El tony chico . . . . . 123

UNA VOZ EN EL TIEMPO

Tipos chilenos del siglo XIX . . . . . 179

EL MUNDO EN EL LIBRO . . . . . 187

EL LIBRO CHILENO . . . . . 196

SERVICIOS Y COMUNIDAD . . . . . 207

---

Toda correspondencia con esta publicación debe ser dirigida a: Revista Mapocho, Biblioteca Nacional, Santiago, Chile.

Suscripciones: Valor por cinco números, E° 20. Extranjero, 4 dólares.

Impreso en los talleres de la EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A., San Francisco 454, Santiago
Proyectó la edición MAURICIO AMSTER

*Hernán Díaz Arrieta*

# El sentimiento religioso en la obra de Rubén Darío

Parecerá extraño y un poco a la fuerza buscar las huellas de la fe en obra tan profundamente pagana y sensual como la del maestro modernista. A pesar de ello, tal vez por eso, la hemos elegido. En la vasta y profusa selva de sus creaciones imaginarias conviene, para no derramarse, tomar esa senda limitada, aunque no ciertamente desprovista de significación y que puede llevar a singulares conclusiones.

Su raíz viene de atrás.

Hasta mediados del otro siglo, digamos hasta 1868, cuando aparece la "Vida de Jesús" de Renan y estalla aquel inmenso escándalo de repercusiones religiosas, políticas e intelectuales, todavía perceptibles, el poeta, el escritor, sólo tenía dos actitudes ante la Iglesia: la de Voltaire o la de Chateaubriand, la clásica o la romántica.

Los eruditos se remontarán con facilidad hasta el Renacimiento.

No los sigamos tan lejos.

Ahí, 1868, se pronuncia y define una posición intermedia, digamos, un "tercer frente" mental y sentimental.

La responsabilidad de haberlo establecido pertenece por derecho propio al exégeta de maravillosos estilos que incorporó a la corriente pública los problemas religiosos, la historia de la Biblia, la interpretación de los Evangelios y finas cuestiones morales y filosóficas derivadas de ese punto de vista.

No más diatribas sarcásticas tipo siglo XVIII ni vanas efusiones o elevaciones alrededor del tema.

Son incontables los que por esa puerta han penetrado en una región nueva, libre, pacífica, acaso un tanto complacida en la vacilación que va de un extremo a otro.

A menudo esta vacilación parece algo discutible o de simple superficie. La misma sinceridad de Renan ofrece dudas. En el fondo, permaneció incólume. Basta leer su "Examen de Conciencia" con esa división tan terminante: una pequeña sección titulada "certidumbres", compuesta, sobre todo, de rotundas negaciones, otra más amplia, las "probabilidades", y una tercera flotante, elástica, indefinida; "los sueños" . . .

Ahí está él.

Si se quieren más precisiones, la "Plegaria sobre el Acrópolis" las ofrece, ese poema nostálgico, bella página de prosa poética, ir y venir de la diosa pagana al dios cristiano, de la magia helénica, hecha de razón y sabiduría, a los prestigios de la inmemorial leyenda que encantaron su juventud, mecido por las evocaciones e invocaciones y de un pasado monástico.

Discípulo suyo, más declaradamente escéptico y francamente burlón, Anatole France sigue esa vena enriqueciéndola de fantasía erudita, historias de santos ermitaños, demonios maliciosos y ambiguos ángeles.

¿Colocaremos en la misma línea al olvidado Lemaître? Una amiga suya le llamó en cierta ocasión "ateo". El protestó con viveza. ¿Ateo? No, por Dios: "impío" únicamente. He ahí el matiz.

De Darío calza más exactamente otro ejemplo de un poeta integral, doliente, sensitivo, atormentado, gran pecador, su maestro y su ídolo; el "pobre Lelian", clavado por los siete pecados capitales".

Rubén Darío lo adoraba.

No pertenecía el nicaragüense a la raza de los que regatean sus admiraciones: tenía la alabanza generosa y se entregaba entero.

¿Necesitaré citarlo?

*Padre y maestro mágico, liróforo celeste . . .*

Las huellas de su culto son incontables: la primera visita que hizo Darío en París fue para visitarlo, le halló en uno de sus palacios habituales.

"Yo confieso —escribe en "Los Raros"— que después de hundirme en el agitado golfo de sus libros, después de penetrar en el secreto de esa existencia única; después de ver esa alma llena de cicatrices y de heridas incurables, todo eco de celestes o profanas músicas, siempre hondamente encantadoras; después de haber contemplado aquella figura imponente en su pena, aquel cráneo soberbio, aquellos ojos obscuros, aquella faz con algo de socrático, de pierrotesco y de infantil;

después de mirar al dios caído, quizá castigado por olímpicos crímenes en otra vida anterior; después de saber la fe sublime y el amor furioso y la inmensa poesía que tenían por habitáculo aquel claudicante cuerpo infeliz, sentí nacer en mi corazón un doloroso cariño que junté a la grande admiración por el triste maestro. —A mi paso por París, en 1893, me había ofrecido Enrique Carillo presentarme a él. Este amigo mío había publicado una apasionada impresión que figura en sus "Sensaciones de Arte", en la cual habla de una visita al cliente del hospital Broussais.

"Y allí, le encontré siempre dispuesto a la burla terrible, en una cama estrecha de hospital.

"Su rostro enorme y simpático, cuya palidez extrema me hizo pensar en las figuras pintadas por Ribera, tenía un aspecto hierático. Su nariz pequeña se dilata a cada momento para aspirar con delicia el humo del cigarro. Sus labios gruesos que se entreabren para recitar con amor las estrofas de Villon o para maldecir contra los poemas de Ronsard, conservan siempre su mueca, en donde el vicio y la bondad se mezclan para formar la expresión de su sonrisa. Sólo su barba rubia de cosaco había crecido un poco y se había encanecido mucho".

Admiración como ésa es de las que perduran y marcan a un hombre para siempre.

Darío no olvidó jamás a Verlaine.

Había entre ellos afinidades profundas, unas visibles y a flor de piel, como la afición a la vida bohemia, el desdén por el dinero, complicado en el nicaragüense por un desenfrenado amor al lujo y sus esplendores; la terrible, incurable pero seguramente, innata propensión a beber, que exacerbaba en uno y otro el erotismo; rasgos comunes a los que pone su sello la fascinación mística, el gusto de las ceremonias religiosas, íntimo en el francés y de carácter puro, más decorativo y fantástico, en el nicaragüense; los dos extremadamente sensibles al ambiente.

El que Darío respiró en la infancia inspira de seguro sus primeras y vehementes diatribas anticlericales. Era un niño prodigio, una de esas creaturas que se muestran como fenómeno de precocidad. Su liberalismo de entonces, "el más violento, desenfrenado y crudo", le atrajo un percance consignado en su autobiografía:

"Presentaron los diputados amigos —escribe— una moción al Congreso para que yo fuese enviado a Europa a educarme por cuenta de la nación. El decreto con algunas enmiendas, fue sometido a la aprobación del Presidente. En esos días se dio una fiesta en el Palacio Presidencial a la cual fui invitado como un número curioso para alegrar con mis versos los oídos de los asistentes. Llego y, tras las músicas de la banda militar, se me pide que recite. Extraje de mis bolsillos una larga serie de décimas, todas ellas rojas de radicalismo antirreligioso, detonantes, posiblemente ateas, y que causaron un efecto de todos los diablos. Al concluir, entre escasos aplausos de mis amigos, oí los murmullos de los graves

senadores y vi moverse desoladamente la cabeza del Presidente Chamorro. Este me llamó y, poniéndome la mano en el hombro, me dijo más o menos:

"—Hijo mío: si así escribes ahora contra la religión de tus padres y de tu patria ¿qué será si te vas a Europa a aprender cosas peores?

"La disposición del Congreso no fue cumplida".

Por razones análogas, la acusación de ser panteísta formulada por un cura lector de sus primeros versos, no pudo Lucila Godoy ingresar a la Escuela Normal de La Serena, a los 15 años...

Debemos confesar que el anatema contra Darío resulta más fundado. Dos composiciones de su adolescencia, una "A la Razón", la otra, "El Jesuita", permiten formarse idea de su espíritu.

Dice la una:

*Al contemplarte, augusta, te venero;*
*al ver tu luz, mi corazón se inflama,*
*pues al fulgor de tu radiosa llama,*
*se estremece la faz del mundo entero.*

*Cayó la fe con su terrible fuero.*
*Ya tu voz por doquiera se derrama:*
*se hunden Vichnú, Cristo, Budha y Brahama,*
*y las naciones van por tu sendero.*

*A tu poder gigante y soberano.*
*que el Orbe en otro tiempo no admirara,*
*contra el altar del sacro Vaticano,*

*el Papa quiebra con dolor su tiara*
*y aterido y helado, cual la escarcha,*
*grita con Pelletan: "El mundo marcha".*

Es terminante e ingenuo, pueril y victor-huguesco. Los discípulos de Loyola reciben un tratamiento más cruel.

*¿Qué es el jesuita? —Bolívar*
*preguntó una vez a Olmedo.*
*Es el crimen, el enredo;*
*es el que da al pueblo acíbar*
*envuelto en sabroso almíbar...*
*...Bien: ahora hablaré yo.*

*Juzga, lector, después, tú:*
*el jesuita es Balcebú*
*que del averno salió.*
*¿Vencerá al progreso? ¡No!*
*¿Su poder caerá? ¡Sí!*
*Odieme el que quiera a mí,*
*pero nunca tendrá vida*
*la sotana carcomida*
*de estos endriagos aquí.*

Incluidos por Alberto Ghiraldo entre los "poemas de juventud" de Darío. (1881-1865), los versos, escritos cuando el poeta no cumplía aún 18 años, revelan sobre todo, facilidad, fluidez, abundancia de recursos. Nació con esos dones y, aunque fue puliéndolos, perfeccionándolos hasta el fin, podría decirse que no aprendió nada: vino al mundo sabiendo, como sucede, con mayor frecuencia que entre los poetas, entre los genios musicales. El caso de Mozart, el de nuestro Arrau.

No se peca de sospechoso al cargarlos a la cuenta del oído, facultad que en el nicaragüense tocó una cima.

Pero por el oído entra todo: si eligió esos temas y anatemas, es que hacia ellos se le inclinaba el corazón.

¿Indican, sin embargo, un odio fundamental contra las creencias, un distanciamiento invencible de la fe en lo sobrenatural o, aún, en la Iglesia con cuanto ella implica de culto, liturgia, ceremonias y plegarias?

Es lo que el desarrollo de su talento contradice.

Hay, desde luego, el interés hacia ese lado de la vida superior. Un indiferente no emplea tal lenguaje ni carga ahí el acento. El amor lo solicitaba, el amor romántico y el amor realista, la sensualidad y la galantería, también la naturaleza pagana y la canción patriótica o el entusiasmo civil. Cualquiera de estos elementos pudo absorber su inspiración y colmarla, abasteciendo su fantasía oratoria y verbal con magnificencia. La cantera de Hugo en plena explotación entonces le ofrecía mantos y vetas suficientes. El odio es uno de los caminos desviados o, como decía nuestro Dr. Orrego Luco, "la sombra envenenada del amor".

Más tarde la veremos poco a poco debilitarse y desaparecer, para dar paso a las leyendas pías, a figuras milagrosas de santos sobre un fondo celeste.

Una composición anterior a esa época, perdida entre los "poemas de la adolescencia", "La Fe", también evidentemente eco y resonancia, muestra una anunciación de lo que vendrá.

*En medio del abismo de la duda,*
*lleno de obscuridad, de sombra vana,*
*hay una estrella que reflejos mana...*
*Sublime, sí; mas silenciosa y muda.*

*Bajo sus rayos el dolor se escuda,*
*alienta y guía a la conciencia humana,*
*cuando el genio del mal con furia insana*
*golpéala feroz, con mano ruda.*

*¿Esa estrella brotó del germen puro*
*de la humana creación? ¿Bajó del cielo*
*a iluminar el porvenir oscuro?...*

*¿A servir al que llora de consuelo?*
*No sé; mas eso que a nuestra alma inflama,*
*ya sabéis... Ya sabéis... La Fe se llama.*

No sería difícil hallar versos análogos en la primera obra de Vicente Huidobro, "Ecos del alma", verdaderos ecos, indiscutibles, de un ambiente ultrarreligioso coreados mucho más tarde en una de sus composiciones de la edad madura.

Nada semejante, en cambio, ni remotamente, en Pablo Neruda; ni siquiera ataca a los curas; para él la religión no existe.

Hemos aludido a la admiración del poeta por Verlaine. Su muerte le arranca el inmortal "responso", palabra significativa, de tinte litúrgico y, aunque todo entretejido de náyades, sátiros y símbolos paganos, que harto convenían por lo demás, al muerto, concluye:

*Y huya el tropel equino por la montaña vasta;*
*tu rostro de ultratumba baña la luna casta*
*de compasiva y blanca luz;*
*y el sátiro contempla sobre un lejano monte*
*una cruz que se eleva cubriendo el horizonte*
*¡y un resplandor sobre la cruz!*

Ya es un indicio.

El doliente homenaje que le consagra en "Los Raros", donde narra su visita al hospital, contiene exclamaciones de una piedad casi compartida con el lamentable enfermo:

"¡Dios mío! aquel hombre nacido para las espinas, para los garfios y los azotes del mundo, se me pareció como un viviente, noble símbolo de la grandeza angélica y de la miseria humana. Angélico, lo era Verlaine, tiorba alguna, salterio alguno, desde Jacopone de Todi, desde el Stabat Mater, ha alabado a la Virgen con la melodía filial, ardiente y humilde de "Sagesse"; lengua alguna, como no sean las lenguas de los serafines prosternados, ha cantado mejor la carne y la sangre del Cordero; en ningunas manos han ardido mejor los sagrados carbones de la penitencia; y penitente alguno se ha flagelado los desnudos lomos con igual ardor de arrepentimiento que Verlaine cuando se ha desgarrado el alma misma, cuya sangre fresca y pura ha hecho abrirse rítmicas rosas de martirio".

Reconoce y puntualiza sus caídas, la miseria de sus sentidos tentados por "la serpiente ponzoñosa del sexo" y no se le oculta cómo "ese canal pagano aumentaba su lujuria primitiva y natural a medida que acrecía su concepción católica del pecado"; pero observa:

"Mas ¿habéis leído unas bellas historias renovadas por Anatole France de viejas narraciones hagiográficas en las cuales hay sátiros que adoran a Dios, y creen en su cielo y en sus santos, llegando en ocasiones hasta ser santos sátiros? Tal se parece el Pauvre Lelian, mitad cornudo flautista de la selva, violador de hamadriadas, mitad asceta del Señor, eremita que, extático, canta sus salmos. El cuerpo velloso sufre la tiranía de la sangre, la voluntad imperiosa de los nervios, la llama de la primavera, la afrodisia de la libre y fecunda montaña; el espíritu se consagra a la alabanza del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo, sobre todo, de la maternal y casta virgen; de modo que al dar la tentación su clarinada, el espíritu, ciego, no mira, queda como en sopor, al son de la fanfarria carnal; pero tan luego como el sátiro vuelve al boscaje y el alma recobra su imperio y mira a la altura de Dios, la pena es profunda, el salmo brota. Así, hasta que vuelve a pasar a través de las hojas del bosque la cadera de Kalixto...". Son la dualidad renaniana, las voces alternadas de la "Plegaria sobre el Acrópolis", con otra orquesta.

Verlaine señala el punto de partida y la conjunción que satisface su espíritu. Nadie admira tanto sino lo que se le parece.

El responso a Verlaine pertenece a *Prosas profanas* (1896), primero de los libros fundamentales de Darío. Le sucede *Cantos de Vida y Esperanza*, el cual, según él, "encierra las esencias y savias de mi otoño", la estación no ya solamente plena, como en el anterior, sino madura, honda, frutal.

Allí encontramos el optimismo afirmativo, triunfante y gozoso de "Los Tres Reyes Magos", esos que Renan declaraba los únicos aceptables, "des rois bien chimériques..." ¡Con qué acento terminante brotan!

*Yo soy Gaspar. Aquí traigo el incienso.*
*Vengo a decir: la vida es pura y bella.*
*Existe Dios. El amor es inmenso.*
*Todo lo sé por la divina estrella.*

*Yo soy Melchor. Mi mirar aroma todo.*
*Existe Dios. El es la luz del día.*
*La blanca flor tiene sus pies en lodo.*
*Y en el placer hay la melancolía.*

*Soy Baltasar. Traigo el oro. Aseguro*
*que existe Dios. El es grande y fuerte.*
*Todo lo sé por el lucero puro*
*que brilla en la diadema de la muerte.*

*Gaspar, Melchor y Baltasar, callaos.*
*Triunfa el amor, y a su fiesta os convida,*
*Cristo resurge, hace la luz del caos*
*y tiene la corona de la Vida.*

Al final de ese "canto de vida y esperanza", gloriosamente entonado, hállase el contrapunto, vienen la reflexión helada, el penetrante desencanto, la herida que se queja: composición toda de versos lapidarios, "Lo Fatal" es un prodigio de síntesis.

*Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,*
*y más la piedra dura, porque ésa ya no siente,*
*pues no hay dolor más grande que el dolor de servir*
*ni mayor pesadumbre que la vida consciente.*
*Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto*
*y el temor de haber sido un futuro terror...*
*Y el espanto seguro de estar mañana muerto,*
*y sufrir por la vida y por la sombra y por*
*lo que conocemos y apenas sospechamos,*
*y la carne que tienta con sus frescos racimos,*
*y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,*
*y no saber adónde vamos*
*ni de dónde venimos...*

Es el nihilismo, la negación total. La racha agnóstica lo ha barrido todo; mas, en la desolada planicie ¡qué gemido, qué angustia, cuánta desesperada resignación!

No todo se ha perdido cuando se sufre tanto. Algo brotará de las ruinas.

Al otro libro. *El Canto Errante,* brota un obispo, se yergue un santo, escuchamos la trompeta lírica, el clarín devoto celebrando las virtudes de Fray Mamerto Esquiú.

*Un báculo que era como un tallo de lirios,*
*una vida en cilicios de adorables martirios,*
*un blanco horror de Belcebú,*
*un salterio celeste de vírgenes y santos,*
*un cáliz de virtudes y una copa de cantos,*
*tal era Fray Mamerto Esquiú.*

Podrá discutirse el origen del visible gozo que disfruta el poeta al manejar las imágenes sagradas. Le atraían sin duda, a la pompa, los esplendores, el aparato lujoso y formal, los ricos paños de oro: sus dedos se complacían al tacto de las piedras preciosas, máxime si todo eso cuaja en símbolos brillantes, si lo ennoblecen en tradiciones milenarias. Hay paganismo y sensualidad, sin duda, en la liturgia eclesiástica; y Rubén los saborea. Un poco de pecado se mezcla a sus impulsos religiosos. El lo reconoce sin malicia. Era un alma ingenua, tenía mucho de pueril y no se disfrazaba. La elegia al prelado cordobés concluye:

*Yo que la verlainiana zampoña toco a veces,*
*bajo los verdes mirtos o bajo los cipreses,*
*canto hoy tan sacra luz;*
*en el marmóreo plinto cincelo mi epigrama*
*y bajo el ala inmensa de la divina Fama*
*¡grabo una rosa y una cruz!*

Pero falta la pieza maestra de esta breve antología, digna de ser editada en un devocionario con viñetas, al modo clásico; faltan "Los Motivos del Lobo", la legendaria historia sacada de las "Florecillas" sin perder aroma ni frescor.

Su lectura constituye para mí un episodio demasiado importante para dejarlo pasar en silencio.

Pertenezco a la época en que Darío, para una respetable mayoría, encarnaba el monstruo, era la afectación, un organizado conjunto de actitudes pedantes destinado a espantar con el uso de palabras raras, imágenes retorcidas y acumulación de ideas chocantes. La leyenda de su vida desastrosa, su bohemia de la

que todavía quedaban en Chile recuerdos próximos, robustecían la convicción de que era uno de esos degenerados que estudiaba Max Nordau en su famosa obra.

Conocí y traté, a principios del siglo, a Orrego Luco, Irarrázaval Zañartu, Rodríguez Mendoza y otros que lo habían frecuentado y recuerdo un artículo de "Tatín" Benjamín Vicuña Subercaseaux, hijo de Vicuña Mackenna, que presenta a Darío como caso perdido para la poesía y formula el pronóstico de que algunas páginas de su prosa quedarán, pero de sus versos, nada. Era el tiempo en que Unamuno las emprendía contra el mismo "Tatín", juzgándolo representante de la alta clase social chilena; en lo que también se equivocaba, porque la comedia literaria suele ser la comedia de las equivocaciones.

Júzguese mi sorpresa cuando alguien, delante de mí, comenzó a recitar "Los Motivos del Lobo". Al asombro sucedieron el deslumbramiento, el encanto, el embrujo.

La juventud tiene los entusiasmos absolutos. El que me hizo descubrir a Darío leyéndome ese poema convirtióse en mi amigo para siempre; me había revelado un nuevo paraíso; un compañero de colegio que, al oírlo, puso cara irónica, mostró ojos vacíos, dejó de ser, no existió más. Hasta hoy.

"Los Motivos del Lobo", que se alzan apenas sobre el nivel de la prosa y narran una historia con principio, medio y fin, valen sobre todo por su candorosa sencillez, y la flexibilidad del verso que marcha jugando sobre la más difícil de las facilidades, esa cuerda que un solo mal paso puede cortar.

Aquí no cabe aducir que una imaginación suntuosa lo arrastre hacia las pompas litúrgicas con que la Iglesia seduce al paganismo de los fieles. No se trata de la sensualidad bajo otro nombre: es un sentimiento de indiscutible naturaleza religiosa.

Su presencia trae una nueva interrogación: hasta qué punto el amor a las formas religiosas conduce o acerca a la fuente original de la creencia. Una duda que ni Verlaine ni Anatole France suscitan. En Darío la cuestión es menos simple.

Por un lado, "Lo Fatal", negación completa, pero no fría, sino terrible. Por otro, Los Reyes Magos, acordes en que "Dios existe", el Hermano Lobo, el Santo Obispo y los coros de ángeles y vírgenes decorativos, más varias páginas de prosa, despiertan inquietud, abren una visible puerta.

Entre los artículos, semblanzas y necrología que integran el volumen de "Los Raros" (segunda edición, Maucci, Barcelona, 1905), el dedicado a Poe lleva como subtítulo "Fragmento de un estudio" y parece, en realidad, un ensayo de más aliento, interrumpido.

Como "raro", ciertamente Edgar Poe fue el más raro de todos y, después de Verlaine (otro dipsómano), el que tuvo sobre Darío un influjo mayor.

Allí aborda de frente la cuestión religiosa.

"No buscó el lírico americano —dice, pág. 25— el apoyo de la oración; no era creyente; o, al menos, su alma estaba alejada del misticismo. A lo cual da por razón James Russell Lowell lo que podría llamarse la matematicidad de su cerebración".

No solamente de la oración, la creencia y el misticismo distaba Poe, sino aun del sentimiento humano, estrechamente unido a la sensualidad. Sus personajes carecen de sexo, viven de la fantasía, misterio y terror. Cuando se acercan al límite de lo sobrenatural, del que jamás se alejan mucho, van conducidos por algunos de esos elementos o por todos. De ahí sus casos, sus mujeres, sus episodios escalofriantes, como sus poemas, hijos del cerebro, sin piel, sin sangre sin músculo, todo insinuaciones y voces cantantes, a menudo sublimes, construidos con pasiones soberanas en una órbita ultraterrestre.

El lazo que los ata a la tierra son los números. Poe tenía el cerebro matemático y pretendía que esta ciencia lo explica todo. Recuérdese su teoría de "Eureka" y, más concretamente, la exégesis de "El Cuervo" presentada como una ecuación.

"Hasta su misterio es matemático para su propio espíritu" —agrega Russell.

Y Darío prosigue:

"—La ciencia impide al poeta penetrar y tender las alas en la atmósfera de las verdades ideales. Su necesidad de análisis, la condición algebraica de su fantasía, hácele producir tristísimos efectos cuando nos arrastra al borde de lo desconocido. La especulación filosófica nubló en él la fe que debiera poseer como todo poeta verdadero".

Hemos caminado mucho y no inútilmente desde aquel soneto ditirámbico;

*Cayó la fe con su terrible fuero.*

"En todas sus obras —sigue Darío comentando a Poe— si mal no recuerdo, sólo unas dos veces está escrito el nombre de Cristo. Profesaba, sí, la moral cristiana; y en cuanto a los destinos del hombre, creía en una ley divina, en un fallo inexorable. En él la ecuación dominaba a la creencia y aun en lo referente a Dios y sus atributos, pensaba con Spinoza que las cosas invisibles y todo lo que es objeto propio del entendimiento no puede percibirse de otro modo que por los ojos de la demostración (Spinoza); olvidando la profunda afirmación filosófica: "intelectus noster sic de habet ad prima entium quoe sunt manifestissima in natura, sicut oculus vespertillionis ad solem". No creía en lo sobrenatural; así lo declara; pero afirmaba que Dios, como creador de la naturaleza, puede, si quiere, modificarla. En la narración de la metempsícosis de Ligeia hay una definición de Dios, tomada de Granwill, que parece sustentada por Poe: Dios no es más que una gran voluntad que penetra todas las cosas por la na-

turaleza de su intensidad. Lo cual estaba ya dicho por Santo Tomás en estas palabras: "Si las cosas mismas no determinan el fin en sí, porque desconocen la razón del fin, es necesario que se las determine el fin por otro que sea determinador de la naturaleza. Este es el que previene todas las cosas que es ser por sí mismas necesarias y a esto llamamos Dios . . .".

No se cree y, en el fondo, no se percibe, sino lo que se ama, lo que se desea. La inteligencia se encarga de ordenar después las cosas, descubrir los motivos, y hacer que todo resulte moral, razonable, justo.

Por lo demás, aunque contara en un rapto lírico y juvenil el prestigio de la diosa razón, Darío lo era todo menos un racionalista o siquiera un teorizante abstracto. Su pobre alma "sentimental, sensible, sensitiva", estaba llena de terrores, estaba ansiosa de protección supraterrenal. Los rincones supersticiosos no le eran extraños: unos cuantos golpes hubieran bastado para que tomara la senda de Huysmans y de Max Jacob, vistiendo el hábito religioso.

¿Por qué no?

Una de las pocas épocas felices de que hay testimonio en sus poemas tiene por fondo la isla donde todavía atraen peregrinos la Cartuja de Valldemosa y los recuerdos, a decir verdad, aderezados al paladar turístico, de la romántica pareja allí tratada antaño como demoníaca, objeto hoy de un culto lucrativo; pero que, ahora mejor que entonces, se presta a la ensoñación monástica, a las divagaciones místicas.

*Este vetusto monasterio ha visto,*
*secos de orar y pálidos de ayuno,*
*con el breviario y con el Santo Cristo,*
*a los callados hijos de San Bruno.*

*A los que en su existencia solitaria,*
*con la locura de la cruz y el vuelo*
*místicamente azul de la plegaria,*
*fueron a Dios en busca de consuelo.*

*Mortificaron con las disciplinas*
*y los cilicios la carne mortal*
*y opusieron, orando, las divinas*
*ansias celestes al furor sexual.*

*La soledad que amaba Jeremías,*
*el misterioso profesor de llanto,*
*y el silencio en que encuentran armonías*
*el soñador, el místico y el santo,*

*fueron para ellos minas de diamante*
*que cavan los mineros serafines,*
*a la luz de los cirios parpadeantes*
*y al son de las campanas de maitines.*

Concédase cuanto se quiera a las palabras, al embrujo del sitio y la embriaguez del ritmo; siempre queda un hálito venido del fondo ancestral y la nostalgia indesarraigable de las impresiones infantiles.

Por momentos, algunas estrofas exhalan una palpitación auténtica, formulan un voto que no brota sólo de los labios:

*¡Ah! fuera yo de ésos que Dios quería*
*y que Dios quiere cuando así le place,*
*dichosos ante el temeroso día*
*de losa fría y* ¡Requiescat in pace!

*Poder matar el orgullo perverso*
*y el palpitar de la carne maligna,*
*todo por Dios, delante del Universo*
*con corazón que sufre y se resigna.*

Si del arte, que tiene sus leyes tiránicas, pasamos a la vida que obedece a otras, menos inflexibles, abundan los pasajes que explican su tendencia mística, la corroboran con rasgos elocuentes y muestran la raíz de su inclinación a los problemas ultraterrestres, tenaz hasta ser obsesionante.

Tomemos su biografía por nuestro compatriota Contreras. Está escrita con minuciosa conciencia. Fervoroso discípulo suyo, poeta, crítico, novelista, Contreras conoció íntimamente a Darío, ya maduro, en París y pudo observarlo de cerca, con independencia y amor.

Dice, hablando de su infancia:

"Era una vida casi patriarcal, ceñida a las costumbres tradicionales a la vez que regida por una religiosidad que degeneraba en la superstición. León seguía siendo una ciudad colonial de casonas con tejados arábigos y de viejas iglesias. La existencia se desarrollaba en torno a la vetusta catedral construida por los españoles. Las fiestas más sonadas eran las ceremonias religiosas, particularmente las procesiones de Corpus y Semana Santa. Las calles por donde pasaban se adornaban de arcos decorados de banderolas, pájaros de colores, grutas de cartón y las gentes acudían en masa al pasar de las viejas imágenes veneradas, como un espectáculo maravilloso".

El cuadro y sus detalles ahorran comentario. Eludamos a Freud.

"Muy impresionable e ingénitamente soñador —sigue nuestro biógrafo— el pequeño Rubén concibió en aquel ambiente una fe religiosa, un terror de lo desconocido y una propensión a la melancolía que debían influir en su carácter de hombre y dejar huellas en su obra de artista. Obsedido por las consejas de los criados, solía tener pesadillas o alucinaciones terroríficas, una de las cuales recuerda en sus memorias, en tanto que, turbado ya de sueños, cuando se hallaba en el campo, se apartaba a veces del regocijo y se daba "a mirar cosas en el cielo, en el mar".

Asombrosamente precoz, aprendió a leer a los tres años y en plena infancia comienza su afición a los libros.

Tenemos los dos elementos que entrarían en lucha, alternándose; la acción y la reacción, el medio infantil y el medio literario, la autoridad y la protesta.

Ninguna educación regular, ordenada, firme vino a formarlo. O deformarlo. Sin que se le pueda llamar autodidacta, su imaginación "montó potro sin freno" y Víctor Hugo halla la senda libre en el adolescente apasionado y sensual, ávido de libros, inquieto de corazón, mordido por todas las curiosidades.

Se ve brotar la ola antirreligiosa del primer impulso.

Las ciencias ocultas, el teosofismo le preocupaban, sumergíase en lecturas esotéricas que exaltaban su curiosidad. De puertas adentro un elemento fundamental: el miedo. Nunca tuvo los desplantes agresivos de Chocano ni su ímpetu de lucha. El buen vividor que era uníase a un tímido supersticioso, débil ante el enemigo, amante de los honores y los títulos, temblando ante la imagen de la muerte.

La mirada llena de admiración y de respeto de Contreras no le impide advertir sus debilidades.

"...atormentado por sus continuos temores del más allá —escribe, pág. 135— hacía ostentación de una religiosidad exaltada y algo exterior. Mientras hablábamos, solía fijar los ojos en un crucifijo, regalo de Nervo, que tenía a la cabecera de la cama, y cuando yo, que atravesaba una fugaz crisis de escepticismo, sonreía de sus exaltaciones, exclamaba mirándome severamente.

"—Las aristocracias son siempre religiosas".

El mismo Darío relata que, acompañado de Ricardo Rojas, visitó en la costa bretona la villa de un conde "ocultista y endemoniado que tenía la cara de Mefistófeles". Siempre la religión y la aristocracia. Durante otro verano, sus andanzas lo llevaron del lado de Cataluña. Invitado por un amigo catalán, el magnífico don Juan Sureda, fue a Mallorca y vivió unos días plácidos en su bella mansión.

"Delicadamente atendido, hizo una existencia ordenada que le devolvió un poco la salud. Estuvo naturalmente en la Cartuja y, como alguien lo vistiera de fraile, se sintió cartujo y escribió sus versos místicos más logrados".

Ya lo vimos.

Naturalmente, lógicamente, fatalmente, a esas breves elevaciones siguen largas caídas y el alcohol, favorecido por la abulia, continúa su proceso.

El dúo contrapuntístico recomenzaba.

Contreras advierte bien el zigzag de esa línea maestra: "Católico de raza y sentimiento —pág. 243— Rubén Darío era también pagano por su "idiosincrasia calentada a sol de trópico" y por su cultura clásica. Encarnaba así la terrible y deliciosa dualidad que Verlaine representa magistralmente, pero que está en el fondo de todo poeta moderno. En una composición muy citada, "Divina Psiquis, dulce Mariposa invisible..." nos dice él mismo que su alma vuela "entre la catedral y las ruinas paganas"...

Faltaría agregar que también la catedral estaba en ruinas.

¿En ruinas completas?

Hay en la historia del sentimiento religioso de Rubén Darío un breve episodio que le inspira una página de prosa, maestra como una bella poesía: es cuando, acompañado de periodistas argentinos, visita a León XIII.

"¿Es una madeja de seda, es una flor, un lirio de cinco pétalos, un viviente lirio pálido, o acaso una pequeña ave de fina pluma? No, ni madeja de seda, ni lirio, ni pájaro delicado: es la mano del pontífice, es la diestra de León XIII, que acabo de tener entre mis dedos y mi beso sincero se ha posado sobre la gran esmeralda de la esposa que recompensa en una irradiación de infinita esperanza la fe que nó han podido borrar de mi espíritu los rudos roces del mundo maligno y la lima de los libros y los ácidos ásperos de nuevas filosofías..."

Comprendamos.

En un solo ademán, la mano pontificia le entrega todos los elementos que seducen su imaginación y halagan su sensibilidad; la autoridad augusta, la tradición milenaria, la magia del Pescador y del Pastor, la ayuda invisible tendida hacia lo visible, la sencillez cristiana, el fausto oriental.

*¡Cuánta historia, qué leyenda, cuánto poder!*

•

El pensamiento busca ansiosamente la unidad: ella le permite ordenar el mundo, entenderlo y dominarlo; pero la vida se multiplica en la variedad, otra vertiente del instinto de supervivencia. La unidad tiende a la tiranía: Jehovah, el Dios único, nace en el desierto y es terrible. Los griegos politeístas, gustadores del placer, amantes de la belleza, hacían nacer dioses bajo los árboles, sobre las espumas, entre las fuentes, poblando la tierra de divinidades graciosas y vulnerables.

El Sinaí y el Olimpo son los montes sagrados; se disputan la historia de Occidente.

Darío viene del uno; pero recuerda, no sin temor, el otro.

De allí sus voces contrapuestas alternadas, su drama y su diálogo, sus elevaciones y caídas, manantial del encantamiento y la angustia que hacen fascinadora su poesía.

Para saborearla en plenitud, conviene aceptarlo como fue, sin excluir sus contradicciones, reconociendo su naturaleza mezclada, humana y divina, síntesis de una época "rota por dentro" que lucha por unir sus fragmentos en una perpetua y patética tentativa.

HERNÁN DÍAZ ARRIETA

*Hernán Poblete Varas*

# Sobre una política cultural

Comenzaremos por desprendernos de los conceptos filosóficos y antropológicos de cultura, para allegarnos a los aspectos mediatos de una política cultural. Probablemente, esto parezca la elección del camino de en medio o —peor todavía— un quedarse a medio camino entre una idea y una práctica, pero no vamos a elevarnos a la teoría ni a desarrollar un recetario. Una *opinión personal* debe partir de ciertos lineamientos básicos sin llegar a la pedantería de hacer doctrina y no necesita concluir en un proyecto.

Una breve definición de la cultura la interpreta como "el espíritu objetivado", lo que equivale a aquello que, más literariamente, se traduce como "el alma de un pueblo". Esto es: la encarnación del sentir, del pensar, del desear y de la vocación colectiva de un pueblo. Esta encarnación se traduce en hechos que modifican el *habitat* en que se desenvuelve la existencia del grupo humano, y de ahí que se haya definido a la cultura como "la parte del ambiente hecha por el hombre".

En esta encarnación —como en cualquiera otra— hay un recibir, un darse y una identidad. Una cultura que se cierra sobre sí misma, que no da ni recibe, que se desarrolla en una suerte de autarquía, se automutila y podrá llegar a ser arquetípica, pero no resonante, y será ajena a toda transformación, a toda incorporación de valores exógenos. Es, en cierta forma, la tragedia de "nuestros contemporáneos primitivos"[1].

[1]Esto no puede ocurrir en términos absolutos, pues aún la más aislada o cerrada de las culturas recibe influencias o evoluciona en alguna manera mediante la inventiva y el espíritu creador del pueblo que la sustenta. Si proponemos el caso utópico es sólo con el propósito de aclarar, por reducción al absurdo, el problema del nacionalismo, que —ése sí— existe al menos en el plano teórico.

Por otra parte, una cultura que, en el intercambio de valores pierda su identidad, su ser íntimo, tenderá a ser absorbida por otras más fuertes. Este último puede ser el caso de los países llamados "en desarrollo" ante la invasión tecnológica de los países desarrollados. Elementos de comunicación social, de una tremenda potencialidad, pueden transformar, mutar "el alma de un pueblo" hasta hacer que ésta pierda su identidad. No es posible, sin embargo, cerrarse a las influencias y menos en el mundo de hoy, en el cual la intercomunicación alcanza una velocidad sorprendente.

Ante la realidad de las influencias, una política cultural debe preguntarse cómo defender el patrimonio de valores que constituyen la identidad de un pueblo, su ser íntimo y profundo, sin rechazar los valores venidos de fuera. Dicho en otros términos, se trata de encontrar una situación ideal en la que sea posible la incorporación de los valores exógenos sin que la mutación que necesariamente la sigue ponga en peligro las esencias culturales del país. La influencia es inevitable. Aun más, es deseable, por lo dicho más arriba: el rechazo conduciría a una momificación cultural. El punto de crisis está en que no sucumba el propio espíritu ante el peso de los elementos extraños, y esto sólo se obtendrá si el grupo cultural que *recibe* es suficientemente fuerte como para asimilar esos elementos.

La actitud cultural no sólo debe ser recipiente, ni menos puramente defensiva, ante el fenómeno de transculturación que implica toda relación entre pueblos. Junto con el ser y el recibir hay el *darse*, esto es: comunicar la originalidad, la propia riqueza. En este ser y permanecer, en este darse y recibir reside toda la dinámica de la cultura, y recordemos con Herskovits que "ninguna cultura viviente es estática". Cada cultura es semejante a un lago: los ríos tributarios le entregan su caudal y otros ríos nacen de él y llevan fuera las aguas enriquecidas. Si pudiéramos teñir las aguas de los tributarios y las del lago con tintes muy diversos, pronto veríamos que las del lago serían una fusión de todos los colores empleados y de este nuevo color serían las corrientes que, partiendo de nuestra hoya ideal, irían a regar tierras lejanas o a aumentar otros caudales. Por muchos que sean los ríos tributarios y los nacientes, el lago permanece y sólo desaparecerá por anemia, si el desagüe es demasiado grande para el caudal acumulado. Así, también, algunas viejas culturas pasaron y se agotaron *en sí mismas*, pero la riqueza acumulada por años o por siglos se trasladó a otras culturas sucesivas. Hoy no podemos vivir —por ejemplo— la existencia del mundo griego clásico, ni podemos compartir el fenómeno cultural encarnado en Atenas, pero no desconocemos nuestra condición de tributarios y herederos (a menudo inconscientes) de aquel lago ya seco, cuyas aguas imperecederas forman ahora parte del espíritu occidental.

Este es el riesgo y la riqueza del fenómeno cultural y, por lo demás, su esencia inevitable. Si los pueblos se negaran al intercambio, si se replegaran sobre ellos mismos por una ilusoria autosuficiencia (el caso de los países totalitarios podría ser un buen ejemplo en el mundo contemporáneo) vendrían la sequedad y la esterilidad, como si el espíritu común de los hombres castigara el acto de soberbia condenándolo a una locura solitaria. Quizás por esto es que los hombres y los pueblos cultos rechazan espontáneamente el nacionalismo a ultranza y su secuela racial: el segregacionismo. Pues uno y otro son posiciones estáticas que se niegan, fundamentalmente, a la suprema función de la cultura: lo transitivo sin perjuicio del ser.

Por una condición de virginidad intelectual, los pueblos jóvenes, como los niños, están sometidos al influjo. Su capacidad receptiva es la que asegura el traspaso de los valores culturales que van conformando una tradición. Así, el hombre asimila desde la cuna las costumbres y los modos familiares. Más tarde, en la infancia y la adolescencia, adquiere mediante la educación sistemática una suma de conocimientos que —al menos en teoría— debe constituir el acervo cultural de la nación a la cual pertenece. Endocultura llaman los antropólogos a este proceso de formación que convierte al individuo en depositario de los valores culturales del grupo.

Hay también una endocultura de los pueblos jóvenes: un madurar de las disciplinas impuestas o comunicadas por los pueblos mayores. Tal es el caso de la europeización del Nuevo Mundo y, más particularmente, de la hispanización de los pueblos americanos al sur de Río Grande. No nos referiremos aquí a las formas patológicas asumidas en muchos casos por la fusión hispanoamericana, que han rematado en lo que el ensayista Alejandro Lora llamó "Nuestra existencia mestiza". El fenómeno de yuxtaposición cultural más que de transculturación ocurrido en nuestros países ya ha sido analizado anteriormente, tanto en la citada obra como en otros trabajos de interpretación de la realidad hispanoamericana[2].

## COMUNICACIÓN Y DESPERSONALIZACIÓN

Si el siglo XIX transcurrió para estos pueblos en una especie de despertar y examinarse a sí mismos (la novedad de ser independientes, de disponer del propio destino), el siglo XX ha constituido el momento de apertura, el encuentro con el mundo ya no remoto sino inmediato y presente para cada uno de ellos. Los avances tecnológicos aceleran este proceso de encuentro y reconocimiento. Cuanto ocurre es instantáneo en todo el planeta: la bomba francesa de Mururoa y el monje que se quema en las calles de Saigón ya no son *casos* exóticos, sino

[2] Véase DESAL: América Latina y Desarrollo Social, Cap. II: Situación cultural y educacional.

acontecimientos del día para cada uno de nosotros. La rapidez de la noticia y del contacto ha aventado la tranquilidad semirrural de otro tiempo, en el cual la información más reciente solía tener meses de antigüedad y producía, por tanto, un impacto menos violento. No queremos demostrar, con lo dicho, que nuestros mayores no se apasionaran por las novedades que recibían —tarde y mal— de otros puntos del globo. Seguramente la caída de Fernando VII produjo apasionado revuelo en el Santiago de 1810, y tanto, que de ahí salió la independencia. Pero la noticia, recibida con alboroto, ya era tan vieja que no costaba mucho imaginar la cantidad de hechos nuevos y desconocidos ocurridos entre la caída del monarca y el arribo de la información a Chile. La descomunal distancia entre el hecho y la noticia debilitaba la fuerza de esta última. Hoy día sucede lo contrario: la simultaneidad entre uno y otra acentúa el vigor del impacto. No es lo mismo saber que el Presidente Kennedy fue asesinado hace unos cuantos meses, que oír por la radio la noticia de su muerte casi al instante de ocurrida. Cuanto decimos de la información es válido también en el traslado de cualquier tipo de experiencia.

Somos, pues, permanentemente bombardeados con información, hábitos, modos de pensar y de actuar, venidos desde los centros del mundo moderno. Todo esto lleva a una suerte de colectivización, a un cosmopolitismo en el cual amenazan disolverse los valores propios e individuales de cada pueblo. Cuando observamos a nuestra juventud, que viste *jeans* o *slacks*, peina al estilo *beatle* o usa tenidas *op-art* o *Saint Tropez*, estamos presenciando uno de los frutos más superficiales de este bombardeo: la moda. Más graves nos parecerán, si nos detenemos un momento a pensar en la profundidad de su huella —muy superior a la de una transitoria manera de vestir— los bombardeos de la TV, la radio, el cine y la prensa. Porque aquí no sólo se están incorporando a nuestros hábitos ciertas vestimentas ocasionales, sino ciertas formas de actuar, cierto estilo de vida. Hasta qué punto este torrente de imágenes extrañas está destruyendo en nuestra alma colectiva los valores propios y naturales, es cosa que debe preocupar a sociólogos y educadores.

El rechazo de estos influjos es imposible. Queramoslo o no, llegarán hasta nosotros. Sólo una concepción totalitaria podría intentar el cierre de las puertas a todos los fenómenos exteriores que invaden la propia casa, pero aun esto es una pura ilusión, pues la influencia termina por penetrar. Nada logró Hitler con sus quemazones de libros y obras de arte heterodojas para el pensamiento nazi. Hitler fue deshecho. La Rusia de Stalin practicó también una forma de encierro que fue vencida por el peso de la realidad. Y, por último, si se lograra tender una cortina definitiva a la influencia exterior, ¿no perderían más los pueblos por lo positivo que dejarían de recibir que por la parte negativa que envuelve el riesgo de la libertad?

Es evidente que los medios de comunicación social contribuyen a la despersonalización, a la pérdida de individualidad, al adocenamiento. Esto es inherente a su condición: van a las masas, no se dirigen al individuo; nivelan por lo más bajo, para penetrar mejor; estan concebidos para el éxito, no para la calidad. Difícil, pues, manejar sistemas de comunicación masiva sin *masificar*, e imposible si quienes los manejan lo hacen por el estímulo del lucro. La radio, la prensa, la TV y el cine comerciales, por su finalidad específica de hacer buenos negocios, no pueden tener demasiado en cuenta los valores culturales y procurarán desconocer su inalienable función social en la medida en que ella estorbe el desarrollo de la empresa supeditada al éxito económico.

Y vivimos rodeados por esos medios. Son los grandes estímulos de nuestro tiempo. Imposible, para el hombre común, mantenerse fuera de su alcance. Si todos esos medios —por inercia, cuando no voluntariamente— nos están impregnando de elementos extraños, es indudable que terminarán por mutar nuestra cultura, y no para incorporarle los elementos más ricos de otras culturas mayores, sino al contrario: nivelando por lo más bajo.

## VALORES PROPIOS, VALORES AJENOS

Ya hemos reiterado que el rechazo es imposible. Por lo tanto, la única solución realista consiste en la *absorción* de esos influjos, en forma tal que, incorporándolos a nuestro ser cultural, aprovechemos lo positivo, no nos dañe lo negativo y *permanezcan* nuestros valores fundamentales. Esto parece un plato demasiado fuerte para nuestros débiles organismos de países jóvenes y en pleno desarrollo: la capacidad de absorción provechosa está siempre condicionada al propio vigor, y el nuestro no es muy grande, ni puede compararse al de un pueblo con viejas raíces culturales.

Puesto que la influencia "está en el aire", como la peste de la Edad Media, todo inclina a fortificarnos interiormente contra la invasión, y el mejor modo de fortificarse es desarrollar y ratificar los valores propios para hacer frente a los ajenos. Pero esta conclusión envuelve un riesgo trastornador: la reacción puede ser tan negativa como una autarquía utópica y desembocar en una suerte de chauvinismo que estuvo muy en boga hace algunos años, el chauvinismo de los "valores nacionales". Exaltar lo propio, aunque sea pobre, mediocre o redondamente malo, sólo porque es propio. Rechazar lo extranjero sólo por ese pecado de origen. Es como el caso de ciertos españoles que se niegan a aprender el inglés en represalia por Gibraltar, o el de algunos argentinos para los cuales es ruin y detestable todo lo que no pertenece a su patria, así se trate de música o de paisajes naturales.

El nacionalismo cultural es una de las peores rémoras para el desarrollo de una gran cultura. Puede que logre conservar, en sus líneas más superficiales, un rostro propio, pero tenderá a detener toda evolución, toda incorporación de bienes culturales externos. Por su calidad negativa, el nacionalismo cultural se apoya en los valores más débiles del "alma popular"; exalta lo que está a flor de piel, lo más aparente, sin preocuparse de medir hasta qué punto esos valores interpretan los rasgos más profundos de la nacionalidad. Se va por las ramas. El resultado es que también se queda en ellas y no logra una real encarnación de los signos que toma de la superficie.

Una de las manifestaciones más típicas de este fenómeno es la moda del folklorismo. La investigación folklórica es una disciplina muy respetable y que beneficia a la cultura nacional al traer a la luz de todos los días las expresiones genuinas del "saber popular". Dentro de la cultura global de un pueblo, esas expresiones forman un rico capítulo en el orden de la creación artística, aunque no lo sean tanto como realización estética. Nos emociona contemplar el torpe cacharro de greda, modelado por las manos de una campesina ignorada e ignorante, no tanto por sus valores estéticos ni por la riqueza imaginativa de sus formas (los modelos se repiten y, de lo contrario, dejarían de ser tradicionales) sino por el *traspaso* de un venero espiritual, realizado por la artesana desde su ser íntimo hacia el cacharro que, en cierta manera, la representa o interpreta; esto es, que constituye el elemento expresivo de todo un simbolismo personal. En cada obra, la artesana transmite el modelo y el método impuestos por la tradición y, con ellos, las adiciones de la técnica personal y la propia imaginación; un conjunto de móviles, en suma, que podríamos llamar sentimientos o intuición artística. Semejante es el interés que despierta una danza, extraída por el investigador del desierto nortino, las serranías cordilleranas o las islas australes: al placer estético del baile en sí mismo se agregan valores tangenciales de tipo sentimental y, aun, de solidaridad. El espectáculo de la obra del hombre es siempre conmovedor y, por una especie de devoción filial de largo alcance, la emoción aumenta mientras más alejado esté de nosotros en el tiempo el origen del arte que contemplamos.

Este hecho, tan propio de una solidaridad humana que se extiende hasta los ancestros, puede conducirnos con facilidad a un esteticismo y a un sentimentalismo que inducen a perder la perspectiva real de las cosas observadas y a dotarlas de un significado del que, frecuentemente, carecen. Pero ni los mayores desbordes sentimentales o estéticos nos llevarán a adoptar esas formas como expresión corriente del arte más elevado ni como parte de nuestros hábitos. En otros términos, no tendrán mayor peso en la formación profunda de nuestro ser cultural.

Que Pepita y Juanito bailen el shake, el ye-ye, el go-go, el chapecao o la resbalosa no será algo que incida muy intensamente en su *equipamiento* cultural. Sabe-

mos, en cambio, que les resultará más cómodo y divertido iniciarse en el baile de última moda y que lo otro —la danza folklórica que se pretende incorporar a sus hábitos— no pasará de ser un episodio pintoresco.

El folklore representa, en realidad, otro valor (no hablamos ya de la investigación) y es un valor ritual: símbolo *vivible* de lo nacional, como la bandera, el escudo y los himnos patrióticos. Nos sentimos como respaldados, como resguardados, por ellos, sin que sea necesario que los estemos empleando habitualmente para expresar una cultura nacional.

Pues bien, el folklore es uno de los elementos más frecuentemente empleados por el chauvinismo de los "valores nacionales", lo cual constituye una desviación de sus objetivos precisos. Además es un engaño: creemos afianzar *lo nacional* porque se toca música folklórica o se realizan esforzadas peregrinaciones a los lugares en que se cultiva una artesanía tradicional. Nada más falso ni más próximo a la moda y el snobismo. Rescatar la tradición y el folklore con un severo espíritu es un gran bien, y será una forma de mantener esas expresiones. Hacer de ellos una moda es condenarlos a una existencia efímera, como la de cualquier moda. Peor todavía cuando se pretende "hacer folklore", aun con la buena intención de acendrar la nacionalidad. Hoy se habla, por ejemplo, con mucha soltura de "neofolklore"; se componen canciones "neofolklóricas" y no faltará luego el neoartesanato. No puede imaginarse contradicción mayor que la de estos dos términos: lo nuevo y el folklore. Es un dislate que no alcanza a ser justificado por el exitismo comercial, y equivale a montar una industria de antigüedades.

Estas artes vernáculas, consideradas como expresión de la sabiduría de un pueblo, forman parte de un acervo cultural que debemos defender, protegiéndolas de la extinción. No es lo mismo pretender usarlas como un medio de exaltación.

Algo semejante ocurre con otro orden de valores nacionales: la historia patria, empleada usualmente como un sistema de anotación cronológica de hechos —y, principalmente, de hechos bélicos— y no como la relación de la vida total de un pueblo. El culto de los héroes es otro cirio que se quema en el altar del nacionalismo y, aunque sea muy laudable perpetuar esas memorias (les debemos tanto y constituyen ejemplo) no debieran aparecer como entes aislados, sino como *materializaciones* del ser colectivo que es un país. Los hechos, en sí mismos, son poco más que la periferia en la gran crónica de un pueblo que se realiza como nación. Sólo una visión total permitirá situarlos como partes en el conjunto de esa realización. Vistos en esta perspectiva, ¡cuán diferentes nos parecen, por ejemplo, los textos escolares de Historia y Geografía y obras como *Tierra de Océano* y *Chile, o una loca geografía,* de Benjamín Subercaseaux! La diferencia no reside sólo en que unos sean tratados metodológicos y las otras una creación literaria: muy por encima de los detalles de métodos, está la visión, diríamos, ecuménica lograda por el creador.

Vemos, pues, que el mal uso de ciertos tópicos, positivos en sí, tiende a desfigurar la imagen radical de un pueblo como suma de cultura y a la vez sirve de triste consuelo a los que procuran —mediante su utilización superficial— crear una atmósfera de amor patrio y de devociones nacionales que no calan muy hondo.

### Divorcio entre cultura y pueblo

Sin embargo, estos enfoques erróneos no son el peor síntoma de la crisis vocacional que nos mantiene desarmados ante la influencia del medio exterior. Si la cultura, según otra definición, es "la porción aprendida de la conducta humana", el grado de ignorancia que afecta a las grandes mayorías de nuestro continente es un elemento desquiciador de primer orden: difícilmente pueden prender los valores fundamentales que caracterizan una *identidad* —un ser en sí mismo— en un terreno abandonado, en el que brotan, desde tiempos ancestrales, los yerbajos de la superstición, los prejuicios y el temor a cuanto no está en el orden de la costumbre. Se deriva de ahí una actitud sospechosa hacia todo lo que no sea obvio y reconocido y, consecuentemente, el desprestigio de cuanto altere los usos corrientes. Es una forma de marginalidad que afecta a las raíces espirituales y que impide una fusión entre el mundo de las ideas creadoras y el mundo estático de la multitud. No podemos pedir que la gente interprete, ame y haga suyo lo que no ha podido conocer. Podrá condenarlo ignorándolo, o podrá revestirlo de sentido mágico.

Una película documental producida hace unos años, narraba la historia de un grupo aborigen de Nueva Guinea, que está entre lo más primitivo de nuestro mundo y que vive física y espiritualmente al margen de toda civilización. Tan estrictamente al margen, que la civilización se desenvuelve a muy corta distancia de la tribu sin que ésta tenga mayor conciencia de ella ni mayor contacto. El signo más visible de la civilización para esos pobres papúes son los grandes aviones comerciales que atraviesan los cielos por encima de la montaña. Por esos extraños medios de difusión que los tahitianos llaman "Radio-Coco", los aborígenes saben que los aeroplanos están repletos de cosas maravillosas, y viven en la espera del milagro que haga descender en la selva los tesoros alados. La esperanza se ha transformado en un culto religioso y los nativos adoran un ídolo, que imita torpemente la forma de un avión. Durante las primeras horas de la noche y del amanecer, la tribu ora, suplicando el descenso del pájaro celestial.

Más allá de la conmovedora anécdota, debemos considerar en el caso de estos papúes un ejemplo típico de atribución de poderes mágicos a lo desconocido. El elemento mágico puede tener sentido positivo o negativo, ser favorable o dañino. Es posible que en ambos casos se le rinda culto, ya para impetrar protección o para apaciguar al poder maligno. También podrá existir el rechazo de lo

mágico-negativo, por el expediente de evitar su contacto. Algo parecido debió ocurrirle a aquel rústico que, al observar un teléfono en funciones, huyó despavorido y gritando "¡son cosas del Demonio!".

Si consideramos que hombres de la misma raza y condición de los adoradores del aeroplano han logrado conocer y hacer suyas las ideas y las prácticas cristianas, enseñadas por misioneros inteligentes y experimentados, podemos atribuir el citado fenómeno de proyección mágica a la situación de ignorancia en que se han debatido por generaciones y no a incapacidad de entendimiento.

Nosotros, orgullosos civilizados, estamos aparentemente muy lejos de los primitivos papúes y del rústico del teléfono. La educación, por una parte, y el efecto de demostración de todo el aparato tecnológico moderno, han abierto nuestras mentes hasta el punto de hacernos receptivos a la novedad, pero en el sustrato de nuestra conciencia colectiva pugna todavía un impulso de rechazo hacia lo que no es común, hacia lo que se singulariza. Esto produce un profundo divorcio entre la esfera intelectual y lo popular, entre el *clerc* y la multitud. Podemos desarrollar ciertas prácticas idolátricas —muy cercanas al caso del aeroplano místico— para expresar nuestra admiración hacia el científico, el escritor, el artista, pero —en el fondo— lo que admiramos y hacemos objeto de un culto es sólo una imprecisa imagen, que nada tiene que ver con la realidad del creador y su obra. A fin de cuentas, el intelectual nos parece un sujeto extraño, que se sale de las reglas y que, por lo tanto, se pone en culpable evidencia. Esta reacción popular es consagrada, además, por los usos oficiales: practicamos una devoción francamente burguesa por los títulos universitarios, pero nos negamos a admitir otras categorías intelectuales no consagradas por un diploma o por el éxito económico. Si al identificarnos en un formulario cualquiera, colocamos la palabra *escritor* en el casillero correspondiente a "profesión", nos mirarán con aire de dudas, como si estuviéramos tratando de pasar gato por liebre, y se insistirá en que aclaremos nuestra actividad. Ser escritor es ser nada, es practicar una afición y no un oficio, algo así como el golf de los domingos por la mañana. Si alguien se declara artista, la duda es todavía peor: ¿será homosexual? Entre nosotros se puede ser cualquier cosa y mostrar títulos para ello: ingeniero, médico, dentista, albañil, gásfiter, zapatero y hasta prostituta (tienen carnet para ejercer), pero no escritor, no artista. El público que va a las ferias anuales del Mapocho, se divierte contemplando a los escritores que anuncian sus obras a gritos en improvisados quioscos. Verdaderamente, es divertido que tengan que vocear sus propios libros en una feria para alcanzar al vago mundo de los lectores.

Existe un divorcio entre la actividad creadora y la multitud. No es culpa de ésta, ni tenemos derecho a exigirle que ame y haga suya una forma de experiencia que le es ajena. Por otra parte, este desconocimiento (que, en muchos casos, es mutuo) no puede asombrarnos, puesto que ignoramos, además, nuestro *hábitat*.

Conocer la propia patria es un acto voluntario que muy poca gente logra realizar. La imagen de la patria obtenida de oídas crea sólo lazos superficiales. Podemos hacer de ella una abstracción intelectual, con toda la carga de valores conceptuales que se quiera, hasta establecer hacia la noción de patria los más fuertes y nobles lazos intelectivos. Podemos también rodear la imagen de patria de todo un acompañamiento emocional, pero no nos será fácil forjar una conciencia nacional si no hay un conocimiento de la nación como una totalidad. De ahí procede, muy probablemente, nuestro limitante provincianismo.

La educación japonesa contempla en sus programas las visitas de los escolares a distintos puntos del país en cada período anual. De esta manera, el muchacho que termina sus estudios ha conocido ya todo o gran parte de él. Las visitas no tienen el carácter de un mero turismo escolar, como suele ocurrir con los "viajes de estudio" que tanto cuestan a nuestros alumnos. Por el contrario, se realizan bajo la dirección de profesores que explican *in situ* la historia, las artes y las costumbres nacionales. Es natural que las huellas de tales peregrinaciones sean muy hondas en el espíritu del niño y perfeccionen en él la devoción por las tradiciones nacionales impuestas a través de la formación hogareña y la educación sistemática de las aulas. Hay una enorme distancia entre *vivir* un país y conocerlo mediante la monótona rigidez de los textos escolares, aunque las ayudas audiovisuales (cine, fotografía, exposiciones) se esfuercen por sustituir esas vivencias.

Hasta hace poco, nuestros museos eran frecuentados sólo por melancólicos jubilados, escolares en plan de cimarra o parejas de enamorados desprovistos de alero mejor. Hoy, gracias a una positiva decisión ministerial, los museos están llenos de estudiantes acompañados de sus profesores. Basta observar a esos niños para advertir que no se aburren ni toman esta nueva actividad como una manera de rehuir la clase habitual: están atentos, anotan y contemplan con respeto y entusiasmo un mundo de maravillas que antes les estaba poco menos que vedado. Sin duda, esos estudiantes van a entender y amar con mayor facilidad la tierra en que habitan y el pueblo de que forman parte.

Hacia donde nos volvamos en una exploración de la realidad, vamos a encontrarnos con el mismo divorcio entre las elaboraciones más altas de la cultura y el pueblo que debiera sustentarlas; entre el conocimiento teórico del ser nacional y lo vivido.

Esta es la fisura por la cual se cuela la influencia exótica incontrolable y, quién sabe hasta qué punto, destructora.

## En busca de un contacto

El problema es tan antiguo como la constitución de las sociedades latinoamericanas, fuertemente divididas en dos sectores que se caracterizan uno por poseerlo

todo y el otro por su desamparo. No vamos a repetir los conceptos ya muy manejados sobre el carácter dual de nuestra sociedad y los extremos de injusticia que mantienen a la inmensa mayoría del continente al margen del progreso. Nos interesa detenernos en las consecuencias culturales de esta sociedad que centró las proyecciones y aspiraciones nacionales en el sector dominante. Si el dinero fue para los poderosos y el poder para los adinerados, otro tanto ocurrió con la educación y con las expresiones más elaboradas de la cultura en el sentido vulgar del término. No hubo caminos medianos entre el analfabetismo y la educación a la europea, ni se pensó en alentar la formación de una clase media estable, capaz de ser depositaria de la cultura nacional y de servir de horizonte para los de más abajo a la vez que de punto de sustentación para el desarrollo intelectual más alto. Si la sociedad estaba dividida en dos, la única que contaba era la parte superior. El destino de la juventud acomodada era la Universidad, para los hombres, y el matrimonio conveniente para las niñas, que además recibían un barniz de cultura de salón concretado en las lecciones de piano. Más allá de este ambiente comenzaba el abismo.

Puesto que la educación estaba hecha para un grupo, nada había en la educación que pudiera interesar a los demás. Es cierto que, desde fines del siglo pasado, los gobiernos han luchado por superar el analfabetismo, pero la alfabetización no significó una incorporación real del pueblo latinoamericano a los bienes generales de la cultura, ni siquiera en lo más modestamente operatorio, pues la instrucción impartida en la escuela se dirigía más a un ente imaginado por la pedagogía elitista que a un niño de carne y hueso, muy necesitado de verdaderas armas para salir adelante en su lucha contra la ignorancia y contra la parálisis de su medio cultural. Los conocimientos adquiridos apenas en la escuela no contribuían a manejar con mayor provecho la pala y el chuzo en los campos ni a desempeñarse mejor en los humildes oficios urbanos que estaban a su alcance. Un pueblo como el nuestro, provisto de tan extraordinarias facultades de adaptación fatalista a las circunstancias, sólo podía mirar con ironía y profundo escepticismo esa educación sistemática tan fuera de sentido para él. Nada hay de raro, tampoco, en que esta actitud escéptica haya alcanzado a todos los valores superiores de la creación intelectual, tan ajenos a la órbita de su vivir cotidiano. El proceso completaba así su vuelta de tuerca: ni la élite hacía nada por incorporar el pueblo a la cultura, ni el pueblo hacía nada por acercarse a unos ideales que juzgaba exclusivos de la élite. Era, a la vez, un enfrentarse y un complementarse en el absurdo empeño de consagrar la dicotomía social y cultural.

Así divididos, así paralizados por este esquizofrénico existir, los pueblos latinoamericanos han debido afrontar, en los últimos años, la invasión tecnológica y la ilimitada expansión de los medios de comunicación social. La ola de novedades penetra en campo llano y nada puede arremansarla hasta que se produzca la absor-

ción. Nuestra cultura con pies de barro puede caer arrastrada por el tremendo empuje exterior que nos impone día a día nombres, hábitos, usos, productos y maneras ajenas. Divididos, escindidos, no tenemos un rostro ni una mentalidad que haga de nosotros un solo ser colectivo. Si la invasión continúa es posible que mañana hablemos un idioma extranjero.

Esta es la crisis que debemos afrontar. Nos salvará, posiblemente, la maravillosa capacidad de asimilación que posee el alma popular y que le permite transformar, hasta hacerlo propio, cuanto le llega de afuera. En tales transformaciones no se empequeñece la identidad; por el contrario, podríamos ver en ellas la expresión de un sentido natural del *ser* activo, que implica recibir el elemento extraño con capacidad de elaborarlo hasta convertirlo en parte de sí mismo[1].

En esta capacidad de asimilación —que, en apariencia, podría envolver el mayor riesgo de mutaciones negativas— y en el desarrollo de las actividades comúnmente llamadas culturales, en una forma que asegure, a la vez, la libertad y el estímulo, está la clave de una política cultural servidora de las vocaciones nacionales. Porque nuestro problema es de *conocimiento activo;* esto es, de una relación dinámica entre la comunidad y las expresiones personales e institucionalizadas del hacer cultural. Usaremos aquí un término que se ha vuelto lugar común y muletilla en el vocabulario de hoy y, sin embargo, muy apropiado para nuestro caso: diálogo. Lo que hay que buscar es un diálogo que sea entendimiento y mutua apropiación, que rompa las soledades del *clerc* y la multitud. No estamos abogando por un arte colectivista y hecho a la medida de la mayoría; no esperamos, tampoco, ver al artista entronizado en el corazón de la muchedumbre, pues la labor del creador será siempre aislada y extraña a los afanes comunes del colmenar social. Lo que pretendemos es que el creador y su obra no sean invisibles y que la multitud —basamento, en último término, de donde surge lo personal— no se mantenga ajena a todo lo que ocurre en una esfera que, si bien es privativa en lo que se refiere a la acción creadora, debe transmitirse para constituir el acervo de un pueblo.

[1]Un curioso ejemplo de esta capacidad asimiladora se observa en la transformación de ciertos términos extranjeros hasta chilenizarlos de una manera que va más allá de la simple deformación ignorante. La terminología marina y portuaria —derivada del inglés— da algunos casos notables:

Guachimán, por *watchman* (vigilante).
Michimán, por *midshipman* (guardiamarina).
Managuá, por *man-of-war* (buque de guerra y, por extensión, marinero).
Bichicuma, por *beachcomber* (vagabundo de las playas).
Grisa, por *greaser* (maquinista encargado del engrase de los motores).
Chufinga, por *chief engineer* (ingeniero jefe).
Cuca, por *cooker* (cocinero).
Juan Bulla, por *John Bull* (personaje que simboliza el imperio británico).

No hay obra de arte sin espectador, esto es, sin diálogo. El encuentro termina por producirse aunque, por lo general, ocurra más tarde que temprano. Lo que debe pedirse a una política cultural es que modifique los términos del encuentro, potenciando el reconocimiento mutuo, primer paso hacia una asimilación de valores.

La pequeña historia de los museos visitados hoy por los estudiantes y la experiencia de la educación japonesa son ejemplarizadoras: en ellas se ha establecido el contacto, se ha abierto la posibilidad de diálogo entre el hombre, su obra y su medio. No es fuerza que de tales contactos haya de surgir una nueva conciencia en cada uno de los que los reciben. Aun más, muchos de los participantes en la experiencia seguirán inmunes al *mensaje* contenido en el encuentro, pero se ha puesto en juego una posibilidad y no es imposible que este conocimiento *de visu* dé como fruto una apertura espiritual muy aprovechable si se la maneja con eficacia.

Lo que, un tanto pomposamente, se ha llamado "difusión cultural", tiende a facilitar el encuentro entre público, arte y artista, pero tal encuentro —de producirse— es estático y no deja al público más participación que la de contemplar. No se desprende un conocimiento activo del mero hecho de asistir a un concierto o a una representación. Igualmente falsas resultan las pretensiones culturales de las radioemisoras que se limitan a transmitir discos de música selecta, pues, aunque la música llegue con más facilidad que otras artes al público y no necesite, por lo que tiene de sensible, un mayor conocimiento intelectual, no se puede esperar una compenetración, un verdadero entender si se ofrece tan sólo como una sucesión de sonidos armoniosos. Esto es un absurdo tan lamentable como el que se produce al otro extremo, en la educación sistemática. Allí, la enseñanza de la música consiste en la memorización de ciertos signos y nomenclaturas abstractas, además de las biografías de "los grandes maestros". Ni esas historias, ni esas abstracciones tendrán sentido, si ellas no son el contexto de la música misma.

El teatro como espectáculo, posee ventajas evidentes. Ya sabemos que para que haya teatro, se necesitan tres elementos: obra, intérpretes, público. Si falta alguno de estos interlocutores, no hay teatro, o a lo sumo habrá el incompleto "teatro leído", en el cual están ausentes la magia del escenario y la corriente dramática que va de éste hacia el público y que origina el milagro del espectáculo teatral. El teatro, pues, aparece como una de las más vibrantes formas de comunicación activa; galvaniza al público y lo incorpora al acontecimiento que se desarrolla ante sus ojos y *sólo en virtud de su presencia*. La capacidad de comunicación —de incorporar al espectador— que posee el teatro es incuestionable, y se ha visto en la práctica de las exhibiciones realizadas en poblaciones y barrios, y ante un público

desprovisto de mayores conocimientos y absolutamente carente de lo que podríamos llamar el oficio de espectador. Pero este "llevar el teatro" hasta un público que casi lo ignora, resulta mutilador: ¡Cuánto más vivificante sería producir teatro, aun en la modestia del grupo aficionado! Ambas disciplinas en conjunto —la de ver y la de hacer teatro— serían la complementación ideal. Con algunas variantes, lo mismo podemos decir del folklore, del artesanato y de la música, por altas que sean las exigencias de esta última.

Si aun los estímulos artísticos que van directamente a nuestros sentidos (como la música, el teatro y todas las expresiones del arte que, en la aproximación inicial, sólo exigen una apertura sensitiva) facilitan, pero no aseguran el conocimiento activo, tanto más difícil es la relación intelectual a través de la lectura. Leer con profundidad es un esfuerzo que pone en juego muchas facultades. No es lo mismo ver y oír.

Las facilidades que ofrecen al público —en el sentido de menor demanda de esfuerzo— la radio, el cine, la televisión y las revistas ilustradas tienden a alejarlo de las lecturas sostenidas. Por esto, no es raro que las letras, en cuanto arte y también como medio de comunicación en general, vayan perdiendo interés para el común de las gentes y esté hoy un tanto deprimida la virtud tradicional que hacía de Chile un pueblo de lectores. A menor número de lectores potenciales, menor producción física de libros, y de ahí el volumen cada día más limitado de nuestras ediciones. Aquí estamos ante otro círculo vicioso: las empresas editoras ejercen un comercio —muy noble, si se quiere, pero basado en el lucro— y, con timidez comprensible, no se atreven a desafiar un mercado que va en permanente disminución. Producen poco y, por lo tanto, caro; el mayor precio ahuyenta a los lectores nacionales y dificulta la penetración de los mercados exteriores. Entretanto, nos inundan desde el extranjero con folletines, novelillas y pseudoliteratura, cuando no cosas todavía peores, que se expenden a bajo precio[4]. Si producir libros es caro y de fuera llegan otros más baratos (no nos detengamos a analizar calidades), es muy natural que la creación literaria del país alcance sólo a un número, cada día más restringido, de iniciados.

Entre nosotros, la edición económica o popular es un mito, y también lo son las bibliotecas públicas, que podrían constituir un recurso benéfico para los

[4]Un tremendo absurdo agrava la situación: muchas editoriales extranjeras y algunas chilenas asentadas en el extranjero imprimen en papel nacional, porque es más barato comprado en el exterior que en el propio país. Si hay razones de comercio exterior que justifiquen este hecho, lo menos que podía pedirse es que se establezcan precios también especiales para el papel nacional que consumen las editoriales chilenas.

que, queriendo leer, no tienen acceso a los libros por motivos económicos. Por este camino, vamos a llegar rápidamente al "mundo a oscuras" que Gracián pronosticaba al hombre que no lee. Todavía peor, nos amenaza un mundo de fantasmas, el mundo de la imbecilización colectiva producida por el folletinismo de bajísima ley.

En medio de este ambiente poco alentador, parece un milagro el entusiasmo vocacional con que trabajan los escritores. Cada día aparecen nuevas obras; no nos engañemos: se publican muchos títulos, pero pocos ejemplares. La abundancia de la creación literaria (dejemos aparte la calidad) no está correspondida en el plano de la difusión.

El deseado encuentro, ese conocimiento activo de que hablamos más arriba, difícilmente puede producirse en tales circunstancias. Para modificarlas, es necesario poner en práctica una amplia política de divulgación del libro, cuyas fases iniciales deben comprender la creación de una red muy vasta de bibliotecas populares y la producción en masa de libros económicos. Chile posee todos los factores necesarios para desarrollar esta labor: autores, fábricas de papel y maquinaria impresora. Sólo falta vencer la excesiva prudencia, coordinar los medios y adquirir la conciencia de que el desarrollo cultural es parte sustantiva en el progreso de un pueblo.

Hemos hablado del encuentro entre el artista y su público (para nuestro caso, este público es Chile entero) y, en lo que va transcurrido de nuestro análisis no tocamos todavía los aspectos, insinuados en párrafos anteriores, del estímulo a la obra creadora. Acaso sea éste el punto más comprometedor de una política cultural, pues sólo puede realizarse dentro del más absoluto respeto por la libertad del artista. Sin duda, una bien entendida difusión cultural lleva implícito el estímulo, pues el artista será más considerado y alcanzará mayor alcurnia en el seno de una comunidad que entiende y valora su labor, pero es necesario que el Estado también la reconozca y valorice suprimiendo —como primer paso— todas las trabas legales, tributarias, arancelarias, etc., que hoy entorpecen la obra del artista, y otorgando a éste el rango y la dignidad que le son propios. No se trata de establecer condiciones de excepción, ni menos de recurrir al mecenazgo estatal.

En cuanto a lo primero, las condiciones de excepción están dadas hoy, aunque en sentido peyorativo: el artista es un marginado, un extraño, cuya tarea no merece las distinciones ni los amparos jurídicos y sociales que se otorgan a los que desempeñan cualquiera otra profesión. Reconocerle un *status* que merece por derecho propio no es postular condiciones excepcionales.

En cuanto a lo segundo, los peligros del mecenazgo estatal son demasiado grandes: o pretende la sujeción del artista —con lo cual se le convierte en instru-

mento de un poder y de una política—, o se le *favorece* desviándolo de su función vocacional[5].

De más está señalar que una política cultural debe atender un ámbito mucho más amplio que el de la creación artística. Si aquí nos hemos extendido especialmente en este aspecto, es porque el arte constituye la expresión más elevada del patrimonio cultural de un pueblo. Considerémoslo, pues, como paradigma del hacer humano, sin que esto signifique olvidar el conjunto de este hacer, esa totalidad en que se expresa el ser de una nación y que envuelve desde la comprensión intuitiva del mundo natural en que se desarrolla, hasta las más evolucionadas creaciones del espíritu, en la ciencia y en las artes.

Sólo esta visión total nos impedirá caer en la concepción errónea de la cultura como un "compartimento estanco", manejable desde un sector de la actividad pública, según suelen hacerlo algunos educadores. Una política cultural debe ser una aspiración y una orientación de conjunto, capaz de englobar los más variados y aun mínimos aspectos, porque su esfera es la de todo el hacer humano. Tal vez uno de los mayores obstáculos que se presente para concebirla y realizarla, sea este empequeñecimiento de los objetivos parcializados, que impiden descubrir una totalidad. Sin ella, sin una visión eminentemente humanista, fácil será caer en la fragmentación tecnócrata, opuesta por esencia a las concepciones universales.

HERNÁN POBLETE VARAS

[5]El caso del novelista Alberto Blest Gana es una buena demostración: cuando las autoridades de gobierno decidieron premiar en alguna forma la notable labor literaria que ya llevaba desarrollada, lo nombraron... Intendente de Colchagua. Después se le *favoreció* todavía más, haciéndolo diplomático. Aunque la obra realizada en esta calidad por Blest Gana fue admirable, lo cierto es que Chile perdió a su primer novelista por más de treinta años. ¡Bonita manera de favorecer las letras nacionales!

*José Emilio Osses*

# La conciencia de Peter Weiss frente a Auschwitz en el escenario de Francfort

Se había hablado de la ideas de Peter Weiss sobre una nueva Divina Comedia. En concreto resultó *Die Ermittlung. Oratorium in elf Gesängen:* "La Instrucción. Oratorio en once cantos", con el tema del Proceso de Francfort (instrucción del sumario), a raíz de los crímenes cometidos en los campos de concentración de Auschwitz. El estreno de esta especie de Infierno de existencia verdadera, como el de Dante, con su número 33, que en Weiss resulta del fraccionamiento riguroso de cada Canto en tres partes –detalle seguramente no casual–, fue el 19 de octubre de 1965 y tuvo lugar en 16 teatros de la República Federal y la República Democrática Alemana; espectacularidad que no sorprende, o que por lo menos se explica, si se piensa en el éxito sin igual que ha obtenido en Europa y América el *Marat-Sade*. Se hacían al mismo tiempo lecturas públicas de *Die Ermittlung* en otros lugares, incluso una en Londres, por la Royal Shakespeare Company y bajo la dirección de Peter Brook, quien triunfara con el *Marat-Sade* en Inglaterra y luego en Estados Unidos. En su Berliner Volksbühne de Berlín Occidental, la dirigió Erwin Piscator, con música electrónica del compositor marxista Luigi Nono; en Berlín Oriental, el fondo musical quedaba una vez más a cargo de Paul Dessau. En Münich, Colonia, Essen, etc., trabajaron otros destacados directores. Poco tiempo después del estreno, las principales emisoras de radio y televisión difundían lecturas de la obra.

La acogida fue en gran parte adversa. Muchos críticos reclamaron lisa y llanamente no haber visto teatro. Limitándonos a dos ejemplos para ilustrar: Heinz Beckmann sostuvo en el Rheinischer Merkur (29-x-1965) que en *Die Ermittlung* no se investigaba, no se "instruía" sumario de proceso alguno, por cuanto a su juicio "la instrucción había terminado antes de comenzar la acción sobre el escenario". "Peter Weiss no instruía"; tan sólo "registraba dramáticos estados en

Auschwitz, en lugar de que un dramaturgo integrase el estado del campamento de prisioneros". Mientras Beckmann reclamaba la tensión dramática, en París Jean-Jacques Gautier, reputado como crítico tradicionalista, habló mas tarde de que el drama no constituía sino un medio de información.

Aunque no deseamos desde acá y en virtud del texto de la obra[1] intentar abordarla directamente como pieza teatral, podemos, sin embargo, oponer a esas críticas juicios diferentes. De paso, como antecedente de interés, importa recordar el poco conocido *Herrnberger Bericht* de Bertolt Brecht, el cual, según su autor, "no necesita dinámica. Es un informe". Como antecedente más cercano, Ernt Wendt[2], refiriéndose a Rolf Hochhuth, autor de *El Vicario* y un iniciador del teatro denominado ideológico, argumenta que el teatro de nuestros días ha sido llevado a un nuevo público, a uno "curioso". Curioso no tanto por productos convencionales de los conjuntos teatrales, "sino por informaciones visibles de nuestra época, como quizá sólo el teatro puede enfrentar tan intensamente, pues se mantiene la más sensual, la más 'contemplable' de las artes". Pasa a Weiss mismo la revista comunista "Humanité", de París, al indicar que *La Instrucción* permite apreciar mejor que un libro de Historia la organización de esa horrorosa tarea de los ejecutantes y, fuera de esto, "la responsabilidad colectiva de millones de hombres y mujeres", a los cuales sería imposible eximir de culpa[3]. Por otro lado, ya Georg Büchner había opinado que el dramaturgo no es sino un historiador, pero que se coloca superior a éste, en virtud de la forma a que apela. Brecht, por su parte, consideró arte y literatura como *documentos más verdaderos.*

Se hace preciso mayor claridad en cuanto a lo último, pues Weiss se sirvió, en efecto, de documentos del proceso, y buscó asimismo comprobarlos en una u otra forma. Una nota al final de su libro hace referencia a ello y destaca del material utilizado una lista. La intención de *Die Ermittlung*, empero, no es reconstruir el tribunal, algo casi tan imposible como una representación del campo de Auschwitz, según especifica Weiss en una nota introductoria; se trataba de postergar las fuerzas emocionales de que estuvo cargado el proceso y de obtener sólo un concentrado. *Die Ermittlung* debía resultar la esencia de un documento.

El problema de la culpabilidad de los alemanes en la Segunda Guerra Mundial es un tema abordado con frecuencia en su literatura. Para relacionarlo con Weiss, conviene tener presente obras teatrales de la importancia de *El Vicario* (1963), de Rolf Hochhuth e *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1965), de

[1] Francfort (Suhrkamp Verlag), 1965. Dos partes (Canto de la posibilidad de sobrevivir — II, Canto de los crematorios — III) aparecen traducidos del francés al español, por Félix Pita Rodríguez, en Unión, oct.-dic., 1966.

[2] *Peter Weiss zwischen den Ideologien*. Akzente 1965/5.

[3] Citado en la Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25-IV-1966.

Heinar Kipphardt, así como también —entre otros— a Martin Walser, quien en varias de sus novelas y en su obra dramática va tras el *planteamiento* propiamente tal de situaciones en la Alemania de hoy[4].

Con la obra de Weiss que nos ocupa ahora, el espectador —aunque en nuestro caso tenemos la ubicación del lector— queda situado frente al cuadro que por momentos bien puede sugerir algo como el esquema abstracto de la novela *Nein - Die Welt der Angeklagten* (No-El mundo de los acusados), de Walter Jens, donde no se encuentra sino acusados, testigos y juez. *Die Ermittlung* nos presenta justamente esos personajes: juez, fiscal, abogado defensor, acusados 1-18 (que deben representar personas auténticas) y testigos 1-9 (que deben representar, alternando, los testigos más diferentes y anónimos). En su nota al comienzo, Weiss explica que los 9 testigos no hacen sino referir simbolizando a cientos. Que los acusados salgan con nombre, lo aclara el propósito de exhibir símbolos representativos de un sistema que hizo culpables a muchos otros que jamás comparecieron frente al tribunal.

Entrevistado por la TV en París, adonde había viajado para asistir al estreno francés de *Die Ermittlung*, Peter Weiss indicó que en este Oratorio no se trata de Auschwitz en específico, sino de un problema de nuestra época, el cual persiste en el proceso de la deshumanización[5]. Así es como nos señala (p. 209 s.) —aunque en alemanes, por razón del tema de la obra— las cínicas actitudes de industriales después de 1945:

*Los fabricantes de estas estufas*
*la firma Topf e Hijos*
*han corregido como dice en su patente*
*de después de la guerra*
*sus sistemas*
*sobre la base de experiencias obtenidas*[6].

Hacer alarde de experiencia tal durante la guerra, en forma desvergonzada, acusa un síntoma de que la burguesía conserva idéntica su posición después del conflicto bélico mundial. Georg Lukács ha insistido sobre ello, sosteniendo en un plano más abstracto, por ejemplo con respecto a la filosofía burguesa, que

[4]En relación directa con *Die Ermittlung* está su interesantísimo ensayo ***Unser Auschwitz***, publicado junto con los *Frankfurter Auszüge*, de Weiss, en Kursbuch I, 1965.

[5]Citado en la Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25-IV-1966.

[6]Escrito en verso, sin puntuación. Sólo mayúsculas indican el punto anterior. Esta forma ha provocado también observaciones adversas, sobre todo por contener el Oratorio mucho documento. André Gisselbrecht, en *'La Instrucción' de Peter Waiss*, Unión, oct.-dic., 1966, pp. 94-98, explica con acierto: "Se trata de un 'montaje'... de los debates del Proceso de Francfort".

"contrariamente a lo que sucede en la vanguardia de la literatura, se encuentra exactamente en el punto en el que se hallaba cuando se produjo el advenimiento del fascismo"[7]. En el terreno de los hechos y realidades que dicen relación directa con el problema de *La Instrucción*, interesa aún más una advertencia como la del crítico del Fígaro (París), refiriéndose a que los acusados, presuntos responsables de Auschwitz, se semejan a "todos los otros alemanes, a los cuales hemos encontrado desde la guerra, que no supieron nada, nada vieron y nada oyeron, y nada recuerdan"[8]. Esta irritante indiferencia de culpa del alemán, aunque quizá algo exagerada en esta última frase (por lo menos aparece aventurado hacerla valer como regla general), va planteada en la obra de Weiss. Pero, asimismo, se revelan ciertos hechos y actitudes, los cuales, para juzgar con una moral absoluta, no pueden dejar de ser considerados.

En una controversia entre Peter Weiss y el periodista, lírico y ensayista, Hans Magnus Enzensberger, el primero llega a aludir a la responsabilidad del alemán actual: se refiere al sistema de los campos de concentración y a lo inexplicable que parecen algunas cosas. "Sin embargo, se demuestra que aún lo más terrorífico posee todavía proporciones humanas y que todo lo encaminado por seres humanos tiene su origen y explicación. *Nosotros* [los alemanes que no participaron activamente] hemos quedado liberados del poder que erigió esos campos —¿pero tenemos por ello derecho a hablar de nosotros... en oposición a los que podemos denominar 'afectados'?"[9]. Opina Georg Lukács en *Was Hitler den Deutschen bedeutet* (Lo que Hitler significa a los alemanes): "La responsabilidad colectiva de una nación por un capítulo de su desarrollo es algo de tal manera abstracto e inapreciable, que roza lo paradójico"[10]. El proceso instruido por Waiss no aspira sino a constituir el planteamiento de una situación con los artículos que la demuestran criminal, con los factores que la designan "explicable" y absurda, eso sí, pero jamás menos condenable. En otras palabras: no existe el propósito simple de utilizar el crimen como un reactivo ante el cual la moral tiene convenido indignarse, sino el de colocarlo relacionado con la debilidad humana —pero de un modo que tampoco pretende justificación y que, por el contrario, acusa lo ruin y perverso que es en sí.

La segunda parte del Canto 2 (Gesang vom Lager) termina con las palabras del Acusado 7:

[7] *La crisis de la filosofía burguesa*, Buenos Aires, 1958, p. 76.

[8] Cita en la Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25-IV-1966. En *Unser Auschwitz* (vid. nota 4). Martin Walser también apunta hacia la responsabilidad de cada alemán en las ferocidades que cada uno procura esquivar.

[9] Kursbuch 6, 1966.

[10] Der Spiegel, 14-III-1966.

*Todos los otros también lo hicieron*
*Por qué me prenden sólo a mí* (p. 50).

Más adelante, el Abogado Defensor se sujeta al argumento de que cargos de índole general no proceden, no pueden ser atribuidos a individuos:

*Está aquí en discusión sólo lo que a nuestros acusados se les puede imputar con [pruebas.*
*Cargos de índole general*
*no proceden*
*sobre todo cargos*
*que van contra toda una nación*
*que durante la época aquí discutida*
*se encontraba en una batalla difícil y abnegada* (p. 16).

Razones como ésta las esgrimen a menudo los acusados; buscan forma de apoyarse sobre la intención del colectivo –ese ideal que lo orientaba– y en que ellos eran sus realizadores:

*Nos importaba por fin a todos*
*ganar la guerra* (p. 106),

dice el Testigo 1 (éste y el Testigo 2 están de parte de los acusados), acudiendo a la fácil razón práctica. ¿Crueldades, asesinatos? –respuesta directa y objetiva no hay; únicamente se hace alusión a las "razones" que movían. Habla el Acusado 9, refiriéndose al procedimiento con inyecciones de fenol, sobre lo cual lo interroga el Juez:

*Al principio lo encontré sorprendente cuando supe*
*que enfermos y prisioneros funcionarios*
*eran inyectados*
*Pero después entendí que eran incurables y que amenazaban a todo el campa- [mento* (p. 157).

Por una supuesta ventaja para la mayoría, no importaba matar.

Sin embargo, ¿puede hablarse de que la culpa de las crueldades y asesinatos del nacionalsocialismo sea algo que recae nada más que sobre los ejecutores, los realizadores? El Testigo 3 sostiene que un apoyo de la colectividad fue imprescindible fundamento para los hechos:

*Yo hablo libre de odio*
*No mantengo contra nadie el deseo de venganza.*
*Estoy indiferente*
*ante cada uno de los acusados*
*y sólo llamo a pensar*
*que su trabajo*
*no hubiesen podido desarrollar sin el apoyo de millones de otros* (p. 215 s.).

Porque los individuos asesinos, ¿qué son, sino *operadores* de un régimen? ¿Y qué era ese régimen, sino lo facultado por el consenso general de un pueblo? Evidente que oponerse al nazismo era un verdadero suicidio; mas, ¿no era esto el deber inapelable que imponía una ética a aquéllos, para los cuales Hitler y su doctrina estaban proscritos? Interrogantes y reflexiones tan inapelables asedian la conciencia del lector de *Die Ermittlung*.

Son cuestiones que no eximen de culpa; pero valen como fuentes explicativas para entender el espíritu inculcado al alemán producto del Tercer Reich. Se trata del resultado de un idealismo utópico, disparatado, que obscurecía las mentes; la educación estaba en mano del NS y sus principios eran la moral de que se partía, así como hoy en China son las ideas de Mao Tse-Tung el motor introducido en sus juventudes. Que ello significa un poder enorme, cercano al absoluto, sobre la personalidad humana, no podría discutirse; pero ¿tenemos derecho, fundamentados en esta realidad, para alegar una "inocencia del individuo"? — "Quisiera alguna vez explicar esto", declara el Acusado 12.

*Cada tercera*
*palabra ya en nuestra época escolar*
*trataba de aquéllos*
*que eran culpables de todo*
*y que debían ser eliminados.*

(Se remite a las prédicas nazis por la raza, contra los judíos, etc.).

*Se nos embutía*
*que esto era sólo para mejor*
*del propio pueblo.*
*... Cuando alguno preguntaba algo*
*entonces se decía*
*lo que se hace sucede según la ley*
*Ud. no saca nada*
*con que hoy las leyes sean distintas.*

*Se nos decía*
*vosotros debéis aprender*
*vosotros necesitáis más el adiestramiento que el pan*
*... a nosotros se nos privó del pensamiento.*
*Eso lo decían otros por nosotros.*

(Risa aprobatoria de los demás acusados) (p. 129 s.).

La carencia de una razón individual, el conocimiento obcecado y cómodo de ser elemento funcionante, que tras una orden actúa por automatismo, debería borrar la posibilidad de culpa: esto compone una de las bases de la defensa. Se procedió necesariamente, y así con fidelidad a las leyes de entonces, según el Abogado Defensor, quien alega la lealtad de los acusados a su juramento de fidelidad para con el Gobierno de entonces, su incorruptibilidad respecto a la Justicia de aquel régimen y la convicción de un cumplimiento del deber. Por su parte, el Testigo 1, habiendo considerado que entonces una publicación de sus quejas no hubiese obtenido nada, pasa a referirse a sus reflexiones sobre un intento de huida suyo. Calcula su presencia fuera de Alemania:

*... pero dudé si allá me habrían creído*
*y me preguntaba qué sucedería*
*si me creyeran y si debía ser escuchado*
*en contra de mi propio pueblo*
*y no podía sino pensar*
*que exterminarían este pueblo*
*por sus acciones.*
*Así me quedé* (p. 212 s.).

Razonamiento que revela un recurso de patriotería sentimental o bien que representa una arma demagógica. Por desgracia, ésta es también una muy "lógica" actitud de seres a los que les fueran inculcados de tal manera esos ideales. Con todo lo cual queda a luz del día el crimen de la doctrina y principios impulsores del NS.

Según decía Lukács, enfrentamos algo que raya en lo paradójico. Recién parece haber quedado el colectivo como "culpable"; pero antes se había visto condenable el lavarse las manos de los Acusados-individuos. En realidad, es un conflicto que apareció planteado ya en la conciencia de formación de Peter Weiss, con su relato *Abschied von den Eltern* (Adiós a los padres) y su novela *Fluchtpunkt* (Punto de huida) [11]. Fue el problema del adolescente y del hombre joven

[11] Ambas editadas en Francfort por Suhrkamp, en 1961 y 1962, respectivamente. Otro antecedente de Weiss para *Die Ermittlung* es *Meine Ortschaft*, sobre Auschwitz mismo (Der Monat 200, mayo 1965.

que sufriera su calidad de "producto de un hogar", que acusa a los padres, pero que a pesar de todo se reconocerá, aceptará y confirmará individuo, exigiendo, como tal, de sí mismo. En este juego eterno que se da entre la persona y la sociedad humana, Weiss reconoce la oposición (¿inconciliable?) que lo constituye, mas no libera de responsabilidad a ninguna de las partes.

Con *El Vicario*, Hochhuth nos había presentado un foro sobre el escenario. Con el *Marat-Sade*, por su recurso de "juego en el juego", Weiss había relativizado los principios y posiciones, eliminando la posibilidad de una didáctica directa, exhibiendo primordialmente la destrucción y dejando problemático que rigiese alguna prevalencia. Al abordar una vez más el problema individuo-colectividad, *Die Ermittlung* sitúa frente a distintos ejemplos, casos y circunstancias, que constituyen también un planteamiento. Éste supone definidas raíces de *conciencia social*, las cuales, por legítimas y motoras, sin cesar interrogan, mueven la razón y obligan decidir a quien encara su problemática. Y ese Proceso con Weiss abstracción y esencia a la vez, bien puede declarar "implicado" a cualquier espectador.

José Emilio Osses

*Fidel Araneda Bravo*

# Diego Dublé Urrutia
## (1877 - 1967)

Diego Dublé Urrutia era, al morir, el decano de los escritores chilenos, pertenecía a la generación de 1900, y puede considerarse el creador de la escuela criollista o autóctona de nuestra literatura.

El entonces capitán Baldomero Dublé Almeida (1813-1881) estuvo, muy joven, dos años en Europa, donde asesoró al coronel Emilio Sotomayor, que estudiaba en el viejo continente, como jefe de la primera misión militar enviada allí, los modernos armamentos a fin de adquirir algunos para Chile. A su regreso se le designó, el 30 de abril de 1874, "para el cuerpo de Ingenieros Militares, en el cual sirvió hasta el 17 de mayo siguiente, fecha en que fue designado para relevar a los oficiales de dicho cuerpo en Angol. En este nuevo cargo, y bajo el mando superior del general Basilio Urrutia y Vásquez, intendente y comandante de armas de la Frontera, se ocupó activamente, durante cinco a seis años, en diseñar, armar o reparar las fortificaciones de la línea del Malleco, mensurar e hijuelar terrenos fiscales destinados a la colonización, efectuada en esa época, y en construir numerosas obras de ingeniería y arquitectura, como puentes, cuarteles y edificios públicos", etc.[1]. Vicuña Mackenna califica a Dublé Almeida, como uno de "nuestros más elegantes paisajistas y el mejor delineador de fortalezas que existía tal vez en el Ejército"[2]. A la edad de 23 años había trazado las fortificaciones de Chiloé en nuestra segunda guerra con España.

El capitán Dublé contrajo matrimonio en Angol con la hija de su jefe, Teodorinda Urrutia Anguita, el 11 de agosto de 1875. Diego Dublé Urrutia es el

[1] MEMORIA GENEALÓGICA DE LA FAMILIA DUBLÉ. Diego Dublé Urrutia. Nascimento. Santiago de Chile. 1942. (Págs. 192 y 199).

[2] Id., pág. 193.

primogénito de este enlace: El poeta nació en la misma histórica ciudad en la cual servía su padre, el 8 de julio de 1877. Le apadrinaron el general Emilio Sotomayor y Javiera Silva de Fuenzalida.

Baldomero Dublé Almeida, ya con el grado de teniente-coronel, y el cargo de jefe del Estado Mayor de la 2ª División del Ejército, "que debía operar contra la capital del Perú, participó activamente en la preparación de esas operaciones, se encontró con idéntico cargo en las batallas de Tacna y Arica, y el 13 de enero de 1881, en la de Chorrillos[3] cayó mortalmente herido. Falleció un mes más tarde, en Santiago, el 15 de febrero de 1881.

Durante la guerra del Pacífico, el futuro poeta y diplomático estuvo en Santiago; a raíz de la muerte de su padre, con poco más de tres años, volvió con su familia a la ciudad nativa. Después se radicó en Talcahuano. Hizo sus primeros estudios en Angol y Talcahuano, y en dos cortos períodos en el Santiago College y en otra escuela de la capital. En el Seminario Conciliar de Concepción, "en calidad de seglar, interno y medio becado" (1888-1889), cursó dos años de humanidades; seis estuvo también interno y becado en el Instituto Nacional de Santiago, que no le reconoció los años de estudio en el colegio eclesiástico, entre los años 1890-1895. En 1897 era bachiller en humanidades.

El confiesa que aspiró "sin éxito, movido por la tradición familiar, al de bachiller en matemáticas, puente indispensable para profesión de arquitecto o ingeniero civil a que aspiraba"[4].

A pesar de ser nieto, hijo y ahijado de héroes militares, a Diego Dublé Urrutia no le interesó la carrera de las armas; su única conexión con las instituciones castrenses la tuvo en 1897, cuando hizo el curso de aspirante a oficial, en el Regimiento de Artillería de Costa en Talcahuano.

Se vino definitivamente a la capital, e ingresó a la Escuela de Leyes de la Universidad de Chile, "donde no terminó sus estudios, por causas de salud, y por haber sido designado, a fines de 1903, para un cargo en la diplomacia, profesión que durante largos años resultó ser, al fin la suya"[5].

El poeta se reveló a los diez años: "tenía una vocación natural —seguramente heredada por ambas sábanas— a las letras, las bellas artes y las artes manuales —confiesa él—. Su madre, abuelo y tíos maternos eran todos naturalmente poetas, pintores, músicos y artistas. Contribuyó a esta precoz eclosión el espectáculo del mar, la montaña y el ambiente indiano de la Frontera Araucana, y la lectura de los clásicos españoles antiguos y modernos, dejados por Baldomero Dublé Almeida, y conservados por su viuda. Desde los diez años, en

[3] Id., pág. 196.
[4] Id., pág. 200
[5] Id., pág. 201.

su hogar y en el Seminario de Concepción, se iniciaba en la música, esbozaba obras manuales, y escribía en prosa y verso un pequeño periódico, y primitivas poesías sobre temas místicos o morales. Interno en el Instituto Nacional participó con entusiasmo en sus academias literarias; y al influjo de intensas lecturas de clásicos griegos, romanos y de todos los tiempos, de la Santa Biblia y obras de polémica religiosa, desarrolló y maduró aquella tendencia, en forma que al retirarse del Instituto, al cabo de seis años, ya había escrito numerosos trabajos en prosa y verso, parodias satíricas de obras clásicas, ensayos históricos, poesías líricas y místicas; y además, un pequeño Semanario, audazmente titulado *La Inspectoría Sin Máscara*, ilustrado también por él, escrito casi entero en verso, en que se satirizaba parcialmente la vida interior del colegio. Casi la totalidad de estos trabajos desaparecieron en una revuelta estudiantil"[6]. En el Instituto Nacional, ya casi absolutamente laicizado, perdió la fe en sus mayores; los Dublé, flamencos, franceses y vascos, fueron fervientes católicos y aún místicos, como lo prueban en Chile, los numerosos sacerdotes, algunos prelados y religiosas, descendientes del fundador Francisco Dublé Fernández.

Mientras hacía el curso de leyes, desempeñó el cargo (sin sueldo) de inspector y director de una pequeña biblioteca, en la Escuela de Artes y Oficios (1896-1897), donde además escribió su primera poesía, "Veinte Años". En la de Derecho ocupó las mismas funciones, y durante siete años fue oficial en la prorrectoría de la Universidad de Chile. Allí se alojaba, y reunía semanalmente en su aposento a un selecto grupo de escritores, poetas, artistas y músicos contemporáneos suyos.

Samuel A. Lillo, que ya formaba parte del personal de la Secretaría Universitaria, fue quien llevó allí a Diego Dublé Urrutia, "muchacho alto, delgado, moreno —escribe el poeta de Arauco— con los ojos claros y vivos, la cabeza echada atrás y el andar nervioso y precipitado. El joven traía del Instituto Nacional fama de travieso y revoltoso, fundador y empresario de periódicos satíricos que volvían locos a los inspectores, y autor de caricaturas que fueron legendarias"[7].

•

Cuando aún estudiaba leyes, y ya era funcionario público, el joven de dieciocho años entró al Partido Radical, a cuyo seno ingresaban a la sazón los jóvenes uno de cuyos ideales era relegar la religión católica al recinto de las sacristías. Los radicales deseaban echar por tierra los principios cristianos de la juventud, y sostenían grandes campañas antirreligiosas y sectarias; estaban poseídos de una terrible clerofobia; era el tiempo en que curas y monjas se comían en pas-

[6]Id., pág. 207.

[7]Samuel A. Lillo. ESPEJO DEL PASADO. Ed. Nascimento. 1947.

teles. Los conservadores defendían lo que entonces llamaban "la Iglesia", como si ellos no fueran parte del Místico Cuerpo de Cristo, y los principios católicos; los pelucones continuamente se iban a las manos con los radicales. Aquellos perdieron la batalla: en medio siglo de pugna, con militantes tan entusiastas como Dublé, no quedó "piedra sobre piedra" de la antigua religiosidad colonial. Los conservadores fracasaron en su empeño a pesar de la buena voluntad. La facundia del joven poeta, convincente, fogosa y arrebatadora, le dio prestigio y autoridad en la asamblea del partido. Sin embargo su labor más importante estaba en la prensa. Cuenta Dublé Urrutia que ella, como colaborador de planta, se desarrolló "durante ocho años en los diarios LA LEY de esta ciudad (Santiago), EL SUR de Concepción, y en varios otros periódicos y revistas de la capital y provincias". "Salvo sus artículos satíricos, que aparecían con conocidos seudónimos en el primero de aquellos diarios radicales, la generalidad de sus escritos llevaban su firma"[8]. Su obra periodística, en Chile y en el extranjero, abarca centenares de correspondencias y artículos sobre política, letras, artes, viajes y sociabilidad en general.

Las continuas y enconadas luchas entre pelucones y radicales no eran óbice para que, cuando las conveniencias políticas así lo aconsejaban y exigían, ambos partidos se unieran, como aconteció, por ejemplo, en las elecciones presidenciales de 1901. En esa época, Dublé Urrutia, como jefe indiscutido de la juventud radical, "organizó y presidió a las juventudes unidas de los diversos partidos y grupos, que apoyaban la candidatura de Germán Riesco Errázuriz, que al fin triunfó"[9].

•

En 1896, se presentó Diego Dublé Urrutia al "Certamen Valera", con una colección de poesías, PENSAMIENTOS DE LA TARDE, que obtuvo Mención Honrosa; y al año subsiguiente apareció incorporada a un libro de poemas más extenso y variado: VEINTE AÑOS, "preludio lírico —dice el mismo autor— del libro DEL MAR A LA MONTAÑA (1903), publicado en París por Garnier en 1906, y que ilustraron Pedro Lira, Juan Francisco González, Richon Brunet, Onofre Jarpa y otros distinguidos pintores y dibujantes de aquella época, el cual cierra para hispanoamérica el breve ciclo de los libros de poesías publicados por Dublé"[10].

Samuel A. Lillo, siempre tan generoso, habló del nuevo poeta a sus colegas del profesorado del Instituto Nacional y les pidió dinero para editar VEINTE AÑOS, libro publicado en 1898 en la imprenta que tenía por aquel tiempo Angel

[8] MEMORIA GENEALÓGICA DE LA FAMILIA DUBLÉ, ya citada. Pág. 206.

[9] MEMORIA GENEALÓGICA DE LA FAMILIA DUBLÉ, ya citada. Pág. 206.

[10] MEMORIA GENEALÓGICA DE LA FAMILIA DUBLÉ, ya citada. Pág. 207.

Custodio Espejo, en Teatinos frente a la Moneda. En este pequeño volumen están los poemas escritos entre los años 1895 y 1898, cuyos títulos son: "Pensamientos de la Tarde", "Reminiscencias" y "Melancolía".

Dublé Urrutia es el primer poeta criollista de Chile; Lillo escribía sus poemas, algunos románticos y otros de las cosas del terruño, por ese mismo tiempo, pero su libro POESÍAS apareció en 1900, dos años después del de Dublé. CANCIONES DE ARAUCO, el primero sobre asuntos típicos chilenos, es de 1908, diez años después de VEINTE AÑOS y cinco después de DEL MAR A LA MONTAÑA. El cantor de Arauco no abandonó la épica hasta 1933, con motivo de la muerte de su esposa; en cambio Dublé Urrutia fue, desde el primer momento, un lírico criollista de fuerte originalidad. Su poesía nada tiene de común con el romanticismo cursi, adocenado y dulzón del siglo XIX. "La tendencia nacional y original —confiesa el mismo autor— extraña a todas las escuelas entonces imperantes, impregnada de naturaleza y sensibilidad autóctonas, que caracteriza por lo general aquellos poemas, fueron el principal origen de toda escuela chilena de literatura, prosa y verso que no ha cesado de desarrollarse hasta nuestros días"[11].

Mariano Latorre, considerado el jefe y maestro de la escuela criolla en Chile, se hizo una entrevista, el 5 de julio de 1953, pocos años antes de morir, que llenaba una página del diario EL SIGLO, de Santiago, precisamente sobre los orígenes y acrecentamiento del Criollismo. Al referirse a Dublé Urrutia declaró, entre otras cosas: "Dublé fue el primero de todos (los que penetraron hasta el ámbito de la naturaleza chilena). Lo recuerdo bien. Profundas orientaciones de nuestra literatura vienen de Dublé, el costumbrismo, y ¿por qué no? el criollismo: Baldomero Lillo, Federico Gana, Fernando Santiván, yo mismo. Dublé dio objetividad al campo, habló del indio, de los trabajadores, describió ambientes de la tierra del Sur, los ríos, el mar. Hay que recordar: "El Lanzamiento", "Baja Marea", "La Procesión de San Pedro en el Mar", diferenció los árboles de la selva: robles, coigües, culén, coligüe, copihue; escribió: tenca, diuca, lloica; por entonces en poesía como en novela se decía: árbol, ave, simplemente. Dublé usó el habla huasa y el habla del roto en algunos poemas... Dublé es por todo eso el origen de nuestra literatura vernácula. Por eso su nombre no se pierde. Dublé es la raíz de una genealogía de escritores (e insiste Latorre): Baldomero Lillo, Federico Gana, Fernando Santiván, Rafael Maluenda, Víctor Domingo Silva y yo iniciamos en el cuento y en la novela la interpretación de la naturaleza de nuestra tierra. Ocurre que la gente olvida las cosas...". Y en el desarrollo del reportaje, Latorre señala los nombres de Eduardo Barrios, Pezoa Véliz, Sepúlveda Leighton... Sabemos que Pablo Neruda declaró al propio Dublé que él estaba de acuerdo con las afirmaciones del jefe del criollismo.

[11]MEMORIA GENEALÓGICA DE LA FAMILIA DUBLÉ, ya citada. Pág. 207.

Es curioso anotar que esta especie de testamento literario público de Latorre, no ha sido nunca recordado por los biógrafos y críticos del novelista.

Diego Dublé Urrutia es el primer poeta que puede leerse con fruición del ánimo: de la centuria decimonona, apenas se escapan de la hoguera algunos sonetos de Guillermo Blest Gana. A propósito de nuestro artículo publicado en EL MERCURIO con motivo del 88º cumpleaños de Dublé, en el cual se criticaba a los poetas del siglo XIX, me decía en valiosa carta privada: "Me parece equivocado e injusto el juicio de U. sobre los poetas chilenos anteriores a la que llaman algunos, generación de 1900. Sanfuentes, Lillo, Matta, Blest Gana, de la Barra, Rodríguez Velasco, Pablo Garriga, Soffia, Pedro Antonio González, y otros, fueron poetas muy distinguidos, cada uno en su género. Creo que U. debe estudiarlos de nuevo. A varios de ellos los conocí personalmente, respeté mucho y conservo y suelo releer sus obras". Admiro la paciencia de Dublé; pero los poetas o versificadores de la centuria de 1800, salvo algunas cosas de Blest Gana, no me convencen. Mantengo mi opinión: creo que la originalidad es condición "sine qua non" para que exista verdadera poesía, y los poetas en referencia fueron simplemente imitadores de los románticos franceses y españoles. La poesía chilena, pura, original y nueva, comienza con Dublé Urrutia, Lillo y Pezoa Véliz; la anterior carece de perennidad. El nuevo poeta buscó los motivos de inspiración en las bellezas naturales de Chile, y dejó en sus versos, cuadros vigorosos y limpios del paisaje sureño. Vicente García Huidobro, hermano político de Dublé, corrobora nuestra opinión: "La poesía no debe imitar los aspectos de las cosas sino *seguir las leyes constructivas que constituyen su esencia y que le dan la independencia propia de todo lo que es.* El conjunto de diversos hechos nuevos unidos por un mismo espíritu, es lo que constituye la obra creada". Poesía es creación y no imitación. Si Andrés Bello hubiese imitado "La Oración por Todos", de Víctor Hugo, ella carecería de valor, pero como la hizo de nuevo, constituye el poema más hermoso del caraqueño.

En 1899 colaboró con su amigo y jefe, Samuel A. Lillo, en la fundación del "Ateneo" de Santiago, y fue su primer prosecretario. La institución logró prestigio, y, durante veinte años, como dijo Rafael Maluenda, "fue la pila bautismal de poetas y prosistas que han dado lustre a las letras nacionales". En la primera sesión pública, Dublé Urrutia leyó su bello poema social "Las Minas", lleno de compasión y ternura por el minero chileno:

*Es triste y miserable, como la muerte triste*
*la vida de las minas: el hombre, allí no existe;*
*la pobre bestia humana, gastada y sudorosa,*
*arrastra allí sus miembros entre la luz dudosa*
*de míseros candiles, como cualquier gusano . . .*

*El hombre es en las minas un simulacro humano.*
*No es aire el vagabundo bostezo que en las frías*
*labores olvidadas y ardientes galerías*
*pesadamente flota, sacando los sudores*
*más acres de los cuerpos de aquellos luchadores.*
*de las tinieblas; de esos humanos desperdicios*
*que viven encorvados al paso de mil vicios*
*y pasiones ajenas, porque para los hombres*
*aún no ha llegado el brazo*
*que probara que hay hombres*
*y hombres, y hará, sin vanos egoismos y utopías*
*cargar a cada uno con sus miserias propias . . .*[12]

Las doloridas y justicieras estrofas, aunque influenciadas por Zolá, valían por toda la soporífera reunión inaugural.

El mismo Lillo se las ingenió de nuevo para que profesores universitarios y secundarios del Instituto Nacional, costearan la nueva obra poética de su subalterno, DEL MAR A LA MONTAÑA, que fue editada en la Imprenta Barcelona en 1903 y en la cual se insertan: "Hojas del Album", "La Voz de la Raza", "La Procesión de San Pedro y Bendición del Mar en Talcahuano" y "Poemas". Con este libro ya nadie disputó al poeta sureño la paternidad de la escuela criollista y el cetro de la lírica nacional; había nacido el verso auténticamente chileno.

Durante algunos años, Dublé Urrutia manejó el pincel con destreza; en este arte fue discípulo muy querido de Juan Francisco González, "cuya influencia en Dublé y en varios poetas de su generación y posteriores es considerable"[13]. En EL BARBERO, revista político-satírica, dirigida por el poeta en 1901, durante las elecciones presidenciales, hay algunas caricaturas suyas.

Premunido de este precioso don, no le fue difícil perfilar en sus poemas de fuerte colorido local, el rostro del sur de Chile, hasta entonces ignorado por quienes cultivaron la poesía en el siglo anterior: la raza primitiva, los campos, la selva, el minero, los árboles gigantescos, la flora, la fauna, el mar, el paisaje, todo está cantado por primera vez en la poesía de nuestro autor. Sirvan para corroborar lo dicho, estas estrofas de su tan celebrado poema "El caracol":

*Cuando la brisa barría apenas*
*las nieblas grises de la mañana*
*y al arrastrarse por las arenas*

[12]Diego Dublé Urrutia. FONTANA CÁNDIDA. Nascimento. 1953. Pág. 217.

[13]Diego Dublé Urrutia. FONTANA CÁNDIDA. Nascimento. Prólogo de Francisco García Krautz. Pág. 22.

*con sus espumas como azucenas*
*jugaba en sueños la mar cercana,*
*junto a la choza de sus mayores*
*se despidieron los pescadores.*
*La bruma triste les envolvía:*
*ella gemía "¿Qué haré yo ahora?" ...*
*y una gaviota revoladora*
*oyó al marino que le decía*
*que era su virgen, su pescadora,*
*que no lloraría, que volvería ...*
*Y como urgiera ya el tiempo: "Toma*
*—le dijo el mozo—, ya el viento asoma,*
*la gente sale, ya viene el sol ..."*
*y recogiendo del agua clara*
*que entre las rocas la mar dejara,*
*más armiñado que una paloma*
*puso en sus manos un caracol:*

*Que él te recuerde cuanto te quiero,*
*que oigas mis quejas en sus rumores;*
*de cierto vale poco dinero*
*pues que son pobres nuestros amores;*
*pero es eterno su rumor suave,*
*y aunque es humilde, su labio sabe*
*de los remotos mares bravíos*
*y de los mundos que voy a andar,*
*más que tus padres y que los míos*
*y más que el viento que habita el mar ...*[14].

Max Nordau, célebre y difícil crítico hebreo-austríaco, elogió este poema: "Entre las hermosas composiciones que más me han conmovido señalo "El Caracol", tan linda por su idea como por su tierno y delicado desarrollo. Es una poesía de antología. Merece ser traducida a todas las lenguas cultas"[15].

Además, es el primer poeta que dio sentido social al verso nuestro. "Las minas", ya mencionado, "El Lanzamiento", "Bajo el Yugo" y otros, "son cantos de rebelión juvenil y radical, contra las injusticias humanas", y que ahora, el autor con-

[14]Diego Dublé Urrutia. FONTANA CÁNDIDA. Pág. 265.
[15]Diego Dublé Urrutia. FONTANA CÁNDIDA. Pág. 27.

sidera exageradas, y "aun influidas, más que por la realidad chilena, por la política, la edad, y por lecturas extranjeras de moda: Zolá, los rusos..."[16].

Ninguno de los románticos del siglo anterior fue capaz de ofrecer una pintura tan exacta y acabada del rincón salvaje del viejo Nahuelbuta, como esta tan gráfica y excelente de nuestro poeta:

*En un rincón salvaje del viejo Nahuelbuta,*
*oculto en lo más hondo de la montaña hirsuta,*
*entre otras vegas verdes hay una linda vega*
*donde retoza el puma cuando la noche llega.*
*En ese campo virgen cercado por florestas*
*de robles colosales, de pataguas enhiestas,*
*de pálidos coligües y de helechos tupidos*
*donde mil aves tejen sus melodiosos nidos,*
*nació en el alma mía la inspiración, la santa*
*y humana inspiración que siente, sueña y canta.*
*No de otro modo nacen en los verdes octubres*
*las flores en los prados, las leches en las ubres,*
*las mieles en las palmas, la albura y el aroma.*
*y en el bosque el arrullo de la torcaz paloma.*
*Y ¿qué flor no perfuma cuando es hermoso el cielo?*
*Y ¿qué plateada garza no tiende el raudo vuelo*
*cuando el azul la llama?*

*¿Qué riberano espino*
*sus flores entreabiertas no brinda cristalino*
*arroyo que lo baña? ...*
*Tal hizo el alma mía:*
*rompió su cáliz virgen cuando era hermoso el día.*

. . . . . .

*Y yo cruzaba a solas por aquel campo rudo,*
*ciego como las flores, como las flores mudo;*
*y en mi inocencia santa yo me paraba a veces*
*para escuchar del ave las matutinas preces:*
*las tenues letanías que en los cañaverales*
*modulan desde el nido los místicos zorzales;*

[16]Declaraciones de Diego Dublé Urrutia al autor de este ensay

*los cantos argentinos de diucas y jilgueros;*
*los himnos de las lloicas y de los carpinteros;*
*las voces alarmadas de los brillantes loros*
*que aturden los boscajes con sus alegres coros;*
*la queja melodiosa de la torcaz paloma,*
*y el grito del milano que por el bosque asoma . . .*
*y unidos al concierto de tan alegres trinos,*
*las odas virginales, los cantos peregrinos*
*de mis florestas íntimas, florestas misteriosas*
*entonces habitadas por sueños y por rosas . . .*[17].

Aunque en estos versos asoma el romanticismo, nada queda en ellos de las viejas musas almibaradas. En el poema se hermanan maravillosamente lo lírico y lo descriptivo.

El estro de Dublé hace prodigios con los recuerdos familiares y domésticos de la niñez:

*Soñé que era muy niño, que estaba en la cocina*
*escuchando los cuentos de la vieja Paulina.*
*Nada había cambiado: el candil en el muro,*
*el brasero en el suelo, y en un rincón obscuro*
*el gato dormitando. La noche estaba fría*
*y el tiempo tan revuelto que la casa crujía . . .*
*Se escuchaba, a lo lejos, ese rumor de pena*
*que sollozan las olas al morir en la arena,*
*y a intervalos más largos esos vagos aullidos*
*con que piden auxilio los vapores perdidos . . .*
*Nosotros, los chiquillos, oíamos el cuento*
*sentados junto al fuego, y como entrara el viento*
*por unos vidrios rotos, su frente medio cana,*
*la vieja se cubría con su charlón de lana.*
*Era un cuento muy bello:*
*Tres príncipes hermanos*
*que se fueron por mares y países lejanos,*
*tras la bella princesa que la mano de un hada*
*en un lago sin fondo mantenía encantada.*
*El mayor, que fue al norte, no regresó en su vida:*
*el otro, que era un loco, pereció en la partida;*

[17]Diego Dublé Urrutia. FONTANA CÁNDIDA, ya citada. Págs. 119-120.

*y el menor, que era un ángel por lo adorable y bello,*
*llegó al fondo del lago sin perder un cabello...*
*Allá abajo, en el fondo, vio paisajes divinos,*
*castillos encantados de muros cristalinos,*
*y en un palacio inmenso, de infinita belleza,*
*encerrada y llorando, vio a la hermosa princesa.*
*Se encontraron sus ojos, se adoraron al punto*
*y lo demás fue cosa de poquísimo asunto,*
*pues al verlos tan bellos como el sol y la aurora,*
*el hada, que era buena, los casó sin demora*[18].

El poema, que es un primoroso cuento infantil con hadas y castillos encantados, "escrito en Talcahuano, en una noche de temporal" —revela el autor— otorgó a éste, universal celebridad. Se le encuentra en los textos de enseñanza y la memoria lo retiene fácilmente; es recitado con frecuencia dentro y fuera de Chile, desde hace sesenta y seis años... Fue uno de los poemas más hermosos que aprendí en el colegio hace cerca de medio siglo.

Los más connotados poetas, críticos y escritores de los primeros años de este siglo: Carducci, Mistral, Fitzmaurice Kelly, Nordau, Rubén Darío, José Santos Chocano, Miguel de Unamuno, Salvador Rueda, Carlos Silva Vildósola y otros, reconocieron a Dublé Urrutia como "el poeta de Chile". Unamuno dijo: "De cuantos libros chilenos de versos conozco, y no son pocos, es éste el que más poesía contiene..."[19]. Carlos Silva Vildósola, coterráneo de Dublé, opina que "Nadie ha descrito jamás los campos chilenos con más delicada penetración de su íntima poesía, de su pobre belleza, triste, desnuda de toda majestad, de su humilde encanto y del amor fuerte, heroico con que esta tierra, fecundada con tanta sangre retiene a sus hijos adheridos a su suelo, a sus montañas, a sus costas".

"No hay, agrega, no; estamos de ello bien seguros; no hay en cuanto se ha escrito en Chile un trozo de poesía descriptiva semejante a la admirable composición que Dublé Urrutia titula "La Tierra", ni a algunas estrofas de "El Recuerdo", ni a la admirable segunda parte de "El Preludio". Eso es haber visto con ojos de artista el suelo natal...".

El poeta sevillano Salvador Rueda, categóricamente exclama, acerca de DEL MAR A LA MONTAÑA: "¡Loado sea Dios que América tiene ya un robusto poeta que no imita la decadencia de Francia! ... Pocas veces he visto en un poeta americano, como en usted, cantar su tierra, sus mares, sus montañas, sus labriegos, su propia

[18]Diego Dublé Urrutia. FONTANA CÁNDIDA, ya citada. Págs. 117-118.
[19]Id. Prólogo. Pág. 18.

patria en suma. *Falta hacía que se empezase a crear la literatura americana con carácter propio e independencia.* No bastaba lo indicado por Andrade y otros; hacía falta que usted siguiera echando sillares para levantar el palacio".

Es un hecho evidente que antes de Dublé Urrutia no existía la poesía chilena; él la creó, así lo aseguran críticos y poetas célebres, y también la primera autoridad americana de ese tiempo en la poesía, Rubén Darío: *"Su patria* —le escribe a Dublé— *tiene en usted el poeta que le faltaba"*. Después siguieron los prosistas criollos, de los cuales Mariano Latorre es su más genuino personero.

No pasaron dos años desde la publicación de DEL MAR A LA MONTAÑA, cuando el poeta, periodista y político, fue invitado a ingresar en el servicio diplomático, y Garnier publicó en copiosa edición, en París, sus poesías; en 1953, cuarenta y ocho años después, Nascimento reprodujo parte de su obra poética en FONTANA CANDIDA, volumen que lleva el nombre de uno de los mejores poemas del iniciador del verso chileno, escrito en Roma en 1919. En esta antología escogida por el propio autor, están los versos de VEINTE AÑOS y DEL MAR A LA MONTAÑA Y OTROS POSTERIORES. Aquí se encuentran motivos de inspiración muy distintos a los primeros versos; sin embargo, el tono sencillo, idílico, pastoril, virgiliano y la clásica elegancia de la forma, son los mismos de antaño.

La parte octava de esta obra trae algunas composiciones líricas que sólo habían sido publicadas en revistas chilenas y extranjeras, tales como "Sensum vitae", "Amor y Muerte", "Alma", "Amigos", "Más que la Gloria", "Selva Oscura", "Fontana Cándida", "Pánica", "Spes Unica", "Faros", "Ad Astra" y "Comunión". En éstas el lírico ya no canta sólo a las cosas de Chile; parece entrever una ruta más segura a fin de alumbrar su espíritu, ávido de luz, y se advierte que la busca afanosamente:

*Temerario y no vencido,*
*grité mi ansia a las estrellas,*
*y mi alma —planeta herido—*
*se alejó a volar con ellas . . .*
*¿Soledad? . . . ¿silencio? . . . ¿olvido? . . .*
*Son sus huellas". (Sensum vitae).*

Después:

*Cegaste ¡amor! mi alma errante*
*con tu loca llamarada,*
*y ebrio de ti, vi un instante,*
*flotar a Dios en mi nada . . . (Amor y Muerte).*

En "Alma" levanta el vuelo mucho más arriba:

*¡Alma! el calvario y el amor son uno,*
*para subir a Dios no hay dos escalas;*
*fuera de ellos, camino no hay ninguno*
*para la gloria: aquéllas son sus alas . . .*
*Ciego, rueda el orgullo al precipicio*
*de las angustias; y el placer, al vicio . . .*
*Fuera de ellos no hay rumbo conocido*
*para la muerte y el eterno olvido. (1908).*

Dos años después, pide a Dante que le abra el cielo:

*¡Dante! ¡dame tu luz! ¡ábreme el cielo! . . . (Selva Obscura. 1910).*

"Spes Única", escrita el mismo año, es una verdadera profesión de fe:

*La Cruz, que imploran tus ojos*
*es roca viva, y es luz . . .*
*¡corazón, ponte de hinojos!*
*¡alma, abrázate a la Cruz! . . .*

Pero es en "Tramonto Romano" y "Fontana Cándida", poemas contenidos en este mismo volumen, donde se vislumbra claramente la inquietud religiosa de Dublé Urrutia:

*Solitaria, en su valle dolorido,*
*Roma soñaba, tras las brumas de oro*
*de su eterna esperanza y de su olvido*

*Dios vaciaba en el cielo su tesoro*
*vesperal, y plañendo en las colinas*
*de Alba, la madre, despertaba el coro*

. . . . . .

*Llevó Roma su casco refulgente,*
*como una antorcha por los campos arios,*
*y aún preside su espectro al Occidente*

*Nació Cristo del mal de sus sicarios,*
*el Panteón dio a la Cúpula su línea,*
*y a la Cúpula el sol tus incensarios.*

"Tramonto Romano" está dedicado a Paul Claudel, a quien Dublé conoció y trató con intimidad en la ciudad eterna en 1914 y 1915. En los fragmentos de "Tramonto Romano", cuyos tercetos exaltan a la vieja urbe imperial y a "América gentil brote romano", se adivina la familiaridad del poeta con los clásicos latinos.

En 1916, durante un viaje lírico que hizo el autor por las costas de Sorrento, Amalfi y Salerno, escribió una serie de versos, de los cuales salvó de la hoguera solamente esta NOCHE AMALFITANA hecha a orillas del mar de Amalfi, cerca de la Catedral y tumba, según se cree, de Andrés el apóstol:

*Ya la diaria fatiga*
*me rinde. Viene el sueño. Llega tu hora*
*¡noche! mi buena amiga . . .*

*¡Mar! mi viejo cariño,*
*que tu queja perenne, hasta la aurora*
*me arrulle, como a un niño . . .*

*Verte, piadosa ¡luna!*
*sobre mi lecho de hombre un sueño blando*
*como sobre una cuna,*
*Y tú, cuando mañana*
*raye el alba, despiértame, cantando,*
*¡milenaria campana! . . .*

*¡Quiero ser el primero*
*que alabe, con la alondra, al que hizo el día,*
*Al que forjó el lucero . . .*

*Y vació en este vaso*
*de barro atormentado, el alma mía:*
*candil de aceite escaso*

*Ayer; claro albor*
*de aurora, en esta noche amalfitana:*
*mañana ¡Luz!, mañana*
*grito de incendio ¡amor!*

Este poema inédito hasta hoy, es junto con "Fontana Cándida" una especie de confesión, nuevos desahogos de su espíritu, muy cercano ya a la fe.

*Para mí, nada pido.*
*Dadme una rama de árbol, una roca,*
*y las tendré por nido.*
*Mi nombre pronunciado*
*con ánimo gentil por vuestra boca,*
*me hará creerme amado.*
*Evocad mi memoria*
*al ver una luciérnaga, una estrella,*
*y me daréis la gloria . . .*
*Pobre es mi celda, pero*
*a veces canta o se lamenta en ella*
*el universo entero.*

. . . . . .

*Y así, aspirando al cielo,*
*y aspirando a la tierra, y aspirando*
*a la quietud y al vuelo*
*en este inquieto viaje*
*me siento derribar, de cuando en cuando,*
*por el contrario oleaje . . .*
*Y duermo . . . Y en el sueño*
*me pregunto: ¿Quién soy? ¿Quién me conoce?*
*¿Estoy despierto o sueño?*
*¿Es crimen, es mentira*
*el placer que me aflige? ¿Santo goce*
*el dolor que me inspira? . . .*
*Y alguien responde . . . acaso*
*el ángel bueno, que me guarda; el malo,*
*que me perturba el paso;*
*¿Dios mismo? ¿Acaso Cristo;*
*por la boca del lodo en que resbalo,*
*del lirio que conquisto? . . .*

La edición de Nascimento, titulada FONTANA CANDIDA, está dedicada a su esposa, Mercedes García-Huidobro Fernández, en un soneto donde el poeta canta a quien supo alumbrar su camino, de "nauta y de romero", con la encendida luz de la fe:

*¿A quién, Mercedes, sino a ti, lucero*
*de éste mi dulce atardecer, pudiera*
*pedir para mi añosa primavera*
*de lágrima y canción benigno alero? . . .*
*¡Si todo es tuyo en mi ensoñar primero*
*y en mi queja viril, si estás entera*
*en las tribulaciones de mi espera,*
*y en mis ansias de nauta y de romero!*
*Tú, la paz . . . tú, la luz . . . tú, la fontana . . .*
*tú, la celeste atlántida, y la humana . . .*
*tú, el encantado lago de Paulina . . .*
*¡Gracias, mujer! . . . Desde su nicho escaso,*
*mi madre, toda amor, te cede el paso.*
*¡Caminemos! . . . La noche se avecina.*

* * * * * * *

"Alero" es el título de este soneto emotivo, romántico y de la más fina galantería, que es el último poema escrito por Dublé (1952).

FONTANA CANDIDA fue acogida elogiosamente por la crítica chilena y extranjera: Paul Claudel, y el poeta español Ramón de Basterra, por entonces en Roma, fueron sus primeros lectores. Alone considera el poema que da el nombre al libro, "su obra maestra —del autor—, y la suma esencia de su talento, verdadera "fontana cándida" por la limpidez del pensamiento y la tersura de la expresión".

"Llega el poeta a la cima de su saber vital y mira la existencia desde un monte meridiano. Su carrera fue apasionada, tempestuosa. Ha corrido mucho mundo y estado en aventuras singulares. Pero pasó ya la edad de las anécdotas, de las historias narradas, de los cuadros concretos. De todo eso que ardía y fue consumiéndose, sólo queda una como luz inmaterial, la purificada experiencia y el don del artista capaz de acuñarla en sucesivos medallones donde no hay una línea de más. Cabe afirmar que, por lo menos en las seis primeras estrofas de la composición, el milagro de la perfección ha sido alcanzado". Cada uno de esos tercetos podría grabarse y algunos parecen hechos para el dintel de una morada de poeta:

*Pobre es mi celda, pero*
*a veces canta o se lamenta en ella*
*el universo entero*[20].

**El tiempo convencería a Diego Dublé Urrutia que era Dios quien le aguardaba en la mitad de la ruta.**

[20] EL MERCURIO. 10-V-1953.

"El autor —declara— conserva inédito un volumen de versos y prosas poéticas de diversas épocas que se propone publicar en una edición completa de sus poesías"[21].

En cuanto a la producción literaria en prosa, es muy abundante; él mismo la enumera en su libro MEMORIA GENEALOGICA DE LA FAMILIA DUBLE: ella abarca desde los libros de temas sociales, literarios y genealógicos, hasta los artículos de diverso orden en EL SUR de Concepción, EL FERROCARRIL, LA LEY, EL MERCURIO y LA NACION de Santiago, las colaboraciones enviadas desde Europa y América, durante el desempeño de sus misiones diplomáticas, a EL SUR y EL MERCURIO, y sus discursos y conferencias sobre puntos literarios, políticos y sociales. En todos estos trabajos, la erudición, prolijidad y vehemencia peculiares del autor, se hermanan con el buen gusto y lo expedito del lenguaje, cuya natural elegancia y esmerada corrección académica, no mengua en ninguna de sus páginas.

En 1942 publicó MEMORIA GENEALOGICA DE LA FAMILIA DUBLE, obra que le ha dado fama de experto genealogista, muy consultado por quienes se dedican a esta ciencia y a la heráldica. Ella contiene numerosas biografías de las personalidades del linaje y de otras relacionadas con él; hizo también su escueta autobiografía. Tiene otros libros inéditos sobre las familias Salas, de Miranda, De Almeida, Del Castillo Velasco, García Ferreira, Urrutia y Abellaneda (1939-1941). De aquella obra publicada aparecieron numerosos artículos críticos en nuestro país y en el extranjero.

El año 1953, fecha de la publicación de FONTANA CANDIDA, la Academia Chilena de la Lengua eligió al poeta miembro de número; pero como el mal estado de su salud le impidió preparar el discurso para incorporarse dentro del plazo señalado por el Reglamento, que ya había sido prorrogado más de una vez, un académico, ahora difunto, insistió en que debía declararse vacante el sillón, naturalmente para llenarlo con un amigo suyo. En la imposibilidad física de hacer su discurso, él se proponía disertar sobre EL VASAURO, obra maestra de su coprovinciano Pedro de Oña. Dublé presentó la renuncia y se declaró vacante la silla. El gran poeta, como Francisco Antonio Encina, que no quiso incorporarse, después de haber aceptado, quedó en calidad de correspondiente en Santiago.

A los 81 años de edad, en 1958, obtuvo el Premio Nacional de Literatura. En justicia debió recibirlo en 1943; el primero lo merecía Samuel A. Lillo, no tanto por sus poemas, sino por esa ímproba labor de maestro de los auténticos escritores chilenos, entre otros, como ya se dijo, del mismo Diego Dublé Urrutia, siete años menor que él. Sin embargo, más vale tarde que nunca. Con este motivo, Chile entero rindió homenaje a su primer poeta en el orden cronológico, al cantor de las bellezas naturales "del Mar a la Montaña" en su tierra nativa. El quería

[21] MEMORIA GENEALÓGICA DE LA FAMILIA DUBLÉ, ya citada. Pág. 208.

sinceramente que ese año el Premio le fuese otorgado a Emilio Rodríguez Mendoza; ya el antiguo poeta radical, convertido, estaba habituado a la postergación ... Cuando recibió la noticia de que el lauro se le había concedido a él y no a su compañero y amigo de toda la vida, manifestó, airado, no sólo extrañeza sino un profundo disgusto por la nueva injusticia que se cometía con Rodríguez Mendoza, cuyos méritos le daban pleno derecho a recibir tan codiciado galardón. "No necesitaba el Premio Nacional –declaró a la prensa–, he tenido tantos honores en mi vida. Además había estado tantas veces propuesto, que ya me parecía que iba a ser muy difícil llegar a obtenerlo. Esta mañana escribía una carta a un amigo, en la que le decía que si Emilio Rodríguez Mendoza no obtenía el Premio, tuviera presente que 200 a 300 personas esperaban obtenerlo, a las que les deseaba que vivieran largos años para que llegaran a ver realizados sus sueños". "Ayer –continúa–, fui a ver a Neruda para pedirle que diera su voto a Rodríguez Mendoza, pero no estaba en Santiago. Creo que con este Premio la única que está contenta es mi esposa, que siempre esperaba lo obtuviese algún día"[22]. Rodríguez Mendoza murió añorando el Premio. Dublé Urrutia no disfrutó del monto material del lauro, muy pequeño, por lo demás, entonces: 290.000 pesos; lo distribuyó entre sus jóvenes amigos, poetas o artistas, y entre los empleados de su casa.

El poeta siempre ha manifestado su gratitud hacia don Samuel A. Lillo: en 1947, cuando el fundador del Ateneo de Santiago fue festejado en el Club de la Unión, con motivo de haber recibido el Premio Nacional de Literatura, Diego Dublé Urrutia le dedicó un soneto, en el cual canta a su "viejo protector y noble hermano". Lo transcribiré aquí como un testimonio del gran corazón del poeta y de su rica vena jocosa:

*Este viejo pontón, que fuera otrora*
*bajel que navegó la mar entera,*
*hoy bate, reverente, su bandera,*
*al paso de tu nave triunfadora.*

*Bien mereces el triunfo ... y la albacora,*
*y el brindis, y el caviar, y la ponchera*
*que, esquina de Alameda con Bandera,*
*te estás gozando y saboreando ahora.*

*Yo, ¡ay de mí!, con San Pablo en una mano*
*y Homero en la otra, pido a Dios por Lillo,*
*mi viejo protector y noble hermano.*

[22] El Diario Ilustrado, 27-VIII-1958.

*Y porque de esta hazaña salga sano . . .*
*y libres, su laurel y su bolsillo,*
*de tanto roedor y tanto pillo.*

•

En 1903, Dublé Urrutia escribió en el Álbum de María Errázuriz de Riesco, a ruego escrito de ella y de su marido, el Presidente Germán Riesco, el poema "Balada":

*Cierto cantor de otra edad*
*cuenta, señora, de un rey*
*que rigió la humanidad*
*sin más ley*
*que su infinita bondad . . .*

*¡Qué alma pura!*
*¡Qué misterio para sabios*
*la inagotable ternura*
*que sonreía en sus labios! . . .*
*—"¡Filtro!" —decían las bellas;*
*—"¡Don de Dios!" —la santa grey;*
*los astrólogos: —"Estrellas*
*que han dado su lumbre al rey" . . .*
*Pero fue en vano, fue en vano*
*que se inquiriera el arcano*
*de aquel corazón discreto;*
*y, como todo lo humano,*
*murió el rey con su secreto . . .*

*Pero en cierta vieja fabla*
*que descifré el otro día,*
*de una reina también se habla*
*que al lado del rey vivía:*
*gran señora,*
*a quien el trover compara*
*con la aurora*
*por su hermosura preclara;*
*pero tan discreta, al par,*
*que nunca el sol vio brillar*

*su carroza de oro y plata*
*ni su mantón de escarlata*
*do pudieran deslumbrar . . .*
*"Era ella*
*—proclama el bardo— la estrella,*
*la soberana, la ley,*
*la ternura de aquel rey . . .".*
*Y, cuando el Sumo Raudal*
*les arrastró en su corriente,*
*juntos, el sueño final*
*durmieron eternamente . . .*

*Envío*

*¡Señora! Coged la flor*
*que os brinda, soñando, un mozo*
*con dejos de trovador . . .*
*Aquel pueblo era dichoso:*
*lo pastoreaba el amor . . . (Santiago, 1903).*

Tanto gustó la "Balada", que el Presidente Riesco, de viva voz, dio a escoger al poeta "con dejos de trovador", un cargo diplomático en Londres o París. El 29 de abril de 1905, dejaba su empleo en la Universidad de Chile "por haber sido nombrado el 6 del mismo, a la edad de 27 años, oficial o 2º secretario de la Legación de Chile en Francia, Bélgica y la Santa Sede".

"Desde aquel año —refiere el poeta— hasta 1926, se desarrolló la carrera diplomática de Dublé, en forma gradual, y en doce naciones de Europa y América, y sin que en ella intervinieran ni solicitudes suyas, ni influencias políticas"[23].

En Francia, sirvió "dos años bajo las órdenes de Enrique Salvador Sanfuentes, ministro plenipotenciario y estadista de ilustre figuración histórica"[24], ministro del Presidente Balmaceda y candidato a la Suprema Magistratura de la Nación. Allí en París, Dublé tuvo activa participación en la vida literaria y artística. Semanalmente recibía en su departamento de la Legación, a los más destacados escritores, artistas y diplomáticos europeos y americanos. Fue uno de los fundadores de la revista de avanzada "Le Semeur", en la cual "colaboró junto a numerosas personalidades de las letras francesas"[25]. Iba también a la tertulia semanal "que mantenía en su departamento de la Sorbona", el historiador y catedrático

[23] MEMORIA GENEALÓGICA DE LA FAMILIA DUBLÉ, ya citada. Pág. 202.
[24] MEMORIA GENEALÓGICA DE LA FAMILIA DUBLÉ, ya citada. Pág. 202.
[25] MEMORIA GENEALÓGICA DE LA FAMILIA DUBLÉ, ya citada. Pág. 202.

de esa Universidad, Mr. Seignobos; igualmente, concurrió a otras reuniones sociales, literarias, artísticas y diplomáticas, en las cuales era muy estimado por su franqueza, ingenio chispeante y fogosidad, que él sabía armonizar discretamente con el desempeño de sus funciones diplomáticas. Con frecuencia, invitado por sus amigos, visitaba LA VOIE, "círculo nacional de juventud católica y monarquista, fuente, entre otras, del movimiento nacionalista francés de época posterior"[26]. Su labor literaria y diplomática en París dio lustre a las letras chilenas e hispanoamericanas.

El 30 de abril de 1906, el ministro en Brasil Anselmo Hevia Riquelme, distinguido jefe radical, lo pidió para que fuese a desempeñar el cargo de secretario de la Legación en ese país, y continuó en el ejercicio de las nuevas funciones con el nuevo ministro Francisco J. Herboso.

Actuó como encargado de negocios ad interim en Brasil, durante varios meses. Colaboró "en el fomento del acercamiento comercial y naviero entre Chile y Brasil". Sirvió de intermediario al Barón de Río Branco –gran amigo de Chile– para comunicar a nuestro gobierno importantes informaciones relacionadas "con la Conferencia Internacional de La Haya, que se celebraba en aquellos días", primera reunión de este tipo a la cual fueron invitados algunos países americanos.

"Fue íntimo amigo de los más notables escritores brasileños, entre ellos, José Veríssimo, Machado de Assis, Olavo Bilac, y le tocó participar, como representante y orador de su país, en las fiestas de recepción del crucero "Ministro Zenteno", que visitó a Río en 1907[27].

En 1908 volvió a Europa: el 23 de mayo fue trasladado a la Legación en Austria-Hungría, "como encargado de negocios interino, a las órdenes de Augusto Matte Pérez, ministro arraigado en Berlín". Se empeñó también allí en fomentar el comercio del salitre y la navegación directa entre Trieste y el Pacífico. Durante los siete años de su estada en Roma, con el mismo cargo diplomático, le correspondió actuar en los comienzos de la guerra europea e informó a su país, previo concienzudo estudio, de la situación internacional creada al estallar el conflicto mundial. Escribió en Italia un vasto estudio sobre "El Capitalismo Internacional y la América Latina", que, en parte, leyó a su paso por Chile, en la Universidad del Estado. La obra aún permanece inédita.

En el Congreso Universal de Música, y en la Exposición y Congreso también internacional, de la Caza y la Pesca, celebrados en la capital de Austria-Hungría, donde desempeñaba funciones diplomáticas, representó a su país. Mantuvo las más cordiales relaciones con artistas de todo el mundo.

[26] MEMORIA GENEALÓGICA DE LA FAMILIA DUBLÉ, ya citada. Pág. 202.

[27] MEMORIA GENEALÓGICA DE LA FAMILIA DUBLÉ, ya citada. Pág. 202.

Con motivo del centenario de nuestra Independencia, en 1910, envió a Chile una colección "muy completa de obras de pintura de los mayores artistas del imperio austro-húngaro"[28].

El 25 de julio de 1910, pasó a desempeñar la secretaría de la Legación en Bélgica y Holanda, bajo las órdenes del ministro Jorge Huneeus Gana, dirigente radical; meses más tarde, el 12 de diciembre, a petición de Santiago Aldunate Bascuñán, político liberal, y como Huneeus, antiguo dirigente del "Ateneo de Santiago", fue trasladado con el mismo cargo a Italia y Suiza. Siete años colaboró con Aldunate, y unos meses con Enrique Villegas Echiburu, en los intensos trabajos de ambos por el establecimiento de "la navegación directa entre Italia y el Pacífico austral —la que fue un hecho, después de la gran guerra (1914-1918) y de la ruina del ya iniciado proyecto austro-húngaro, que favoreció los intereses y proyectos italianos"[29].

Repetidas veces fue encargado de negocios interino en Italia y Suiza, y tuvo también la representación de Chile en el Instituto Internacional de Agricultura en Roma. Durante uno de esos interinazgos, contrató para nuestra Escuela de Medicina, tres profesores, entre otros, el renombrado Dr. Juan Noé.

El 20 de agosto de 1918 fue designado ministro plenipotenciario en Bolivia; pero el mal estado de su salud le impidió viajar oportunamente a Sudamérica, por lo cual no pudo asumir su cargo. Se nombró en su reemplazo a Emilio Bello Codesido. El 15 de febrero de 1919, el presidente Sanfuentes le acreditó con igual categoría en Colombia. Allí estuvo dos años. Defendió, con éxito, los intereses de Chile en su disputa limítrofe con el Perú; llevó nuestra representación en el centenario de Boyacá; visitó oficialmente la provincia de Antioquía "y concibió y obtuvo el envío a Chile de una misión oficial de banqueros y hombres de negocios, la primera de ese carácter que se haya cambiado entre nuestros países"[30].

El 26 de septiembre de 1921, el presidente Arturo Alessandri Palma le nombró ministro plenipotenciario en Ecuador. Residió allí casi dos años; mas, ahora, la suerte le fue adversa; hasta entonces su carrera había sido triunfal.

Mientras desempeñaba allí la representación de su patria en un ambiente de cordialidad y simpatía generales, la histórica "ofensiva diplomática", iniciada en 1923 para el arreglo directo con el Perú de la agria cuestión de Tacna y Arica, por el presidente Alessandri, repercutió ingratamente en el gobierno ecuatoriano, conservador en aquellos días, como un paso inamistoso de nuestro país. Se esperaba que en una "ofensiva" de este género Chile hubiera englobado el secular pleito de límites del Ecuador con Perú.

[28] MEMORIA GENEALÓGICA DE LA FAMILIA DUBLÉ, ya citada. Pág. 202.
[29] MEMORIA GENEALÓGICA DE LA FAMILIA DUBLÉ, ya citada. Pág. 202.
[30] MEMORIA GENEALÓGICA DE LA FAMILIA DUBLÉ, ya citada. Pág. 204.

Este "desengaño", las amargas quejas por ataques personales contra aquellos gobernantes en la gran empresa santiaguina, e intrigas internacionales, crearon en las alturas de Quito una atmósfera de hostilidad abierta contra Chile, problema que nuestro ministro encaró con prudencia y energía. Se iniciaron tratos directos con el Perú: sin embargo, como la simple presencia de un ministro chileno —que esta vez desempeñaba también el decanato del Cuerpo Diplomático, en un país de gran mayoría chilenófila—, podía aparecer como un grave obstáculo para el éxito de aquellas difíciles gestiones (que el tiempo ha demostrado ser, a la vez, eternas) se inventaron acusaciones contra el ministro: —que intervenía en aquella política interna, la cual inspiraba los artículos de la prensa de Santiago, y otros falsos pretextos y aun naderías—, se terminó por pedir confidencialmente su retiro. Por lamentable infidencia de un alto funcionario del Estado, se hizo público en Santiago, y por toda la prensa continental, que Dublé había sido declarado "persona ingrata". Este fue llamado a Santiago. En el Ecuador los más autorizados representantes del Cuerpo Diplomático, de la prensa independiente, de la sociedad, de los obreros y aun de los superiores de las órdenes religiosas, manifestaron, pública o privadamente, su simpatía por el ministro de Chile.

Ya en Santiago, dio éste cuenta verbal y escrita de su misión al presidente Alessandri, quien, el 27 de junio de 1923 "aprobó plena y públicamente la actuación de Dublé; otro tanto hicieron la mayoría de la Cámara de Diputados y la prensa gobiernista, especialmente EL MERCURIO[31] y LA NACION". El diplomático pertenecía al partido Radical, entonces poderoso en el gobierno de La Moneda.

"Transformado en ambos países el incidente internacional, en episodio de política interna, y amenazadas de seria ruptura las relaciones diplomáticas de dos naciones, acaso las más amigas de América, la sensatez dominó al fin: nuestro gobierno envió una embajada especial a Quito, y Dublé, que permaneció en absoluto silencio durante todo el curso del incidente, sólo haciendo una breve declaración al final de él, fue nombrado el 11 de julio de 1924, EE. y ministro plenipotenciario en Cuba, Venezuela y Santo Domingo".

Cuatro años después de este ingrato incidente, en 1926, N. Clemente Ponce, Ministro de Relaciones Exteriores del Ecuador, que lo había ocasionado, dictaba, con noble espíritu de justicia, el 15 de febrero de aquel año, a M. Eduardo Clavery, anciano y respetable EE. y ministro plenipotenciario de Francia en Quito, amigo personal de Ponce y de Dublé, al final de una carta de congratulaciones íntimas de Clavery a este último, ministro entonces en Caracas, una declaración en que hace justicia al ex ministro de Chile en Ecuador, y confiesa virtualmente su error al declararlo persona no grata en 1925. La declaración que reivindica totalmente la actuación de Dublé Urrutia en el Ecuador dice: "También el señor

[31] MEMORIA GENEALÓGICA DE LA FAMILIA DUBLÉ, ya citada. Pág. 204.

N. Clemente P. me ha encargado transmitirle sus cumplimientos. En particular ha especificado que había apreciado su actitud y su discreción en el lamentable incidente de hace ya casi cuatro años. Sabe, me ha dicho, que las indiscreciones que sobre todo dieron a ese incidente su carácter penoso, no procedían de U. *En fin, he cumplido con el encargo*".

"De este documento —explica Dublé Urrutia— acaso único en la historia diplomática, y que revela espiritual nobleza en su autor, fallecido no mucho tiempo después de haberlo escrito, hay constancia en el archivo de Relaciones Exteriores de Chile, correspondencia de Caracas, año 1926"[32], y en otros archivos americanos y particulares.

Cuarenta y tres años después de este incidente, el distinguido embajador ecuatoriano, hoy "en retiro", en Buenos Aires, Alberto Puig Arosemena, en una conferencia dada en Guayaquil y publicada en la prensa, y en copioso folleto, en 1964, por la Universidad de Guayaquil, juzgando aquellos acontecimientos y su fruto histórico, esto es, los protocolos o actas peruano-ecuatorianos de Lima —1936 y 1938— de Río de Janeiro —1942—, inicia, con las siguientes líneas, su juicio sobre el "incidente" chileno-ecuatoriano de 1923: "A la caída del régimen alfarista, se mistificó la verdad histórica, acusando a dicho régimen de haber sido "maniquí de Chile" en materia de política internacional. El doctor N. Clemente Ponce, al llegar al ministerio de Relaciones Exteriores ecuatoriano, por un afán equívoco de congraciarse con el Perú, a fin de alcanzar un arreglo, se apresuró a pedir, sucesivamente y en corto tiempo, el retiro de dos ministros chilenos, los doctores Víctor Eastman Cox y Dublé Urrutia... Faltaba ahora divorciarnos con Chile para que el aislamiento del Ecuador fuera completo. Ese aislamiento lo obtuvo con el protocolo Ponce-Castro Oyanguren... etc.".

Después de haber defendido en Cuba y Venezuela la posición de Chile en el problema de Tacna y Arica, y hallándose gravemente afectada su salud, después de 33 años de servicios públicos, diez de ellos pasados en aniquiladores climas tropicales, Dublé Urrutia jubiló el 1º de febrero de 1927. Italia le había condecorado espontáneamente con el grado de Comendador de la Corona de Italia, y Venezuela con la Orden del Libertador, habiéndose abstenido nuestro representante diplomático y poeta de solicitar, como era costumbre general, distinciones de este género.

En su vida diplomática conoció a emperadores, reyes, soberanos, magnates y hombres de pensamiento, políticos, escritores y artistas de numerosos países. En Roma tuvo el privilegio de conocer y ser amigo del célebre poeta Paul Claudel, por entonces cónsul francés, agregado, con motivo de la primera guerra mundial, como adicto comercial a la Embajada de su patria en Italia. Sorpren-

[32] Memoria genealógica de la familia Dublé, ya citada. Pág. 205.

dido el poeta católico y apostólico, al leer la poesía "Fontana Cándida", que acababa de escribir Dublé, le preguntó con energía: "¿Por qué, si usted cree en Dios y en la divinidad de Jesucristo, no es católico?". "Le di una serie de razones —refiere Dublé—, o... sinrazones. Entre ellas, que me desagradaban las sotanas, que no me gustaba la generalidad del clero... Claudel me rebatió extensa y luminosamente... No le di la razón de fondo: que no quería confesarme... Pero estas conversaciones dejaron, por cierto, su huella"[33].

Muchos han creído, entre otros el autor de este ensayo, que la diplomacia y la política anularon en Dublé, al poeta y escritor; pero en realidad él me ha confesado: "El servicio diplomático no anuló en mí al escritor ni al poeta. Escribí mucho y siempre, hasta después de dejar la diplomacia sin abandonar el estricto cumplimiento de mis deberes político-diplomáticos. Tengo varios libros inéditos, prosa y poesía. A mi regreso a la religión di, sobre todo desde 1928 adelante, en todo el país, más de trescientas conferencias públicas, desde Valparaíso y Los Andes hasta Puerto Montt y varias de ellas escritas, sobre temas religiosos, políticos y sociales que aún conservo inéditas"[34].

•

En uno de sus viajes a Santiago, el diplomático fue invitado al hogar de su colega de letras, el poeta creacionista Vicente García-Huidobro Fernández, y allí conoció a Mercedes García-Huidobro Fernández, con quien contrajo matrimonio el 16 de julio de 1925.

De regreso a Chile "se entregó con entusiasmo al estudio de la religión". Sin embargo, la inquietud religiosa no era problema nuevo para él. A través de toda su obra poética, "en una forma u otra, se repite como un "leitmotiv", la preocupación religiosa"[35]. Ya hice mención de ello al hablar de su labor literaria.

"Muchas y muy complejas, como en todos los casos análogos de que nos informan constantemente las biografías, han debido ser las influencias que obraron sobre este poeta de raza franco-flamenca, vasca y portuguesa, apasionado amante de la naturaleza, místico idealista y de tan poderosa fantasía, como lo observa de su estirpe paterna el historiador Encina al referirse a los Dublé Almeida en su *Historia de Chile;* y tan exaltadamente patriota y nacionalista, que hizo decir al célebre crítico e hispanista hebreo Max Nordau, en carta de 1906, después de elogiar extraordinariamente el popular poema "El Caracol", y comentando "La voz de la Raza" aparecida en el libro DEL MAR A LA MONTAÑA: "este poema le

[33] EL MERCURIO. 19-XI-1961.

[34] Carta autógrafa al autor de este ensayo. Del 9-VIII-1965.

[35] FONTANA CÁNDIDA, ya citada. Prólogo. Pág. 31.

honra a usted, por cierto, pero sorprende su autoctonismo en el hijo de una nación tan joven como la chilena. ¿Cómo habría podido ser usted chileno, si sus heroicos padres vascos hubieran tenido por sus montañas pirenaicas la misma adhesión estrecha que canta usted por su terruño natal?"[36].

Debieron influir también el heroísmo del padre militar, muerto en defensa de su patria, la intensa religiosidad de sus antepasados paternos y el espíritu católico y artístico de su madre, tan amante de la poesía y de la música e igualmente hija, nieta y consanguínea de conquistadores y jefes de los ejércitos chileno y español.

Convencido sinceramente de que debía abrazar de nuevo el catolicismo, hizo públicamente su solemne profesión de fe en el teatro de los Padres Franceses, el 6 de julio de 1928, con motivo del 40º aniversario de la Universidad Católica, que muchas veces había "repugnado", pero "no de plano", como dijo él, "porque en el extranjero, en ese campo cerrado a las pasiones internas que es la diplomacia, muchas veces me enorgullecí en 24 años de carrera, exhibiendo, entre nuestras grandes instituciones de enseñanza esta Universidad Católica; así como las numerosas escuelas de todo carácter que sostienen generosamente la fe religiosa y el amor a la ciencia de los tres millones y ochocientos mil católicos de Chile".

En su discurso, más tarde reproducido en la prensa de varios países americanos y aun comentado en pastorales de obispos católicos del Continente, expresó que había dudado antes de aceptar la invitación del señor rector Carlos Casanueva, porque "no puedo ocultarme que mi situación personal es en estos instantes extraordinaria. Difícilmente podrán comprender, ni puedo comprender yo en toda su complejidad, los sentimientos que me conmueven. Me repugna profundamente hablar de mí mismo. Pero tal es una de las leyes que rigen la conciencia de los que se convierten sinceramente a la religión de Cristo; si estamos obligados a despojarnos de toda vanidad, detestar el aplauso personal, arrojar a los puercos el hombre viejo y revestir por dentro y por fuera, esa túnica de color de polvo que es la humildad cristiana, nos encontramos a la vez, en el deber imperativo de confesar públicamente la verdad, no sólo sobre la doctrina a que por gracia de Dios hemos adherido, sino también, en cierta forma, sobre nosotros mismos. A esto último nos invitan los justos derechos del mundo, que son los de la recta razón y el buen sentido; los antiguos vínculos y compromisos; la sorpresa de muchos viejos amigos, la ciega irritación de los adversarios y hasta la sonrisa de los escépticos. La rectitud y la caridad nos ordenan esto, aunque el hombre tenga que exponerse por ello a una especie de vergüenza pública. La

[36]FONTANA CÁNDIDA, ya citada. Prólogo. Págs. 32 y 38.

religión podría ser comparada con el verdadero amor: una vez dado el gran sí, el tren de los otros innumerables síes arranca triunfalmente a su destino, pase lo que pase, y duélale a quien le duela. Así obedecemos también a otra ley: la del valor cristiano; esa virtud de la Fortaleza que, superando todos los valores instintivos, suele sublimarlos hasta convertir al hombre en el caballero invencible de Dios y de su obra: Dios, cuyo es el único temor que debe estremecer a un cristiano; su obra: el hombre justo, la familia sana, la patria honrada: la humanidad hecha una y hermana por el prodigioso amor y la fortaleza tremenda de Cristo".

"Con estos sentimientos, que espero en Dios se fortifiquen más cada día, me he iniciado, desde hace algún tiempo, en la vida del Catolicismo. El confesarlo públicamente es la modesta flor que ofrezco a la Universidad Católica en su cuadragésimo aniversario. Del campo en que luché con ardor y sinceridad durante los primeros años de mi juventud, he debido abjurar las doctrinas que se oponen a la verdad integral del catolicismo. Y debo decir aquí, que para mi conciencia, ha sido una gran satisfacción comprobar que la fe católica no sólo me priva de ninguna de las fuerzas, hechas para el bien, que dinamizaron otrora mi inteligencia y mis actividades, sino que, por el contrario, al esclarecerlas y encauzarlas en un ambiente de paz y certidumbre absolutas, las mantiene e intensifica, y en muchos casos las resucita. Quedan, firmemente, en pie, mi amor a la familia y a la patria; mi fe en la humanidad, en la libertad y en la justicia. No me conmovían más ayer los derechos del débil, del pobre, del pueblo, que lo que hoy, como católico me apasionan. Ni la igualdad me parece en esta hora religiosa menos santa, ni la ciencia menos admirable, ni la poesía ni el arte menos bellos. Sé que el cristianismo, cuando no es el origen, es el ambiente natural de todo eso. La ley del Evangelio me ordena, además, seguir detestando y no tolerando cobardemente como lo autoriza el escepticismo liberal —del que también yo, revolucionario desengañado, sufrí mucho tiempo— a la mentira, la hipocresía, el fariseísmo: ese vicio universal que, dondequiera, se disfraza de fe, de ciencia, patriotismo, democracia, aristocracia, pedagogía, arte, de tantas cosas, y que, al amparo de esas nobles palabras y de esas grandes cosas, vende sus carneros en el templo o cobra avaramente su salario en todas las tesorerías".

Renglones más adelante manifestó que sus sentimientos religiosos no menguarían la gratitud debida a quienes le hicieron bien, aunque ahora "difería fundamentalmente" de las ideas de algunos de sus amigos y bienhechores.

Agregó que nunca perdonaría a su tiempo "el enorme vacío que dejó en mi educación la ausencia de enseñanza sistemática de nuestra religión en los institutos públicos —siempre para mí queridos— en que, en una u otra forma, viví quince años. Más aún, protesto en mi conciencia, de que ese vacío educativo, y

otras causas, me hayan obligado a gastar cerca de treinta años de inquieta vida y de estudio desordenado —aparte la misericordia del Divino Maestro— para comenzar a conocer la religión católica, y adherirme a su Iglesia".

En seguida, entre otras cosas, declara: "¿Y podía yo, naturalmente apasionado por la poesía y la belleza y ampliamente abierto a toda sana originalidad y a la renovación de formas que exalta a las nuevas generaciones, no reflexionar con pena, y hasta con asco, ante la caída del arte en el estetismo, la locura, y multitud de otras torpezas espirituales, y hasta de reales abyecciones? Desconocida la fuente primera de la eterna belleza; negado Dios, el poeta supremo, el "Creador" —que eso significa el término poeta—; negada la "Creación", el poema de los poemas; olvidado Cristo, ese Lirio del Valle que chupa sus jugos en el corazón mismo del hombre, más humanamente bello en su obra hablada, escrita y viva que los más esplendorosos salomones del arte humano puramente; desdeñadas las únicas disciplinas que unifican las potencias del alma y limitan sus desbordes, el Arte, que ha solido remontar al hombre hasta los cielos de Homero y del Dante, ha podido caer, y ha caído, en la mezquindad, en la estolidez soberbia, y hasta en el infierno de todas las descomposiciones".

Hace referencia a aquellos sentimientos humanos y divinos que le movieron a abrazar el catolicismo: "La meditación de multitud de libros que espiritualmente, todos juntos, no valen una parábola del Evangelio. Fatigas cerebrales. Caídas y triunfos. Soledades, enfermedades, y esa terrible cosa que es el vencerse a sí mismo; renunciar a hábitos poderosos y a engañosos ensueños. Y apelar al amor de la patria, al recuerdo de la mucha sangre familiar derramada por ella; y al de las lágrimas maternales, sangre viva del alma, lloradas silenciosamente, hasta la hora del tránsito supremo, en un día como éste... Más aún me ha sido precisa la gracia del dolor. ¿La conocéis?... Y todavía más, esa maravillosa gracia del amor heroico, llameante, que funde para siempre en una, dos fuentes de vida, y suele prender al alma los setenta pares de alas de los arcángeles del Apocalipsis... e infinitamente más alto, me ha sido indispensable, en todos los instantes, en tormentosa peregrinación tras la persuasión definitiva, esa gracia que las condensa y vivifica a todas: la Gracia inefable del Altísimo, sólo comprensible, en su embriagadora majestad, a quienes han tenido la felicidad de experimentarla y reconocerla... Todo ese cúmulo de vida humana y celeste ha sido indispensable para hacerme mirar serenamente al catolicismo, estudiarlo, comprenderlo, y regresar humillado a su santuario, por ese foro angosto y duro, abierto a veces a hachazos en el orgullo humano, que es la penitencia, nuncio de la hora Eucarística y de la milagrosa arribada al puerto"[37].

[37] Texto tomado de La Revista Católica. 21-VIII-1928. Año 28. Nº 640. Págs. 113-120.

De carácter fuerte, vivo, pero sentimental, no dejaron de influir también en su vuelta al seno de la Iglesia, el ejemplo de su cristiana esposa, el conocimiento de las veleidades del mundo, y la amistad del padre Mateo Crowley, apóstol de la devoción al Corazón de Cristo, en cuya compañía, y por consejo de él, adquirió en Roma "un precioso crucifijo y un grupo de obras teológicas y de comentarios evangélicos, que hasta hoy presiden la nutrida biblioteca de este ilustre convertido"[38].

Para adentrarse más en el conocimiento del dogma católico y estudiar y leer la lengua de la Iglesia y de la civilización latina, cuyos principios había alcanzado a conocer en sus dos primeros años en el Seminario de Concepción, hizo un curso de Latín en el Instituto Pedagógico, con el Dr. Oroz, su amigo, hoy académico de la lengua y de la historia.

Donde manifiesta plenamente su grande alegría de convertido es en el soneto "Comunión", dedicado a Juan Mujica, escrito en 1952, con el cual cierra su bello libro FONTANA CANDIDA:

*¡Vuelvo a ser niño! . . . cándida la aurora.*
*¡Diáfano el sueño, milagroso el día . . . !*
*Como al borde del nido, el alma, pía*
*ante la inmensidad arrobadora. . .*

*La madre. . . al ángel. . . la piedad que aflora. . .*
*Y en los vitrales de la noche fría,*
*el burrito en la luna, con María*
*y el Niño, en brazos, que bendice y llora. . .*
*¡Oh milagro de Amor! . . . ¡vuelvo a ser niño!*
*¡Soplo de eternidad mi polvo orea!*
*¡Transfigúrame el Astro de Justicia!*

*Y en su inocente túnica de armiño*
*pasa Jesús . . . ¡Jesús de Galilea,*
*que en sus brazos me toma y me acaricia. . .!*

Es la expresión sencilla, humilde y pura de su gozo inefable. Volvía a hacerse niño para entrar en el Reino de los Cielos.

[38] FONTANA CÁNDIDA, ya citada. Pág. 335.

Véase BOLETÍN DEL INSTITUTO DE LITERATURA CHILENA. Año II. Santiago, julio de 1963. N.os 4-5. "Cartillas biobibliográficas de autores chilenos. Diego Dublé Urrutia. Angol, 1877. Poeta. Págs. 21-26. Esta cartilla fue utilizada para realizar el estudio sobre el poeta.

Una vez convertido el poeta, entre los años de 1928 y 1941 dictó conferencias y charlas públicas. Notables son sus estudios sobre el problema social a la luz de los Evangelios, a través de la historia de la Iglesia y de las encíclicas sociales. Fue militante y dirigente activo de la Acción Católica, sobre la cual habló y escribió mucho.

Su figura casi legendaria, ennoblecida por la armoniosa cabeza blanca que contrastaba con la tez mora y los ojos claros, apenas se dejaba ver, muy de tarde en tarde, en la ciudad de Santiago.

Diego Dublé Urrutia, cumplidos los 90 años, asombró hasta sus últimos días por su vitalidad, energía y lucidez intelectual, poderosa dialéctica y sapientísima facundia.

FIDEL ARANEDA BRAVO

*Jorge Allendesalazar Arrau*

# La defensa castrense en Valparaíso en el siglo XVIII

## *I. Su conjunto organizativo*

Si Vicuña Mackenna hubiese vivido en nuestros días, habría acaso legado a la posteridad su magnífica *Historia de Valparaíso* con vastedades inimaginables, gracias al nutrido acervo documental ahora abierto ampliamente a las compulsas de la investigación. Desde luego, es de lamentar que circunstancias de cariz político le impidieran proseguirla hasta 1868, como lo proyectase al iniciar su redacción.

De amenidad subyugante, salpimentada la relación con agudas sugestiones, y que a la originalidad de conceptos se une ese estilo suyo, ágil y castizo, no creo que nadie le ha superado en cuanto a la panorámica de las etapas que consolidaron la ulterior planificación de la ciudad. Y me animo a afirmar que, sin tener a la mano sus páginas pletóricas de antecedentes de todo orden, no podría conformarse una monografía contemporánea que le excluyera como monitor necesario del intento que se quisiera llevar a feliz término. No hay duda que gravita sensiblemente en su desarrollo cierta carencia de método que permita la fácil y rápida consulta, agravada por la omisión de los índices onomásticos, principalmente (que, es justo reconocerlo, no marcó una característica exclusiva suya en los tiempos aquellos), pero es tal la riqueza de los elementos que logró reunir, es tan intenso el piélago hirviente de su aportación, que continuará siendo el historiador por excelencia de Valparaíso y al que han de recurrir quienes anhelen complementar la visión objetiva de los acontecimientos.

Los investigadores de hoy han dispuesto de valores de juicio de singular reciedumbre, que, entonces, o hallábanse dispersos, o permanecían confinados en sitios poco accesibles, mezclados al fárrago documental que ha ido con segura

lentitud decantándose en el transcurrir del siglo que nos acoge. Acentúa el mérito del gran historiador el que se atreviese a entregarnos así el vibrante producto de su espontaneidad, con errores, inclusive, y ausencias perfectamente explicables. Los tratadistas de los lustros recientes han solido imprimir a la historia rumbo fecundo y hasta rectificatorio, pero no es ecuánime ocultar el hecho de que dispusieron de fuentes inspiradoras y dinamizantes. Ni tampoco puede negarse que Vicuña Mackenna ha dotado a las generaciones actuales de uno de los veneros más ricos y de efectiva y aprovechable utilidad.

Me ha correspondido en suerte, no ha mucho, incursionar con porfiada perseverancia en el tesoro de casi un par de millares de volúmenes custodiados en nuestro Archivo Nacional y, de manera intensiva, los que están clasificados bajo el título de "Contaduría Mayor", sección que acopia en grado máximo los antecedentes que atañen al pasado militar de nuestra patria. Es, a poco más, con sometimiento primario a las consecuencias de la tarea que me impuse, que me referiré a las tropas que guarnecían el Puerto a fines del XVIII, y en los inicios de la centuria siguiente, y a las características del artillamiento de sus cerros. Es claro que Vicuña Mackenna proporciona sobre este asunto multitud de noticias sugerentes, que me privaré de precisar esquivando las citas de tipo erudito, aunque me haya cogido de su brazo a guisa de egregio lazarillo, sobre todo si sus informaciones han coincidido (y valorizado) —como era lógico presumirlo—, con aquellas que en los documentos que custodia celosamente el organismo nacional han nutrido mis propias conclusiones. De ahí que mi admiración hacia el maestro supera ya la que antes había sido entusiasta atracción.

Valparaíso, descubierto por el capitán sevillano Juan de Saavedra a fines de mayo de 1536, fue imponiendo cada día su papel significativo en el Reino de Chile desde que dejó de ser prolongación jurisdiccional del extenso Corregimiento de Quillota. Era el puerto natural de Santiago. Proceso lento, laborioso, cruzado de obstáculos. Como era previsible, al ser erigido por el Gobernador Garro en plaza fuerte el 11 de septiembre de 1682, debió acrecentarse su elemental potencia defensiva a fin de sobreponerse a los peligros del exterior. Del examen atinado de sus condiciones provino, sin duda, el trazado de la pequeña red de fortificaciones que encimaba las alturas y al aumento cuantitativo operado con distante periodicidad de las tropas que la guarnecieran.

Vicuña Mackenna incurre, a mi entender, en uno que otro desborde peyorativo de generalización al explayarse acerca de la instrucción y del equipo, armamento y vestuario de las fuerzas que al Puerto le fueran asignadas. No puedo negar "a priori" que el fenómeno que acusa extremada indigencia ocurrió en repetidos períodos angustiosos de su devenir, sea debido a las dificultades que ofrecía la reposición de aquellos elementos de importancia vital, o a la escasez

de militares de carrera y experiencia, quizá a la tardanza del arribo y la distribución del Real Situado y al probable destino de esos u otros fondos a menesteres urgentes e imprevisibles.

Sin embargo, pienso que una situación de tan menguado tono no pudo ser definitivamente estable, si tomo pie de los centenares de rendiciones de cuentas y recibos que pasaron ante mi vista, con una superabundancia impresionante de minuciosos detalles y que frecuentemente se contraen a las unidades que protegían el litoral. Y al hablar de la costa, me refiero concretamente a Huasco, Coquimbo, Valparaíso, Penco y Talcahuano, y a la importante Plaza de Valdivia en determinados casos.

A fuer de expositor que pretende ser objetivo, hago aquí fiel traslado de las observaciones del viajero sueco C. E. Bladh, que visitó nuestro país entre los años 1821-1828 (treinta a la distancia, más o menos, del período en el que me he detenido). Aparecen en la página 175 de su obra *La República de Chile*, que editó la Sociedad Chilena de Historia y Geografía en 1951. Dice así: "Al llegar a Chile en 1822, la casta militar me pareció indisciplinada y *en peor situación que durante el régimen español*. Los soldados que habían quedado en los fortines de Valparaíso iban tan miserablemente vestidos, que hubieran podido tomarse por huasos, al no fijarse en el fusil. En la tropa formada, su aspecto varía bastante desde el oficial hasta el soldado. El primero usa sombrero o gorro, ropa blanca o azul y porta sable o espada. El soldado viste ropas sucias y morrión de fieltro o de lanilla". Sin embargo, al referirse a Santiago esboza algo diferente: "Los cuadros del Ejército, tanto oficiales como soldados, se ven bastante bien en lo físico...".

Voy a resumir, sin detenerme demasiado en las accidentales fluctuaciones de su conformación, el conjunto militar del Puerto, con sus autoridades y sus fuerzas de línea y milicianas. Mucho de ello nos revela Vicuña Mackenna, pero me permitiré aprovechar de preferencia las estadísticas que más se aproximan a la constitución de la Primera Junta Nacional de Gobierno y de las cuales he procurado dar circunstanciada cuenta en el estudio que antes enuncié. Estaba así distribuido:

a) *Plana Mayor.* El Gobernador; un Capellán; y un Guarda-Almacén.

b) *Tropa veterana o de línea.* Una Compañía de artilleros, fundada en 1763, con un Capitán como comandante (a veces tenía mayor graduación), un Teniente, un Subteniente, 6 Sargentos y Cabos, un tambor y 53 artilleros.

c) *Milicias.* Batallón de Infantería de milicias disciplinadas del "Infante de Asturias", creado el 9 de junio de 1780, con cuatro Compañías y 4 Capitanes, 4 Tenientes y 5 Subtenientes, Cadetes en número variable y 200 o más individuos de tropa. Su comando integrábase formularíamente por un Coronel, un Teniente Coronel y un Ayudante.

Escuadrón de Caballería de milicias regladas de Valparaíso, cuya erección data también del 9 de junio de 1780, y elevado a Regimiento en 1802; con tres Compañías (aumentadas después a cuatro), dotadas con un mínimo de 50 hombres cada una. La oficialidad en consonancia con la dispuesta para la Infantería, aunque el Comandante de Escuadrón actuaba como jefe titular de la primera Compañía.

Compañía de Infantería de milicias urbanas del Comercio, formada por vecinos pudientes de la localidad y cuyo número oscilaba entre 50 y 75 sujetos, comprendidos los oficiales.

No tuve la suerte de encontrar en la revisión nada que se relacionara con la Compañía de número y creo que sus 82 componentes (al decir de Vicuña Mackenna) debieron ser absorbidos por el Batallón de Infantería; ni a la de Pardos o la de Naturales. A la primera de éstas le fija nuestro historiador la exigua suma de 29 plazas.

Por entendido ha de tenerse que la organización expresada es solamente la básica o reglamentaria, ya que en advertidas comisiones, como pude comprobarlo, el gobierno del Reino procedió a aumentar los efectivos con pequeños contingentes santiaguinos. A la inversa, tropas porteñas solieron desplazarse hacia lugares cercanos o mediatos (como ocurrió, valga el caso señalarlo, a principios de 1765, con una concentración de 1.500 hombres —milicianos los más— en los aledaños de la villa de San Martín de Quillota), cumplimentando misiones de objetivos apremiantes, sin la menor duda, vinculadas a la esporádica presencia de corsarios extranjeros.

Además, ante la necesidad de mantener las fortificaciones en estado aprovechable, oficiales de Ingenieros debieron ser destacados a las órdenes del Jefe de la Plaza. Entre ellos, junto al Maestre de Campo General don Salvador Cabrito, que, aunque no pertenecía al Real Cuerpo, intervino con destreza como si lo fuera, vale la pena mencionar al de rango "Ordinario" don Leandro Badarán de Osinalde, logroñés de gran capacidad profesional, que satisfizo aquí, y antes en la capital, tareas de notoria envergadura y visibles consecuencias; al propio García Carrasco, destinado a Valparaíso desde antes de ingresar al país, que no dejó huella constructiva de su desempeño; al Coronel don José María de Atero, después Gobernador-Intendente de Concepción y Jefe de la Plaza de Talcahuano en la administración realista, avanzada ya la lucha emancipadora; al Delineador don Domingo de Soto, subalterno de incansable construcción; y por sobre todos los precedentes, a quienes aventaja por su formidable empeño ejecutor, el "Extraordinario" don José Antonio Birt, que es el experto renovador de las fortalezas porteñas, con religiosa sujeción a las especificaciones del informe presentado el 5 de octubre de 1762 al Gobernador Guill y Gonzaga. Birt permanece en Valparaíso tal vez hasta bien entrado 1765, pues en ese año ter-

minan con brillantes resultados los trabajos de que se responsabilizara: consérvase en el Archivo General de Indias de Sevilla (Ref.: Chile-434) la exposición y los planos originales de este reputado ingeniero, caso ejemplarizante de la devoción que prestó a las empresas del cargo que sirvió y que le distinguen entre los primeros funcionarios especializados que llegaron a Indias. Falleció el 29 de agosto de 1773, a consecuencia de un accidente que sufriera en Valdivia, dedicado al remozamiento de los fuertes y castillos regionales.

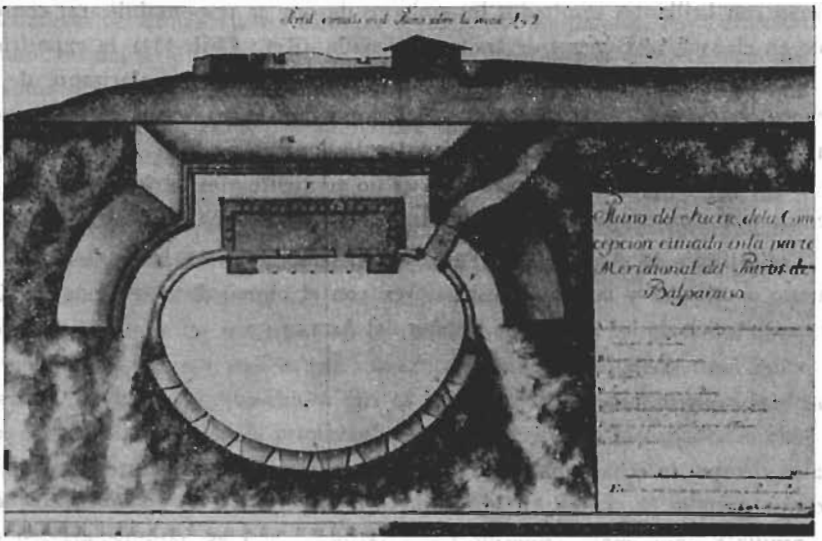
Por último, la Asamblea veterana de Caballería envió frecuentemente al Puerto a oficiales y sargentos instructores, con el objeto de hacer más efectiva la capacitación de los milicianos bisoños del Arma.

*Las viejas fortificaciones*

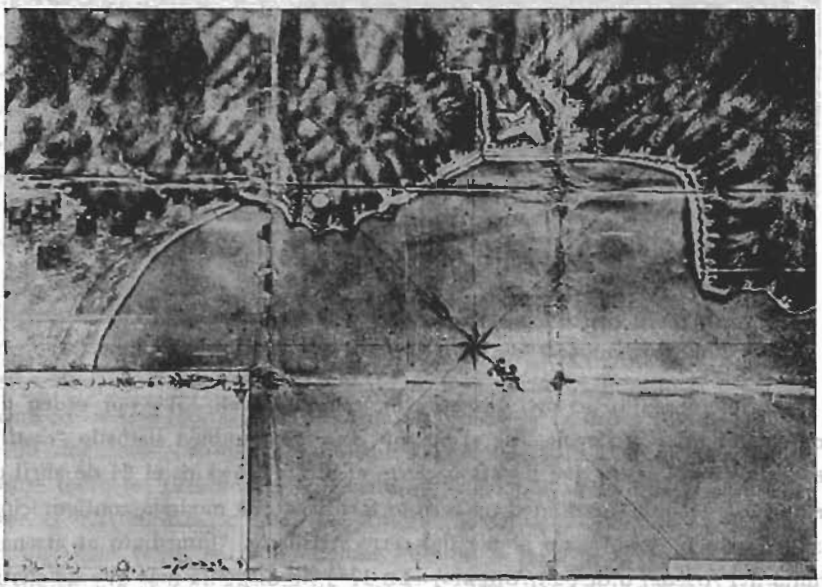
Ya es tiempo de echar una rápida ojeada a tan particular característica de la defensa porteña.

*El castillo viejo o de San Antonio. 1764.*

El primer castillo de precaria eficacia, construido en 1594 por orden del Gobernador Oñez y Loyola, fue el de *San Antonio,* también llamado "castillo viejo", luego del asalto que llevara a efecto el pirata Hawkins el 24 de abril de ese mismo año. Era en realidad un recinto fortificado de modesta configuración, casi un reducto, emplazado al pie del cerro Artillería, "inmediato al arsenal" (Punta del Arsenal o de San Antonio). En 1764 no disponía más que de cuatro pequeños cañones del "calibre de a seis", sin cureñas ni pólvora y otros pertre-



*El fuerte de la Concepción. 1764.*



*Red de fortificaciones porteñas a mediados del siglo* XVIII.

chos elementales. Había sido provisto con una batería en lo alto de su espaldar, acondicionado para tal objeto, dominando el cerro de Playa Ancha y el mar que lo enfrenta. La verdad es que jamás sirvió para ningún fin provechoso la primitiva estructura, levantada a unos seis metros de las más altas mareas, y es del caso recordar que, al poco tiempo de construida —el 28 de marzo de 1600—, el corsario Van Noort desembarcó en el Puerto sin hallar grandes obstáculos ni recibir mengua alguna de las bocas de fuego de que el "San Antonio" disponía. Guill y Gonzaga promueve la restauración del castillejo y su más efectivo refuerzo superior, tarea que se realiza, siempre bajo la dirección técnica de Birt, en el plazo máximo de seis meses: un verdadero record de prontitud. Quedan reconstruidos parapetos y murallas y los edificios dedicados al servicio son retechados y mejor dispuestos, dotándosele con dieciséis "piezas gruesas de artillería". Parece que no se le dio importancia a la adecuada conservación del "castillo viejo", porque en tiempos del Marqués de Avilés (1795-9) proyéctase la ejecución de nuevos trabajos, estimados indispensables para el objetivo que debía llenar. En el primer cuarto del siglo xix recibieron allí sepultación provisoria los restos del Teniente Coronel don Jaime Charles, el Capitán de Navío don Guillermo Wilkinson y el Teniente G. Noyes, fallecidos en 1819, 1823 y 1825, respectivamente, los tres de religión protestante, distinguidos oficiales que sirvieron con gran abnegación a la causa de la patria en la expedición libertadora del Perú. Es interesante recordar, también, que el ex Director O'Higgins residió allí circunstancialmente.

El fuerte de la *Concepción* quedó habilitado durante los años postreros del gobierno de don Juan Henríquez (1671-1682). Hallábase enclavado en el cerro de este nombre, antes llamado del Cabo y popularmente conocido por "Chivato", en el lugar que hoy ocupa el "Paseo Atkinson", y al comienzo contaba con 8 y hasta 10 cañones de bronce. Un siglo después, Guill y Gonzaga ordena reedificarlo desde sus cimientos de planta circular, a fin de que los disparos cubriesen el fondeadero, y lo hace revestir de consistentes murallas de cal y ladrillo. La obra se llevó a término, una vez más, bajo la directa vigilancia de Birt.

Asumida la presidencia del Reino por don José de Garro (1682), procedió a materializar las exigencias del plan de Carlos II, que disponía el reforzamiento inmediato de las construcciones defensivas del litoral americano, y, con tal intento, se inician los trabajos que, transcurridos diez años, quedan por fin ultimados con las características que fue posible imponer para que emergiera así el famoso *Castillo de San José*, aunque de empaque impresionante a la simple vista, con deficiencias en seguida acentuadas que habrían podido pasar negativamente si se hubiese empleado a fondo en una acción directa. En la administración del Gobernador Ustáriz (1709-1717) contaba con una batería baja, muy próxima al nivel del mar, integrante de la fortaleza, que mantenía una dotación

de 9 piezas de bronce de "doce a dieciocho" libras. Según Frézier (1712-1714) a esas bocas de fuego se sumaban otras 5 de diez a doce libras; los reductos superiores disponían únicamente de dos pequeños obuses. Vicuña Mackenna afirma que en la batería inferior, llamada *La Planchada* (después "castillo blanco", debido al color que ostentaba para su mejor visibilidad a la distancia), había en 1762 nada más que 8 cañones en regular estado de uso. Pero consta que tres años después, en 1765, su número ascendió a 12 (*Construcciones del Virrey Amat*, Rodríguez-Casado y Pérez Embid), probablemente cuando el ingeniero Birt finalizó la transformación del conjunto arquitectónico.

Se observan ciertas confusiones aparentes entre los distintos tratadistas, conjugables sí con la tradicional política de modificar con frescas medidas las que los antecesores responsables pretendieron fijar de manera permanente. El ritmo de las mutaciones, pese a los impulsos periódicos, era de hecho rutinario, pero aún así no cabe la certeza de que el último informe evacuado sea el que establezca la verdadera condición efectiva de cualquiera de los fuertes. A ello contribuyó, seguramente, el desgaste del material y la carencia de elementos de substitución, como razones previas de la inestabilidad de su cometido.

Es de justicia reconocer que tal vez nadie ha proporcionado antecedentes más accesibles respecto a las fortificaciones porteñas que el ingeniero militar francés Amadeo Francisco Frézier, autor de la *Relación del viaje por el Mar del Sur a las costas de Chile y el Perú durante los años 1712, 1713 y 1714*. Refiere este autor y no hay duda que la descripción es positivamente informativa, que el castillo de San José "está situado sobre una eminencia de altura mediana (cerro Cordillera) y cortada hacia el S. E. y el N. O. por dos quebradas (San Agustín: la actual calle y subida José Tomás Ramos; y San Francisco, vía de igual nombre hasta hoy), formando dos fosos naturales de veinticinco toesas de profundidad (algo así como 50 metros), que descienden casi al nivel del mar; de ese modo está separada de las eminencias vecinas que son un poco más altas". "La situación del terreno ha impedido que se edifique una fortaleza regular; no son más que las murallas atrincheradas que siguen el circuito de la meseta..." "En el medio de la falda (lo sigue explicando Frézier) hay una obra de ángulos entrantes y salientes (técnicamente: una estrella) de siete toesas (14 metros) de frente con su garita". Asegura Vicuña Mackenna que todavía en 1858 permanecía en pie esta pequeña construcción destinada otrora a la vigilancia, aunque servía en ese tiempo predilecciones poco recomendables. Continúa nuestro autor: "El lado opuesto que está encima de la quebrada de San Agustín no está defendido más que por el flanco de medio bastión (aglomeración de tierra revestida de un muro) que forma un ángulo muerto y cuyo frente tiene una defensa demasiado oblicua". "El lado de la montaña está compuesto de una muralla rectilínea de veintiséis toesas (52 metros) y de dos bastiones..."; "toda

esta parte está edificada de ladrillos de veinticinco pies de altura sobre una lisera (declive exterior)..." "Los parapetos no tienen más de dos y medio pies de espesor y el resto del circuito de la plaza es de sillería muy débil". Se extiende luego Frézier en consideraciones, dignas del avezado profesional que es, acerca de la inconsistencia de esta fortaleza y expone las razones que fundamentan la evidencia de su apreciación. Vicuña Mackenna, si bien de segunda mano, transcribe tales circunstancias en su *Historia de Valparaíso* (tomo I, página 278).

En 1765, dentro del plan elaborado por el competente Birt, aumentan las construcciones interiores de alojamiento y almacenes de "La Planchada" y queda apta para albergar los 12 cañones que ahora constituirían su dotación normal. Otros 4 se llevan a la parte alta. A la batería baja, afirmada en un basamento de 13 pies de altura, se le concedió habitualmente extrema atención y no debe ser ajeno a tal preferencia el hecho de que la casa de más alta autoridad de Valparaíso se levantaba a uno de sus costados, doblando hacia el cerro la que es hoy día la calle Serrano y frente, me parece, al cuadrilátero posterior de la Plaza Echaurren, entonces llamada Plaza del Gobernador. Con todo, el "Castillo de San José", que sorprendía al inexperto debido a la magnitud de sus contornos, debió actuar por presencia cuando algún corsario malintencionado le observaría con su catalejo. El terremoto del 19 de noviembre de 1822 produjo el derrumbamiento de las fortificaciones, que cuatro años después hallábanse ya totalmente demolidas.

El fuerte del *Barón*, erigido en 1796, mientras gobernaba el Reino don Ambrosio O'Higgins, ya Barón de Ballenary, o Vallenar (de la categoría del título procede su nombre), ocupó una de las puntillas del cerro nominado de esa suerte, a una equidistancia imaginaria de 400 metros, en línea recta, de la estación de los ferrocarriles y la antigua caleta de la Cabritería, emplazado en el trazo medio de la hoy llamada Avenida Portales. Su misión consistió en proteger la bahía en el extremo norte, y el Marqués de Avilés (1795-9) sostuvo con insistencia el propósito de adelantar el fuerte viejo, o de San Antonio, de modo que sus fuegos se cruzasen con los del Barón, creyendo que de esta manera, a la par que predisponía al rechazo de cualquier ataque al fondeadero, evitábanse los posibles perjuicios que sufriría la población tendida a sus pies. Hubo por cierto que abandonar el proyecto, atendiendo a los informes reiterados de sus asesores.

Finalmente, en la punta de *Curaumilla* era asentada la batería de 4 cañones de aquel nombre a mediados de 1808, quizá de tipo volante. Su atención estaba entregada a una dotación fija de 16 soldados que comandaba el capitán corsario don Juan José Tortel. Llama a sorpresa la exótica calidad jerárquica de su jefe, que jamás conociera en el curso de mis búsquedas referida a un empleo de tierra firme, y presumo que Curaumilla, como vulnerable que debió de ser

a desembarcos sorpresivos, eligióse para malograrlos, vaya a saberse por qué esotéricas reflexiones, a un sujeto de fogueada experiencia marinera. Este capitán Tortel, que fuere piloto de la marina mercante de Francia, tuvo larga y connotada actuación en nuestro país y le cupo comandar sucesivamente algunos barcos de la Armada chilena, desempeñando importantes comisiones a lo largo del litoral norte. En 1817 servía ya el cargo de Comandante de Marina y Capitán de Puerto en Valparaíso y el año siguiente ostentaba el grado de Capitán de Fragata, que lleva todavía en 1830, época en que los historiadores dejan de mencionarlo.

Esta visión, un tanto presurosa, de la trayectoria castrense de nuestro primer puerto, si bien no refleja en sus pormenores todo lo que de peculiar puede exponerse en una relación de mayor volumen, ha sido pergeñada utilizando, al margen de mi investigación personal, el testimonio de los memorialistas e historiógrafos de probada idoneidad intelectual. Además, en mis deambulares por los cerros del Puerto, realizados con cauteloso espíritu vigílico, he procurado someter mis conclusiones a la más severa autocrítica.

*Fuentes de información*


*Archivo Nacional de Santiago.* Contaduría Mayor, Capitanía General, Colecciones de Gay, Vicuña Mackenna, Morla Vicuña, etc.

*Historia de Valparaíso.* Benjamín Vicuña Mackenna.

*Historia general de las Indias.* Francisco López de Gomara.

*Relación del viaje por el Mar del Sur a las costas de Chile y el Perú durante los años 1712, 1713 y 1714.* Amadeo Francisco Frézier.

*Construcciones militares del Virrey Amat.* Vicente Rodriguez-Casado y Florentino Pérez Embid.

*Compendio de la Historia Civil del Reino de Chile.* Juan Ignacio Molina.

*Historia General de Chile.* Diego Barros Arana.

*Estudios cronológicos-históricos sobre Chile.* Ramón Briseño.

*Historia de la Expedición Libertadora del Perú.* Gonzalo Bulnes.

*La República de Chile.* C. E. Bladh.

*Ejército y Milicias del Reino de Chile. 1735-1815.* (Publicado en los boletines N.os 66, 67 y 68 de la Academia Chilena de la Historia). Jorge Allendesalazar Arrau.

*Toponimia de Valparaíso.* Leopoldo Sáez Godoy.

*Las ideas políticas de Chile.* Ricardo Donoso Novoa.

*Un testigo en la alborada de Chile (1826-1829).* Eduard Poeppig. (Traducción y notas de Carlos Keller).

*Memorias de un Oficial de Marina inglés al servicio de Chile.* Ricardo Longeville Vowell (Viajes relativos a Chile, tomo II, J. T. Medina).

*Postales del viejo Valparaíso (2ª edición).* Hernán Carmona Vial.

*Planos de la ciudad y puerto de Valparaíso.* Resumen de la Historia de Chile, Encina-Castedo; Anexo: Mapas, planos y láminas. Láminas XXVIII y XXIX.

*Reproducciones fotográficas.* Extraídas de la obra de los señores Rodríguez-Casado y Pérez Embid, que arriba se menciona.

*Leo Pollmann*

# La nueva novela en Francia

El título "La nueva novela en Francia" requiere una definición preliminar, sin la cual no es posible comprender la problemática de que vamos a tratar. La designación "nouveau roman" (nueva novela) no es gratuita, no significa sencillamente "otra novela" o "novela distinta", sino que se refiere a la sustancia misma de lo que suele ser una novela. "Nueva" en este caso quiere decir algo análogo a lo que San Pablo expresa cuando habla de un "hombre nuevo". La "nueva novela" presupone el abandono de la estructura de la novela tradicional. Por eso a veces se llama también "antinovela", como la designó Sartre en su introducción a la primera nueva novela en Francia, *Retrato de un desconocido*, de Nathalie Sarraute (1948). Pero este término, sin ser erróneo, no deja de ser algo engañador, porque en la nueva novela francesa no se trata exclusivamente de evitar y rechazar algo (aunque éste aspecto sea muy importante); en el fondo esta novela tiene finalidades positivas. (Así, por ejemplo, ya *La náusea* en Sartre, sin ser en sí mismo algo positivo, sirve una finalidad filosófica muy positiva —positiva en un sentido absoluto, no inmediato, moral).

Ahora bien, ¿cuál es esta estructura de la novela tradicional? y, ¿por qué los nuevos novelistas quieren deshacerse de este equipaje del pasado?

La novela no tiene una estética propia, no es uno de los grandes géneros literarios que distingue Aristóteles en su *Poética*, no es una epopeya, y tanto menos es un drama o una poesía. Pero tiene algo que ver con la epopeya; coincide con ella en caracteres distintivos. Si según Aristóteles la epopeya es narración, eso vale también para la novela; si se distingue de la tragedia en cuanto a la extensión, si la epopeya es ilimitada en cuanto al tiempo, la novela lo es también. La novela es un subgénero del género épico y, como es mucho más tardía que la epopeya misma, puede considerarse y ha sido efectivamente consi-

derada por la crítica renacentista como un producto decadente, como una herencia de la epopeya en tiempos que no permiten más la creación de verdaderos poemas épicos. Así hasta en el siglo xx Georgy Lukács, en su libro *La teoría de la novela,* pudo con buenas razones definirla como la epopeya de una época que sin poseer la totalidad tiene el sentido de esta totalidad.

Comentemos esta idea porque es importante; tomemos por eso un ejemplo claro, quizá el más evidente que haya en toda la historia del género épico en el occidente: el siglo xii, en que Francia tiene una fuerte producción épica propiamente dicha la cual en un cierto punto de su desarrollo (justamente hacia mediados del siglo) llega a ser sustituida por una producción épica de tipo más novelesco, la novela cortesana. Mientras que en las canciones de gesta más antiguas, más típicas, el héroe estaba de acuerdo consigo mismo, realizando un ideal que se encontraba ya contenido en él, los héroes de estas novelas cortesanas viven a la búsqueda de un ideal que generalmente alcanzan sólo al final de la obra. Y eso implica todo un cambio de perspectiva y de forma. Todo se hace camino.

En las canciones de gesta reinaban los combates que tenían su finalidad en sí mismos; en las novelas cortesanas predominan las aventuras, y los combates mismos, más bien los torneos, se transforman en un medio, en un camino para alcanzar el amor de la bienamada. Este amor, a su vez, se hace etapa en un camino que conduce hacia un ideal.

La forma, por otro lado, está perfectamente de acuerdo con este cambio. En las canciones de gesta las estrofas, las laisses, formaban una unidad que ya reflejaba la totalidad (tienen número variable de versos y asonancia, de manera que puedan servir a dar relieve a lo instantáneo). Las novelas cortesanas, en cambio, consisten en "couplets" (o sea coplas) que no tienen ninguna posibilidad de pretender siquiera una unidad. No hay capítulos, todo se ha vuelto en un camino. Los hechos no se cantan sino se leen frente a un público cortesano que no celebra a héroes, que más bien quiere ser divertido y que está muy deseoso de conocer el desenlace.

Lo que según Schiller es la primera característica de la epopeya, es decir la independencia de las partes, se perdió. Esta diferencia fundamental entre la epopeya y la novela sigue siendo válida hasta hoy, y es fácilmente concebible que la novela, siendo camino hacia un ideal, siendo un género constructivo, haya particularmente gustado al siglo xix, a su positivismo optimista que domina todavía en las primeras décadas del siglo xx. Victor Hugo ya ve que la nave de la humanidad está a punto de alcanzar el cielo. Pero las construcciones del siglo xix se quebraron con la primera guerra mundial como nuevas torres

de Babel, y si, entre las dos guerras mundiales, muchos novelistas occidentales continúan todavía (y aparentemente con buena conciencia) escribiendo sus novelas —con lo cual construyen nuevos pisos de dichas torres—, la segunda guerra mundial los desengaña y los deja inquietos.

De este modo hay dos posibilidades para el novelista moderno en la continuación del género: primera, mantener la construcción (argumento, personajes ideales, continuidad narrativa, búsqueda de un ideal), introduciendo en ella las inevitables experiencias negativas y la desilusión proveniente de ambas guerras. En este caso se presenta la también inevitable contradicción entre lo positivo de la construcción novelística y la negación temática; y segunda, prescindir de la construcción tradicional y hacer concordar la técnica novelística con las vivencias de desengaño de la hora actual. Esta coincidencia corresponde a una más honda; a saber, la de la forma con la filosofía surgida en estas circunstancias.

Grandes novelistas occidentales como Marcel Proust y James Joyce ya sentían esta crisis desde hace algún tiempo (después de la primera guerra) y trataron de transformar la forma misma de la novela para hacerla corresponder con esta nueva visión del mundo, visión más desengañada que la de la novela tradicional, pero también más sincera, más ontológica, más profunda. Quitan a sus novelas algo de esta constructividad abusiva que solía caracterizar la novela. Proust presenta una obra *(A la búsqueda del tiempo perdido)* que, con sus numerosos volúmenes, no puede leerse como un camino hacia una meta superior. Uno se engaña sobre la estructura de esta obra si la juzga basándose exclusivamente en sus extremos. Los volúmenes medios de esta obra inmensa son más representativos todavía de la realidad de la cual Proust quiso hablar. Joyce, a su vez, trata de quitar a su *Ulises* el carácter de un camino, yuxtaponiendo episodios y diálogos distintos, dando al fin este tremendo monólogo de cuarenta páginas sin interpuntuación ni sentido claro en que no se puede ver una llegada al ideal, una solución: al fin está la pérdida del sentido; la forma viene a ser así un lenguaje superior al lenguaje propiamente dicho. Proust y Joyce deben, desde este punto de vista, considerarse como antecedentes directos de la nueva novela, y los nuevos novelistas franceses ven efectivamente en ellos sus grandes maestros, al lado de los cuales hay algunos menores: Virginia Woolf, William Faulkner, Dostoiewski y Kafka.

Pero la nueva novela en Francia, esta crisis y toma de conciencia de la novela occidental no hubiera sido posible en su plenitud sin el trabajo preparatorio de un filósofo que dio consistencia filosófica y ontológica a esta nueva visión del mundo, que hasta trató de crear novelas de acuerdo con esta posición: Jean-Paul Sartre.

Sería imposible esbozar siquiera su importancia en la preparación de la crisis de que vamos a hablar. Por eso digamos solamente que él formuló la ontología de esta visión horizontal del mundo, afirmando que no hay constructividad porque la existencia precede siempre a la esencia: cada momento de mi existencia es la libertad de una situación sin antecedente, de una selección en la cual nada y nadie me pudiera dar un apoyo. Pero, por otro lado, la grande novela de Sartre, *La Náusea* (1938), por su forma pecó contra esta posición porque tuvo un fin, incluso una solución por la cual toda la novela necesariamente se transformó en un camino, en una constructividad que conducía hacia tal fin. En *Los caminos de la libertad* (1945-1949), Sartre trata de evitar esta construcción ampliando la base de la obra, como ya hizo Proust. Pero ya en el título está la contradicción (¡los caminos!) y no es del todo casual que Sartre abandonara el proyecto antes de terminar el cuarto volumen, dejando la obra inacabada, porque este último volumen hubiera traicionado el todo presentando una solución, la del "compromiso en libertad".

Ya vemos cómo esta búsqueda de la horizontalidad es en sí misma una tremenda construcción y veremos que los nuevos novelistas no logran evitar en general completamente este círculo vicioso. Hay aquí una antinomia inevitable: la búsqueda de la horizontalidad en cuanto búsqueda es ya una especie de verticalidad, de camino hacia un ideal. La horizontalidad que buscarán los nuevos novelistas no será, en consecuencia, una horizontalidad connatural (ésta no pudiera buscarse) sino una horizontalidad refinada, una horizontalidad a la cual se llega por una constructividad negativa.

Así, todos los grandes representantes de esta escuela son teóricos de la novela, han reflexionado sobre su arte y hasta cierto punto estas reflexiones preceden a las obras. Son escritores que no se contentan con novelas cuya forma contradice el contenido, quieren vencer este dualismo antiguo que reina en las letras, quisieran hacer de la forma el lenguaje mismo de la obra.

Es claro que por eso tienen que combatir la estructura de la novela tradicional:

1º La continuidad de la trama y hasta de lo episódico,

2º El "personaje", es decir la verticalidad constructiva de un héroe con relieve casi estático, un héroe que nos llega a ser familiar después de haber leído unos capítulos, de quien ya podemos pronosticar el desarrollo,

3º Toda continuidad de desarrollo, de camino, de aventura que conduce hacia una finalidad,

4º Toda tentativa de falsificar la naturaleza de las cosas: antropomorfismo, impresionismo, expresionismo.

Es por eso que los adjetivos llegan a ser los grandes peligros de la nueva novela: son algo así como trampas. Nathalie Sarraute en su ensayo *L' Ère du*

*soupçon* rechaza, por ejemplo, la novela El Extranjero de Camus por haber usado, entre otras, expresiones como "el cabo atormentado". Este adjetivo establece una relación entre el yo y la cosa, que no existe.

El realismo de la nueva novela, en consecuencia, es del todo distinto del realismo o naturalismo del siglo XIX, es un realismo ontológico, es un realismo que, por primera vez en la historia de la literatura, quisiera tomar en cuenta la existencia de las cosas mismas, su independencia, su estar allí ("être là"), como dijo Sartre.

Las finalidades de la nueva novela son, pues, muy claras y lógicas; pueden reducirse a un solo fenómeno: la horizontalidad. La buscan porque creen que ella sola es ontológicamente verdadera, que ella sola se corresponde con la naturaleza de las cosas y del hombre rodeado de éstas.

Veamos ahora cómo los diferentes representantes de la nueva novela francesa buscan la realización de esto en sus novelas.

Podemos distinguir dos grupos de novelistas, atendiendo a su técnica y su posición ontológica,

Primero:

Nathalie Sarraute,
Alain Robbe-Grillet,
Michel Butor,

Luego:

Samuel Beckett,
Robert Pinget y
Claude Simon.

(Además hay novelistas menores, pero de ellos no quisiera hablar porque en el conjunto de esta problemática tienen poca importancia).

El primer grupo se define respecto al segundo por una relación más o menos estrecha con la posición ontológica de Sartre, por el rechazo de toda forma de dualismo como lo proclamó Sartre en la introducción de su suma filosófica, El *ser y la nada,* que, justamente, precede a la nueva novela en pocos años (apareció en 1943). Además, los autores del primer grupo se caracterizan por ser típicos del fenómeno histórico del Nouveau Roman. Samuel Beckett, Robert Pinget y Claude Simon se unieron más tarde a la escuela y hasta mantienen cierta independencia respecto a ella. Sus novelas no rompen con el dualismo, al menos no rompen con él en el plano de la temática. Así reaparece la temática de la búsqueda en Samuel Beckett y Robert Pinget, búsqueda negativa naturalmente; reaparece en Samuel Beckett y Claude Simon el dualismo entre cuerpo y espíritu (o algo así como el espíritu).

Pero eso no significa que los dos grupos sean escuelas distintas; tienen más o menos las mismas finalidades y desarrollan una técnica análoga. Por otro

lado los integrantes de estos grupos difieren mucho entre sí, como vamos a ver en el breve análisis que trataré de presentar en seguida.

La obra de Nathalie Sarraute es quizá la más pura encarnación de una nueva novela. Nathalie Sarraute, hija de padres rusos, judía, lleva la nueva novela por así decirlo en su sangre, le es connatural, es su lenguaje propio y no buscado, aunque sea perfectamente consciente de lo que está creando. El sentimiento de la horizontalidad de las cosas y de los hombres, el saberse destacado de todo, frente a cosas y hombres que están en sí mismos sin relación esencial con ella, le es cosa natural. Con seguridad y a distancias iguales produce novelas que reflejan una visión casi idéntica, mientras que Alain Robbe-Grillet y los demás nuevos novelistas se lanzan a aventuras técnicas cada vez más arriesgadas. Ya se trate de *El retrato de un desconocido* (1948), ya de *Martereau* (1953) o de *Planétarium* (1959), cualquiera obra de Nathalie Sarraute puede analizarse para obtener una visión objetiva de lo que es su novela. (Quizás con excepción de la última novela, *Frutas de Oro*, 1964, porque es más bien una parodia del nuevo novelista frente al público y a la crítica.)

Tomaremos como ejemplo *El retrato de un desconocido.*

La primera impresión que produce esta obra es la de un caos tanto sintáctico como temático. Se entra en un mundo anónimo, oscuro, en algo así como una fauna vegetal con movimientos rápidos sin finalidad aparente, mundo completamente "reísta" (de *res*, de cosa, si se me permite la palabra), con tres seres que poco a poco se destacan en esta penumbra, sin que sea posible identificarlos claramente. En verdad, no alcanzan nunca esa constructividad que estamos acostumbrados a encontrar o, más bien, a ver en el hombre y tanto más en los héroes. Se trata de un conjunto de acciones y reacciones sin continuidad aparente, de cercamiento y repulsión, de un continuo juego de movimientos que revelan un alma muy complicada, neurótica puesta enfrente de un grupo de dos personas que la atraen y la rechazan al mismo tiempo. Después de algunas páginas, reparando en las desinencias, nos acordamos que debe tratarse de un joven y que las dos otras personas son un padre avariento al exceso, verdadera encarnación —o quizá sea mejor decir desencarnación— de un avaro, reducción de un avaro al fenómeno sicológico puro. La persona que vive con él es su hija, hecha cosa entre sus manos; es neurótica y debería hacer un viaje para liberarse, como le aconseja el psicoanalista. Ello, en verdad, no es fácil con un tal padre porque se necesita dinero para el viaje. El joven, por su parte, parece estar fascinado por esta hija (a veces uno podría creer que se trata de dos posibilidades de un mismo ser); él la persigue y la atrapa mientras que ella se debate como una bestia temerosa ante los tentáculos y las garras de sus preguntas que le penetran hasta la médula de su alma. Todo es psicología en Sarraute, pero

una psicología horizontal, inmediata que no busca la constructividad de un conjunto psicológico.

Como ya vemos, todo eso no se narra y no se puede narrar según las reglas de la novela tradicional: hay más bien algo así como islas episódicas, imágenes aisladas que están en sí mismas y entre las cuales muchas cosas quedan vagas o en suspenso, cosas que no se sabrán nunca. Las frases mismas muchas veces parecen islas sintácticas arrancadas a la unidad de un paisaje desaparecido. Así la forma misma llega a ser lenguaje de la existencia.

Pero hay una excepción, hay una unidad episódica en medio de estos fragmentos que traiciona una constructividad de narración, unidad que del punto de vista temático revela también cierta verticalidad porque se trata de un viaje, del viaje que hace la hija, unidad episódica que es tanto más significativa para el sentido de la novela cuanto que le dio el título. La hija viaja a una ciudad donde en un museo encuentra 'el retrato de un desconocido'. Frente a este retrato la invade una revelación del sentido de las cosas, este retrato llega a ser su ideal, ideal que ordena las cosas, que les da consistencia respecto a este ideal. Pero poco después la unidad episódica se rompe; hay de nuevo signos de incertidumbre; siguen islas separadas sin sentido aparente y, por fin, se comprende que la hija se casa mientras que el joven toma su sitio frente al padre.

Es claro que se trata de una parodia de lo que solía ser la novela: un camino hacia un ideal que permite al hombre definirse, y, para decirlo con Sartre, hacerse cosa y traicionar por eso su verdadera naturaleza humana que es una inextricable mezcla de ser y de nada, mezcla que —en el principio, no en la práctica— se rehúsa a toda constructividad. La parodia refinada reside en el hecho que la hija ha sido tratada sicológicamente y que el vacío que el tratamiento le produce es llenado con el ideal, o sea la satisfacción ideal no es algo natural sino una consecuencia de un proceso en sí mismo artificial. Parodia también es el desenlace porque se casa con un hombre muy práctico, un albañil, se hace definitivamente cosa entre las manos de un hombre que "la petrifica con su mirada de medusa", como reza el texto, de acuerdo con la temática del *otro* en Sartre.

*El retrato de un desconocido,* pues, es una novela sin trama, sin estructura evidente, se trata de un proceso casi vegetal que reflejaría el estar allí (être là) de datos psicológicos.

No tenemos tiempo para analizar todas las novelas de N. Sarraute; veríamos que todas contienen un núcleo constructivo de carácter irónico rodeado de fragmentos episódicos que lo contradicen y que constituyen el verdadero mensaje del autor. Es un mundo en que reina una continua lucha entre las almas, luchas que son algo así como duelos en que los adversarios alternativamente se esconden detrás del escudo del cosificarse para parar los sablazos (es decir las pala-

bras) del otro, pero también para acechar al enemigo y saltar en pie cuando el momento propicio ha venido, el momento que le permite petrificar a su vez al enemigo (es decir al interlocutor, ya se trate de su señora, ya de su hijo, ya de su madre o de su padre).

El mundo de las novelas de Alain Robbe-Grillet es del todo distinto. Es un mundo en continua evolución, un mundo de búsqueda técnica dominado por la necesidad de conformarse cada vez más con su ideal negativo de una novela horizontal, puramente fenomenológica.

Se unió a la nueva novela más tarde que Sarraute, después de su primera obra *Las Gomas* (1953). La crítica que provocó esta novela, le reveló que en ella había algo de nuevo que para él importaba mucho y que la crítica justamente le reprochó.

Siguió *El Vidente* en 1956, novela en cuyo centro planteó lo que él llamaría un "décalage", un vacío de pocas horas en que ocurrió algo que el lector tiene que adivinar, que se le sugiere más o menos por las imágenes y motivos obsesionantes que recorren en los escaparates de los negocios, en los colores, en las figuras geométricas que describen las gaviotas, que forman las aldabas, las vetas de las puertas a las cuales golpea y los objetos que trae consigo. Vuelve con una obsesión inquietante la figura de dos anillos que forman algo así como ojos; es la temática del "vidente", del que está mirando, del testigo de algo que no se cuenta. Pero la figura tiene también otra significación: en el punto de intersección de los anillos surge algo rojo y del color de orín, un clavo. La figura se convierte así en un símbolo de la novela misma porque ésta consiste efectivamente en dos esferas, en dos giros que el protagonista, vendedor de relojes, hace en la isla para vender su mercadería. (Los relojes son otra concretización de esta temática porque son redondos, forman círculos). Ahora bien, en el punto de intersección entre los dos giros hay este vacío de tiempo en que debe haberse producido algo sangriento relacionado con una muchacha, una violación y un asesinato, muy probablemente.

Alain Robbe-Grillet quiere, por este recurso algo rebuscado pero artísticamente convincente, evitar el hacerse de un camino continuo en que las cosas relatadas son medios para alcanzar la certeza de conocer finalmente el destino que se narra. Quiere entregar la iniciativa a las cosas mismas, quiere evitar el dualismo de contenido y forma: las formas que se ven, las cosas que se encuentran son el lenguaje mismo de la novela. (Es una problemática que ocurre también en la novela hispanoamericana de la hora actual. Leí en la revista *Ercilla* del 30 de agosto de 1967 que Carlos Fuentes se negó a responder a las preguntas de los periodistas porque éstas estaban basadas en tal dualismo; y desde su punto de vista tuvo razón).

Para volver al tema, Robbe-Grillet quisiera evitar, por esta misma razón, la existencia de una significación que vaya más allá de las cosas mismas relatadas en la novela. ¿Logró alcanzar su ideal negativo, fenomenológico? Hasta cierto punto sí, pero en el fondo no. Sí, porque no hay continuidad y son verdaderamente las cosas las que hablan por sí mismas. No, porque, a pesar de lo que pretende Robbe-Grillet, hay simbolismo y hay una significación que va más allá de las cosas, una significación casi mitológica.

¿En qué residen este simbolismo y esta significación?

Las cosas, en *El vidente*, por ejemplo, no están sencillamente presentes sino que —como hemos visto— se prefieren a este vacío que está en el centro de la novela. Se trata entonces de un simbolismo inmanente a la novela. Pero hay más. Hay el tema del "décalage", del accidente, del vacío ínfimo que se mantiene en el mundo perfeccionado de hoy día, temática que encontramos también en *Las Gomas* y que se refleja en muchas circunstancias que podrían parecer "reístas" pero que tienen algo así como un simbolismo ciego, implícito.

Hay todavía más: hay una significación que relaciona la novela con un pasado lejano mitológico aunque de una manera muy bien escondida, casi negada por el autor. (Esto podría también mostrarse acerca de *Las Gomas* o *El año pasado en Marienbad*).

En la isla corre una leyenda que se concretiza en un monumento. Según esta leyenda los habitantes tenían que arrojar cada año una doncella al mar para apagar la furia de los demonios marinos. Ahora bien, las circunstancias del asesinato que aprendemos por fragmentos se corresponden exactamente con el rito de este sacrificio. Sin darse cuenta de eso, el protagonista renueva un mito en el cual no cree, del que oye solamente después.

El autor mismo tiene que haberse acordado de esta contradicción relativa respecto a sus propias ideas, porque en *La Persiana* (1957) y en *El laberinto* (1959) —una de sus novelas más logradas— va más allá en su búsqueda de una novela horizontal. En *El laberinto* el autor se encierra en una pieza completamente aislada, sin posibilidad de mirar por una ventana, hace de esta pieza algo así como una mónada cerrada hacia afuera. (Quiere evitar así la tentación del camino, hasta la del mirar y contar el caminar de los que están afuera). Entonces escribe una novela tomando las cosas que se encuentran en la pieza: la mesa, un cajón cerrado que está sobre un armario, una lámpara, un dibujo curioso en los papeles de la pared —parecen cruces— y, finalmente, un cuadro que representa un café en que se hallan dos soldados sentados a una mesa, un mozo y una mujer que pretende a los clientes. Estos objetos van a dictar la novela al poeta, van a dictarla en un laberinto de caminos inacabados, de impases. Como a golpes el cuadro sale de sí, mezclándose con los objetos de la pieza, desplegando su episodicidad recogida por las cosas, haciéndose novela para vol-

ver después, también a golpes, a la rigidez del cuadro. El cajón, por ejemplo, en una primera deformación episódica del cuadro, se pone entre las manos de uno de los soldados que parece particularmente cansado. Se sabe después que se trata de un cajón que el soldado tuvo que entregar a una mujer para cumplir la última voluntad de un compañero muerto en la derrota. La lámpara se transforma en una multitud de faroles que flanquean las calles de una ciudad donde el soldado está a la búsqueda de una calle de cuyo nombre no se recuerda (temática kafkiana). El dibujo de la pared —las cruces— llega a ser la estructura misma de la obra porque ésta tiene catorce etapas episódicas como la *Vía Crucis*, además no faltan en ellas caídas, vulneraciones y hasta la muerte del protagonista. (No sé si Robbe-Grillet fue realmente consciente de esta transposición. Quizá se defendería de la interpretación, porque no le gustan tales identificaciones). Muestran que sus obras, a pesar de todos sus esfuerzos, quedan enraizadas en una realidad que las sobrepasa.

Pero por otro lado podemos decir que *El laberinto* se acerca lo más posible al ideal de la horizontalidad narrativa, porque este resto de episodicidad es a su vez ilusorio, es una representación que va disolviéndose en la segunda mitad de la novela, donde asistimos a un movimiento centrípeto por el cual el desarrollo se deshace, vuelve poco a poco a tomar su posición estática de cosa: cuadro, cajón, lámpara vuelven a sus lugares.

Este recurso estructural podría recordarnos la técnica cinematográfica: *El laberinto*, en efecto, ya tiene mucho de una película, está en el límite de lo que todavía puede llamarse una novela. Pero aún no alcanza el ideal que busca Robbe-Grillet. Y no era posible: la novela como género tiene al menos que retener cierta estructura episódica para que pueda ser leída como novela. Robbe-Grillet siguió su camino, sacó las últimas consecuencias que se le imponían y sus próximas obra (*L' Année dernière à Marienbad*, 1961 y *La Inmortal*, 1963), obras que constan en imágenes sueltas, son efectivamente novelas cinematográficas. En cuanto a su última novela, *La Casa de cita* (1965), a mi juicio es una novela que no puede leerse con gusto. Hay pasajes bonitos, pero no presenta una solución, se llega más bien a una impasse. El caso de Michel Butor, de Samuel Beckett novelista, de Robert Pinget y Claude Simon es parecido. Se podría hasta decir que las nuevas novelas francesas, analizadas en conjunto describen —con excepción de las de Sarraute— la curva de una experiencia común, curva que con cada novela va acercándose a un ideal que al agotarse destruye la propia idea de la novela.

Esta experiencia empieza, *grosso modo*, en 1950; alcanza su apogeo entre 1953 y 1956; produce, ya en el límite de lo posible, en 1959, dos obras maestras, quizá las más típicas del movimiento (*Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet y *Le Planétarium* de Nathalie Sarraute) para arrojarse después al abismo de aven-

turas técnicas que ya no permiten la creación de una novela. La única verdadera excepción me parece ser *El Palacio* de Claude Simon que apareció en 1962 y que es todavía una obra maestra. Pero quizá no sea pura casualidad que este mismo Claude Simon participó en la Guerra Civil de España y que tiene una casa de veraneo en la frontera española; como además la acción de su novela ocurre en América Latina, me parece del todo legítimo suponer que estos contactos directos e indirectos con el mundo latinoamericano le han ayudado a mantener su arte por algunos años más. La novela latinoamericana de hoy día tiene, en efecto, grandes ventajas sobre la nueva novela francesa, la ventaja de la mayor vigencia y naturalidad, la de la continuidad de producción, la de un sentido común de lo posible y de lo imposible (aunque no falten las experiencias formales arriesgadas; piensen, p. ej., en *La Casa verde* de Vargas Llosa, en *El Acoso* de Alejo Carpentier, en *Rayuela* de Julio Cortázar o en *La Muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes).

¿Por qué los nuevos novelistas franceses no tienen este equilibrio, esta seguridad de un arte novelesco que parece inagotable?

Michel Butor había escrito novelas inolvidables como *Pasaje de Milán* (1954), *El Empleo del tiempo* (1956) y *La Modificación* (1957). Después del año crucial —1959— nos deja una novela que ni siquiera un filósofo paciente, tanto menos un lector exigente, logrará leer con un mínimo de gusto; hablo de *Degrés* (1961). Las obras que siguen, ya no son novelas: *Mobiles* (1962), *Descripción de San Marco* (1963) y *Retrato de un artista de joven mono*, un 'capriccio' que acaba de aparecer (1967).

Samuel Beckett, cuya trilogía novelística —*Molloy, Malone se muere y L' innomable*— encanta a todo lector de buen gusto, nos entrega en 1961 una obra que es más bien un poema épico-lírico con recuerdos bíblicos y algo así como una parodia maestra de la filosofía neoplatónica. Esta obra, *Comment c'est* (1961) lleva todavía la denominación "novela", si me recuerdo bien, pero no es una verdadera novela.

Robert Pinget que, con *Clope au dossier* y otras obras mostró que sabe escribir nuevas novelas, nos da, en *L' Enquisitoire* (1964) una que con la mejor voluntad no podría leerse.

Claude Simon, por fin, en *La Historia* (1967), se une a la historia calamitosa que presentan estos últimos años de la nueva novela en Francia.

Para volver a la cuestión que pusimos: ¿Por qué estos novelistas tan capaces se arrojan a esta aventura fatal que los conduce inevitablemente a traicionar su propio arte?

Ya lo dijimos al inicio de la conferencia. Buscan un mundo que se corresponda con su visión de la realidad, con su posición ontológica horizontal que niega la posibilidad de una construcción esencial. No ven o no quieren ver que

hay una antinomia fundamental entre esta finalidad y la naturaleza de toda literatura. Porque escribir ya es una manera de constructividad, ya es algo así como una fe en la posibilidad de comunicación: las letras, las palabras se escriben efectivamente para ser leídas, para formar algo que está en el libro y que podemos alcanzar tomándolo y leyéndolo. Es eso lo que hizo decir a Sartre en su libro *Las palabras* (1964) que toda su literatura ha sido un error, algo así como una enfermedad, sus obras son —como dijo él— "malas hierbas en el terreno de la catolicidad" porque hay en ellas una constructividad que él mismo no quiso.

Ha sido un error también la nueva novela en Francia, pero un error que, en conjunto como el de Sartre, tiene una enorme trascendencia,

1º porque produjo obras maestras que perdurarán a mi juicio,

2º porque es una escuela que muestra bien las dificultades en que se halla el novelista de hoy día que quiere ser auténtico, y

3º porque su presencia permitió a los novelistas latinoamericanos una toma de conciencia cuyos frutos siguen madurando. Sobre este último punto nos extenderemos en otra ocasión.

LEO POLLMAN

# HABLADO DE

# Pedro Lobos

por

*María Teresa Alamos*

Cuando más empeñada se hallaba la pintura chilena en exhibir paisajes y naturalezas muertas, surgió el pincel de Pedro Lobos mostrando la dignidad, la belleza y el misterio de su pueblo. Por eso, cuando expuso por primera vez en la vieja Sala del Ministerio de Educación, sus obras fueron recibidas con justificada apetencia. Sonaba la hora del despertar para los valores nacionales, que por tanto tiempo habían estado relegados a la obscuridad por aquellos que ofrecían otras latitudes.

Con él estallan las amarras de lo académico y la creación plástica se vuelca hacia el descubrimiento de la realidad chilena, de lo que ella tiene de original y de belleza. Los pinceles de Lobos se detienen en su mejor exponente: el hombre. El hombre común y vulgar del campo, de la calle o de la mina, que deja su anonimato para incorporarse a la sociedad portando nueva vitalidad.

Él mismo es eso. Un hombre humilde, que nació en una pequeña aldea campesina, que luchó para aprender su arte, y que luego tomó un camino que lo interpretaba, el realismo, el cual no siempre le ha sido fácil. Primero fue contra la corriente que imponía el arte de principios de siglo y hoy se enfrenta ante la marejada del abstraccionismo. Él permanece incólume; y a su lado están muchos devotos que lo aplauden con entusiasmo. Sus exposiciones tuvieron desde el comienzo gran audiencia, la que hoy aumenta provocando comentarios y críticas, no sólo en Chile, sino en toda América y en el Continente Viejo.

Un opaco desliz de palabras mal puede transcribir la amplia trayectoria del artista. Sin embargo, es el mejor medio, pues permite reproducir en alguna forma una nutrida y vigorosa narración que él ha hecho de su vida.

## PINCELES PRECOCES

Pedro Lobos Galdámez apareció, en un recodo del camino que va a Putaendo, ante los ojos de Samuel Román. Era apenas un niño que con su edad apuntaba los cinco años. Con la mina negra de su lápiz hacía pequeñas figuras humanas. Los ojos del escultor captaron la capacidad creadora del pequeño, y, cuando llegó el tiempo, él lo apadrinó en su ingreso a la Escuela de Artes Aplicadas de Santiago.

Largos cuarenta y tres años han transcurrido desde entonces, dándole ocasión de ir haciéndose a sí mismo un pintor.

Está en su taller de la calle Bueras; es también el hogar que comparte con su mujer: Elsa. En la habitación ocupa su centro el atril que sujeta, entre sus brazos extendidos, la obra de una noche laboriosa.

"Nunca puedo instalarme a pintar antes de las once de la noche, y trabajo hasta las cuatro de la madrugada. Durante el día hago clases, después voy al cine, visito amigos o, a veces, salgo a buscar temas en mi bicicleta. Ayer descubrí aquellos pequeños, esos que las madres amarran mientras trabajan".

Se refiere a la tela que está en el atril: dentro de un canasto, con sus miradas de infeliz resignación, hay tres pequeñuelos. Y, además, desde ambos extremos del recinto lo vigilan dos niñitas; en ellas se hace notable la habilidad que posee para dotar de dignidad un tema tan común. De pie, en esquinas solitarias, están cada una en su tela. No tienen ni hacen nada. Allí, vestidas pobremente, y sin el menor asomo de sensiblería, parecen transformadas en dos princesas del misterio...

Sin uniforme de pintor, Pedro Lobos se instala en una silla. Viste correctamente terno y corbata. No hay detalles espectaculares. En Inglaterra lo creían hindú, en los países escandinavos, por su bigote, italiano; y el físico es de un chileno. Su figura no se destaca en altura ni en esbeltez; pero su expresión, en el marco de una faz redondeada, emana franqueza y cierta sencillez que va por el camino de una digna humildad.

Sentado en una silla, teniendo al frente, sobre una mesa, la paleta y los óleos, enciende un cigarrillo que, al consumirse, dejará para buscar pronto el otro. Mientras tiene delante un lápiz que le sigue sus palabras sobre una hoja de papel, se incomoda y habla haciendo declaraciones oficiales; sin embargo, cuando ése desaparece, una afable y tendida conversación obliga a los minutos a detenerse...

## TIEMPO DE DUREZAS

"Mi niñez no tiene importancia. Pasé muchas perrerías...".

Nació en ese pueblito de la provincia de Aconcagua, en Putaendo. Su familia era campesina; y, como algunas veces sucede, se trasladó, cuando aún él era

un jovenzuelo, a la capital. Apenas tuvo cursada la educación primaria se vio obligado a trabajar en una fábrica textil, ubicada en la Avenida Macul. Como no podía sujetar su espíritu inquieto, desde allí comenzó a trasladarse, cada tarde, después del trabajo, a la tercera cuadra de Recoleta a estudiar en el liceo vespertino sus humanidades. El overol y las alpargatas constituían su vestimenta, y también eran el impedimento que tenía para acercarse a alguna niña, de las muchas que se paseaban diariamente por el Parque Forestal.

"¡Qué ganas me daban de pololear; viendo a las felices parejas de enamorados y... no podía!"

Para costear sus estudios y poder mantenerse durante el año, mientras seguía los cursos en la Escuela de Artes Aplicadas, trabajaba en los veranos cumpliendo tratos de brocha gruesa.

"Cierta vez fuimos con el maestro Muñoz, mi contratista, a pintar una gran casa en Pirque. Allí pasamos tres meses. Durante esos días nos convertimos en espectadores de la vida que hacían los dueños de la mansión. Como en una película vimos y conocimos los asados alrededor de la piscina, los paseos y las tertulias de los patrones.

"Pasaron los años y la dueña adquirió un cuadro mío. Quiso conocerme y me convidó a almorzar en su residencia de Pirque. Después del ágape comenzó a mostrarme la casa y me llevó al lugar donde colgaba el óleo. Yo, entonces, empecé a decirle que conocía muy bien aquellas habitaciones y fui señalándole los lugares más extraños y escondidos: el rincón donde recibíamos puntualmente el rancho, el corredor donde dormíamos... Ella no podía explicarse lo que sucedía. Luego le confesé mi aventura de brocha gruesa...".

Aquella anécdota le produce al pintor mucha satisfacción cuando la cuenta; no sólo porque se siente protagonista de novela, sino porque recuerda que en ambas situaciones, como obrero e invitado, él se sentía el mismo, y feliz.

Una vez que recibió el título en su primera escuela, ingresó a Bellas Artes; allí fue alumno de Lily Garafuly y de Samuel Román.

"Aunque estudié escultura —anota— me decidí por el color. Me atrajo la pintura por la dificultad que impone la sintetización y la abstracción de las dimensiones".

Sin embargo, no fue en Chile donde aprendió a pintar: lo hizo en el extranjero. En 1947 ganaba el Primer Premio de Grabado y Dibujo en el Salón Oficial de Bellas Artes. Con este cartel obtiene una beca que lo lleva a estudiar la técnica de la pintura a Brasil.

## SE FUNDE UNA CADENA

Cándido Portinari recibió al chileno en su taller. Poco a poco el pintor brasileño fue instruyéndolo, usando como medio sus pinceles y la charla diaria. Es aquí

donde Pedro Lobos descubre a otro artista que, sin duda, influirá más tarde en su obra, es Segal.

"Me impresionaron sus cuadros desde el primer momento —dice— por instinto. En esa época no entendía "ni jota" en que consistían la fuerza y el colorido en Segal.

"Con ellos comencé a aprender... Ambos habían estudiado pintura fuera de América: Portinari se formó en Italia, en el contacto diario con Giotto, Lippi Botticelli y Rafael; Segal, de origen ruso, tuvo su escuela en Munich".

En Brasil transcurrió el año y Lobos se encontró, al siguiente, metido en los talleres de los Tres Grandes: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Tamayo.

"México ha sido la Italia de América —declara—. Nuestra generación entera fue a México. Por lo tanto, no hay duda que toda la pintura latinoamericana tiene su influencia.

"Es curioso el origen de aquella escuela. Sus maestros estaban viviendo la bohemia en París, pintando lo que la corriente obligaba: el cubismo. De pronto triunfa la revolución y son llamados a colaborar en la creación de un movimiento cultural popular. Así, se ven abocados a aplicar sus técnicas abstractas a una realidad muy precisa y que debía identificarse con el pueblo".

El estudio de la creación y ejecución de grandes murales mantuvo a Pedro Lobos por dos años en aquel país del Norte. Impulsado por una fuerza de ideas y circunstancias, comienza luego a fundir una cadena de viajes, trabajos y exposiciones. Es el tiempo en que se deshace su primer matrimonio, y busca en la agitada vida el olvido y el equilibrio que momentáneamente ha perdido.

Se traslada a Guatemala donde dirige, durante el gobierno de Jacobo Arbenz, el equipo de muralistas jóvenes encargados de decorar los locales educacionales. De allí sigue hacia el Sur y pinta en Caracas el mural de la Casa del Maestro. La Universidad de los Andes, de Mérida, lo contrata más tarde para que forme jóvenes pintores en las aulas de la Escuela de Artes Plásticas, los que serán hasta hoy fieles seguidores suyos. Después fue invitado a Ecuador. Formó el Curso de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de la Municipalidad de Guayaquil. En ese puerto dejó, junto a los ocho murales, algunos cuentos (hoy declara que le gusta más escribir que pintar...).

En cada uno de aquellos lugares quedaron otras obras suyas que, en forma particular, fue adquiriendo el público de las exposiciones. Exposiciones que se iniciaron en Chile en 1946, en aquella Sala del Ministerio de Educación, después en Argentina, Brasil, Uruguay, a lo largo de América y que, en años recientes, cruzaron el Atlántico, obteniendo gran éxito en la "Portal Galery" de Londres.

## "ALLA SE VIVE"

Es notable la evolución que ha sufrido la obra de Pedro Lobos con el correr de las experiencias. Él declara poseer adaptabilidad a ideas y a circunstancias nuevas; así, basta que ésas sean superadas, para que con la misma naturalidad que las adquirió, las rechace.

Detenerse hoy frente a una escena familiar que pintó en sus primeros tiempos, cuando recién dejaba el Palacio de Bellas Artes, causa impresión si luego se la compara con otra tela pintada en Brasil. En la primera el color está empañado por una atmósfera gris, opaca; las líneas son redondeadas, temerosas; del conjunto emana cierta ingenuidad encantadora pero carente de fuerza vital. En cambio, Brasil inyectó al pintor el color, el verde en toda su gama y, entonces, las formas y el ritmo se definen en audacia de rectas.

A su regreso de Centro América, el color continuó fascinándolo y alguien lo escuchó disculparse: "Es que aquí somos más apáticos; allá la gente está viva".

## SINTESIS DE UN CORAZON

La vida afectiva es un elemento que también se ha reflejado en la producción de Lobos.

"Mi primera época fue de euforia y de entusiasmo. Supe desde un comienzo lo que tenía que pintar y como respondiendo a una necesidad imperiosa me lancé. Recurrí a todos los motivos del folklore chileno. Exaltar lo típico de nuestro pueblo era mi vértigo.

"Después me sobrevino un período de desequilibrio. Me alejé de Chile, buscando el olvido de mi fracaso matrimonial en otras tierras. Trabajé mucho, gané dinero, y así como lo ganaba, sin darme cuenta, me vi con frecuencia en la calle.

"Recuerdo que en Ecuador me encargaron muchas obras, las que produjeron varios sucres y los gasté llevándome a México a quince artistas bolivianos que se estaban muriendo de hambre en Guayaquil.

"Y, en México, cambié a un amigo el cuadro que había trocado con Héctor Poleo (prestigioso pintor venezolano), por seis meses de estada.

"Después de buscar mucho, encontré nuevamente en Chile lo que había perdido".

Elsa se transforma en "la luz de su vida". Ella aprende a respetar sus horas de labor. Le da cariño, y la abnegación que él buscaba. Casi se anula, como si no existiese, pero está pronta a secundarlo y a colaborar con él cuando es necesario.

Se queda en Chile, y vuelve a nacer en él aquel pintor de los primeros tiempos, pero más sabio y con nuevas experiencias.

Sin embargo, una repentina enfermedad a la vista lo obliga, a los pocos años, a ir abandonando los pinceles cada día más temprano. Hasta que decide "ir a ver a Rembrant"... y, para hacerlo, Pedro Lobos se interna primero, por varios meses, en una clínica de Moscú. Recuperado, viaja por Europa recogiendo éxitos. Vuelve a Chile y... aquí está pintando sin cesar, preparando exposiciones y dispuesto a viajar a Europa nuevamente.

## PINTOR DEL PUEBLO

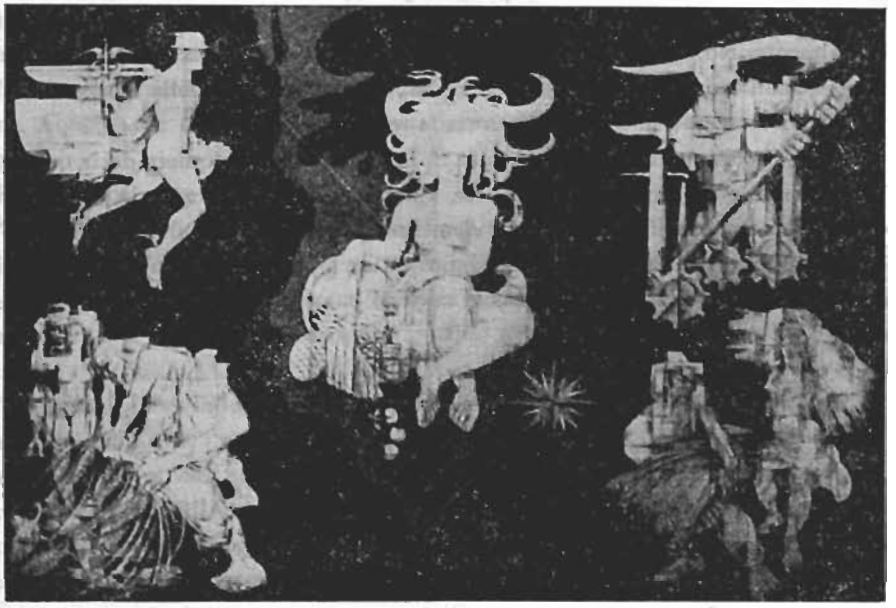
En las sucesivas épocas que se han señalado hay, no obstante, un elemento que se mantiene. Es el motivo de sus obras. Siempre son hombres, niños y mujeres. En lo extenso de su producción pictórica no se descubre, hasta ahora, otro tema.

"Lo fundamental es el hombre —declara él mismo—. El hombre es infinitamente rico en formas: físicas y psíquicas. He intentado hacer cosas surrealistas, pero no puedo...".

Hilvanando los pasajes de su vida, se descubre también la causa por la cual aquellos hombres son campesinos, mineros, gente sencilla y rústica del pueblo.

Su padre, Isaías Lobos, fue peón de la hacienda "El Tártaro" de Aconcagua; en Santiago trabajó en una fábrica de pinturas. Su madre hacía cerámicas en su humilde casa del campo, y en la capital él la vio lavar y lavar la ropa que después cargaba en sus hombros.

"Mientras lavaba —cuenta su hijo— ponía la radio. Le gustaban Bach y Mozart. Potencialmente era inteligente y con sensibilidad, aunque no sabía leer.



"Por eso debe ser que he tomado estos temas populares; trato de mostrar el valor que posee el pueblo".

Así surge la figura del campesino que, provisto de rasgos típicos, asciende a un retrato universal. La mirada nostálgica de aquel hombre y sus manos ajadas, son símbolos de una realidad. Las mujeres de los pescadores, que con la vista clavada en lo infinito del océano, dejan escapar la razón con los que se han ido. Y también están allí los rostros infantiles, invadidos por los grandes ojos, ya acurrucados en los regazos maternos, ya solos, desafiantes e ingenuos.

La obra de Pedro Lobos Galdámez, generalmente, espiritualiza en trazos fuertes la realidad cruda de aquellos hombres, exaltando la ternura y grandeza del pueblo.

Pero, al igual que esos temas, su obra abarca la reivindicación popular, con un contenido que él asegura apolítico.

Hace algunos meses entregó su último mural, hecho con la colaboración de Elsa, en las paredes del Gimnasio del Sindicato Obrero de Huachipato. Cubre 24 metros de ancho y 5 de alto. Él lo define como "un discurso pictórico".

"El total del cuadro en sus ritmos de composición quisiera expresar esta idea: el pueblo es como una gigantesca y poderosa ola que avanza hacia el futuro.

"El delineamiento general de los planos de color, entonces, sirve a ese enunciado expresándose en grandes diagonales curvas y formas dinámicas que luchan hasta imponerse sobre la tendencia estática de las líneas y masas horizontales".

Aquellos dos últimos párrafos aparecen en un comentario oficial que el pintor hizo de su obra. Por otra parte él declara enfáticamente:

"La tesis en el arte no me pareció nunca satisfactoria, aun cuando la apoyé oficialmente. No creo que mi pintura tenga influencia política; no más de dos obras acusan tesis. Esto demuestra que siempre me opuse a aquella idea y ahora me satisface ver que en todos los sectores la rechazan de plano".

Y añade: "La política en la pintura es perniciosa, eso no quiere decir que el hombre-pintor no tenga ideas políticas. Cuando el pintor intenta la búsqueda de las leyes de armonía que rigen los elementos plásticos, los cálculos políticos no entran en juego. Pero apenas este mismo pintor se pregunta para qué trabaja, las posiciones ideológicas y políticas le salen al paso inevitablemente y de inmediato".

### ENCUENTRO CON MARX

¿Cuando ingresó al partido comunista?

"Muy chiquillo. Cuando entré a trabajar en la fábrica. Allí había un sindicato y debí definirme. Simpaticé con un joven, mayor que yo; Llanos se llamaba; aprendía violín por la noche. Él era comunista. Leíamos mucho juntos. Él me

impulsó a seguir estudiando en el vespertino. Así quedé ubicado en una clase social que era víctima. Sentí que era injusta esa realidad y me enrolé en la juventud comunista. Después de un tiempo me salí, porque la encontraba inoperante —quería que la situación cambiara rápido—; me afilié al grupo juvenil socialista. Después volví pie atrás, los primeros eran más estudiosos y más serenos".

Pedro Lobos es consciente de la resistencia que opone su filiación en la sociedad americana.

"Cuando firmé el manifiesto pro Comité de Paz, fui eliminado del plantel en la Escuela Experimental Artística donde era profesor. Después me restituyeron; sin embargo, aquello me hizo interesarme aún más en el acontecer político. Hoy, por mis ideas, no tengo visa para la mayoría de los países del continente".

Marx le dio la respuesta al joven obrero de la fábrica textil. En sus ideas el pintor parece haber encontrado otra definición:

"Nunca he logrado leer algo que defina el arte. Hasta el momento la expresión más aproximada es la de Marx: "el arte es una de las formas del trabajo humano".

Como trabajo humano, el arte —según la opinión del pintor— se hace para un patrón determinado. Señala como ejemplo el mural de Huachipato, realizado a solicitud del Sindicato Industrial CAP. Y el hombre que lo realiza no es un artista, sino un artesano...

¿ARTESANO O ARTISTA?

"Soy un artesano, ni más ni menos que un artesano".

Al hacer esta afirmación se ilumina su expresión, y el cigarrillo que está entre sus dedos sufre cierta presión que lo tritura.

"Yo no soy artista, como tampoco lo fueron los hombres que hicieron Notre Dame. Aquella fue una típica obra de artesanos, ahora se la define como obra de arte".

El énfasis de su voz continúa:

"Al pintar no albergo en mí ninguna actitud sentimental. Me preocupa un estricto cálculo. El pintor trabaja con problemas de luz, de color y ritmo, de física y matemática. La composición lleva a considerar muchas cosas, para así poder resolver el problema plástico; por lo tanto no hay lugar para el ensueño o la ilusión.

"Me gusta pintar niños, por ejemplo, no porque tenga afición a ellos. (A mí me calza aquella frase del célebre español: "Dejad que los niños vengan a mí... y ya veréis qué les va a suceder"). Los pinto porque me resuelven el problema de la descomposición de las paralelas. Si en un rectángulo pintara yo un hombre de pie y de cuerpo entero, en vez de un niño, no lograría la armonía; en cambio, la deformidad de los pequeños con su gran cabezota, me dan lo que busco".

Es artesano en cuanto al estudio y preocupación que le dedica a la técnica. No sólo se demora, antes de instalarse frente al atril, buscando y acondicionando los colores, sino que, también, en preparar la composición ayudándose con las ciencias exactas. "Actualmente he tomado clases de matemáticas y de física, para refrescar mis conocimientos", dice. Ensaya una y otra solución a los problemas pictóricos. Muestra de ello es la diversidad de lienzos que logra en pocas semanas. En unos las figuras resaltan sobre fondo obscuro, en otros el cambio es radical. Utiliza colores cálidos con la misma abundancia que en otras telas ocupan los fríos. Las obras son tan diferentes entre sí que, quizás, con el tiempo, se busque una causa romántica para agruparlas.

Sin embargo, la verdadera virtuosidad de Pedro Lobos está más allá de su extraordinaria técnica.

Un eterno coleccionista de los valores de la plástica chilena, Fernando Lobo Parga, declara: "Exclusivamente con la técnica no se puede dibujar y pintar como él lo hace. Él ve, siente y se expresa como artista; allí tengo la confirmación..." y señala a un tiempo el dibujo "Después de la fiesta" y el óleo "La Octava Luna". En el primero, es un pequeño grupo familiar el que evoca el desgano satisfecho producto de una feliz trasnochada. El segundo, es una joven embarazada, símbolo de ternura y esperanza.

Y su maestro, el escultor que lo descubrió en el pueblito de Putaendo, Samuel Román, afirma con decisión: "Pedro Lobos es un gran artista, sólo su modestia lo hace disminuirse. Es un artista que, para serlo, tiene que ser un gran artesano. Él ha cultivado con devoción un "realismo mágico". Con esa magia que sugieren sus obras, toma al espectador y lo hace pensar más allá de las imágenes. Su personalidad ha sido sostenida, nunca ha caído en el realismo ordinario".

Afirmada la raíz humana de Pedro Lobos, ésta se prolonga en su pintura. Toda su vida y sus experiencias, la ha proyectado y las ha resuelto como pintor, como un individuo que puede fundir colores como llamaradas y traducir, a un vocabulario de formas, elementos primarios dotándolos de un singular atractivo: de espíritu.

Pedro Lobos siendo estudioso y atento a las más diversas soluciones plásticas, ha seguido fiel a una forma artística que nació cuando él tomó su primer pincel. Su pintura tiene una definición y una inspiración populares. Es realista. Claro es que este calificativo adquiere alta categoría en la mano del creador de un realismo en donde se advierte esa elevación de significaciones que hace universal lo particular.

Pedro Lobos hace bien en seguir fiel a sí mismo. Con ello ha conseguido crear una obra que tiene raíces firmes y eternas dentro de la pintura chilena.

MARÍA TERESA ALAMOS

# LOS NARRADORES

*Hugo Correa*

## Penumbra

El Hombre miró el reloj: por la ventana rectangular penetra la claridad gris del crepúsculo. Apagados ruidos de la calle de aceras rigurosamente paralelas, seis pisos más abajo. La mano del Hombre, de dorso peludo, cogió el teléfono con un movimiento rápido. Los dedos se cerraron sobre el aparato, hasta que los nudillos se tornan blancos, óseos. En la pared, frente al Hombre, un extenso mural con un paisaje marino: playas blancas, una hilera de quietas palmeras, oleaje blanco, tranquilo, el triángulo de una vela allá en el fondo, cerca de la puntilla donde remata la playa. La mano velluda suelta el fono, y los dedos van a entrecruzarse con los dedos de la otra mano, sobre la cubierta de vidrio: una maraña de dedos peludos se configura sobre el cristal.

Desde abajo surge un halo ópalo: la ventana rectangular se abre ahora sobre una luminosidad levemente celeste, levemente polícroma, pestañeante. El Hombre se pone de pie. Circunvala el escritorio, y cruza el piso alfombrado: se detiene ante la ventana, y su cuerpo ancho, de hombros en escuadra, queda troquelado en el marco opalescente, inmóvil, como una silueta recortada en papel negro.

Tránsito de peatones silenciosos, allá abajo, por las dos veredas paralelas, alumbradas a trechos por la luz que surge de los escaparates, que pestañea en los avisos comerciales, que proyectan los faroles callejeros. Figuras aplastadas contra el concreto: alargan y esconden sincrónicamente extremidades, las cuales adquieren longitud al pasar por debajo de la ventana. La silueta del hombre sigue inmóvil.

En la esquina lejana una tienda arroja una luz blanquecina hacia la vereda. Por la franja pálida avanza una figura corta, con chaqueta blanca, la cual, mediante un garfio, procede a bajar las cortinas metálicas. La silueta del Hombre desapa-

rece del marco lívido: solamente queda el rectángulo por donde penetra la débil, penumbrosa luminosidad exterior.

El Hombre, luego de atravesar la calle delante de una fila de faros apagados y parachoques, alineados disciplinadamente ante el semáforo, se recorta con sus hombros simétricos contra un puesto de diarios situado exactamente en la esquina opuesta a la tienda que cierra la tosca figura. Cortinas de tabloides y revistas ocultan la madera de la garita, configurando un marco de bordes blancos en cuyo centro el tronco de una mujer de pelo gris y rostro arrugado, permanece inmovilizado ante la ciudad que penetra en el crepúsculo.

La corriente de vehículos vuelve a fluir por la arteria, y el zumbar asciende y se desvanece en la altura. En la otra esquina la silueta chata está terminando de bajar las cortinas metálicas. Los peatones van, vienen, se entrecruzan, como arrastrados por un invisible flujo. Desde la tienda surge una pareja: el Marido y la Mujer. Sin vacilar tuercen a la derecha, y enfilan por la vereda con pasos rápidos. Observados desde la ventana rectangular de la oficina del Hombre, sus figuras se acortan a medida que se aproximan a aquél. La pareja cruza el rombo de luz proyectado por un escaparate, y, por un instante, son como falenas que pasan ante un farol. El Marido y la Mujer llegan al quiosco, y entonces el Hombre, rompiendo la inmovilidad, sale de su escondite y se planta ante la pareja. Las tres figuras, que conforman un triángulo, se quedan inmóviles, junto a la vieja cuyo rostro quieto anochece con la ciudad. Son tres islotes en medio de la corriente de peatones. El Hombre, la Mujer y el Marido, enfrentan los rostros dentro del zumbido bronco de la calle.

Las tres siluetas dan media vuelta, y atraviesan la arteria con regular lentitud. Arriba la noche se espesa, y abajo, la calle semeja un muro con ventanas romboidales dibujadas por las luces de los escaparates. Los trancos asincrónicos del Marido tardan en acomodarse a los pasos coordinados de la Mujer y el Hombre. La Mujer va al medio, y su cabeza rubia, vista desde lo alto, es un punto áureo entre las dos motas negras que apenas se destacan en la claridad lechosa.

La Mujer, sentada contra la pared oscura, ante una chata mesa redonda: en medio de la bruma del humo de los cigarrillos y la tenue luz indirecta, su pelo rubio y su tez blanca despiden un halo fosfórico; a su derecha el Hombre, con el tronco erguido, los dedos entrecruzados sobre la mesa; a la izquierda el Marido, cuyos antebrazos y manos ejecutan cortos aspavientos, en tanto su cabeza se mueve de arriba a abajo, sin ritmo, mecánicamente: sus gestos se dirigen al Hombre, quien permanece quieto, delineados la cabeza y el tórax por el trazo gualda de la luz que proviene de atrás, del bar. Allí, detrás de la vara, el barman agita frenético una coctelera metálica, mientras dos hombres, sentados a medias en los

altos taburetes, ora observan al barman, ora vuelven los rostros difuminados en la penumbra hacia el salón.

La Mujer mantiene el rostro fijo en el vano del fondo, que se abre más allá de varias mesas con figuras de parejas engastadas en la neblina de los cigarrillos, ante copas que fulgen débiles en la semioscuridad. Detrás del vano, algunas parejas bailan en medio de un fulgor rojizo.

Debajo de la mesa redonda, las piernas blancas de la Mujer permanecen quietas, cruzadas en las pantorrillas: los zapatos de taco alto apuntan al reverso de la mesa. Los pies del Hombre, sincronizados, golpean el piso con suavidad, acompasadamente, marcando el tiempo. Las piernas del Marido se cruzan y descruzan sin ritmo. De pronto pone una pierna sobre la otra, y hace rotar el pie como el puntero de un reloj. La suela, atravesada por una oscura grieta, se hace visible periódicamente.

El mozo de chaqueta roja, pechera blanca y corbatín negro, permanece en posición firme, con un paño al brazo: agacha el tronco con un vivo movimiento cuando el Hombre alza la cara hacia él. Unicamente la boca del Hombre se mueve dentro del rostro firme: los ojos brillan, y por un segundo, su ceño se convierte en una sola línea oscura. Levanta una mano en señal de asentimiento, y una collera de oro y brillante relampaguea bajo la luz indirecta. El mozo se aleja con pasos rápidos.

Mientras el Hombre se dirigía al mozo, el Marido ha girado la cara hacia el vano, tras el cual las parejas bailan calladamente. La Mujer se vuelve rápida al Hombre: ambos rostros —el del Hombre y la Mujer— se enfrentan por un instante, y los cuatro ojos relucen vivamente. El Marido quita la cara del salón de baile, y los ojos del Hombre y la Mujer pierden su fulgor, y sus faces vuelven a su primitiva dirección. Debajo de la mesa, los pies del Hombre que, mientras encaraba a la Mujer indicaron una pausa, han vuelto a su acompasado movimiento de marcar el tiempo.

La música penumbrosa no altera la quietud densa de la boite. El murmullo de las voces de hombres y mujeres mantiene el tono de una lejana colmena.

En el cenicero de cristal, dos cigarrillos —uno con una mancha de carmín— se consumen lentamente, despidiendo hilachas de humo que taladran la atmósfera espesa. El Marido abre y cierra las manos, se retuerce los dedos, pero su tronco permanece quieto. Solamente la cabeza se vuelve a veces a la derecha, y el rostro, en la semioscuridad, enfoca el vano. Allí, en la luminosidad rojiza, el Hombre y la Mujer bailan, en medio de varias parejas, formando un solo bulto que se desplaza lento. Desaparecen tras los restantes bailarines, y más allá del vano. Estas desapariciones menudean, prolongándose cada vez más. Cuando sus figuras se hacen visibles, el Hombre alcanza a notarse gibado, inclinado sobre la Mujer, pero de inmediato, con mecánica celeridad, se yergue, y su semblante reluce blan-

quecino al encarar el rostro del Marido, allá en la mesa. Pero estos enfrentamientos duran fracciones de segundo, porque la faz del Marido gira de inmediato y se agacha sobre el cenicero, sobre los dos cigarrillos que se consumen con lentitud y certeza.

El mozo reaparece. Se queda en posición firme, mientras su mano enguantada saca uno tras otro tres vasos que deposita con perfecta coordinación sobre la cubierta redonda. Con una tenaza, manteniendo siempre la bandeja a media altura del cuerpo, coloca en cada vaso cubos de hielo, cuyo tintinear apenas rompe la atmósfera de música, diálogos susurrantes, y humo de cigarrillos. Escancia un licor ambarino, y luego agua. Por último coloca dos bandejas con bocadillos.

El Hombre levanta el vaso, y lo entrechoca con los vasos de la Mujer, y el Marido, por turno, con pausados movimientos. Luego todos beben un trago. El nivel del vaso del Marido es el más bajo cuando los tres receptáculos vuelven a la mesa.

Los dos hombres del bar permanecen en sus pisos. Pero ahora los movimientos de sus cabezas son más espaciados: sobre el mesón hay cuatro copas vacías. El barman, aprovechando una momentánea inactividad, bosteza largamente.

Siete colillas de cigarrillos consumidos descansan en el fondo del cenicero, como pequeños cadáveres retorcidos de cabezas negras, algunos ensangrentados con restos de carmín. De nuevo el garzón: tiesamente vierte el líquido ambarino en el vaso del Marido, cuyos gestos han perdido tesitura, tornándose lánguidos, pausados. Debajo de la mesa sus pies se apoyan plenamente en el parquet. La Mujer ha puesto una pierna sobre la otra, y el pie que permanece en el aire se balancea suavemente: el extremo agudo del zapato toca levemente, a veces, los pantalones del Hombre. Los pies de este último continúan marcando el tiempo, ahora pausada, solemnemente.

El Marido, con un lánguido movimiento, empina el vaso, y lo deja vacío. El Hombre hace rotar sus hombros cuadrados, delineados por el borde áureo de la luz del bar, y alza la diestra: su índice permanece un instante erecto, hasta que el mozo acude con sus trancos précisos. El vaso del Marido recupera el nivel anterior, y los dos cubos de hielo oscilan delicadamente, como témpanos en un mar tranquilo. El Hombre se para, se inclina ante el Marido, y parte hacia la pista de baile. Delante camina la Mujer con pasos largos, cadenciosos. En la pista, entre las parejas oscuras, el Hombre y la Mujer, integrando una unidad, se desplazan sobre cuatro palmetas del parquet, sin salirse del cuadrado.

Otra vez el hielo reluce en seco en el vaso del Marido. Sus manos descansan relajadas sobre la mesa. Mantiene la barbilla hundida en el pecho, y los pies, bien plantados en el piso, permanecen inmóviles.

El Hombre coloca dos billetes en la bandeja metálica que sostiene el mozo inmovilizado. En seguida hace un seco gesto con la mano al garzón. Este retrocede un paso, haciendo una reverencia. Retrocede otro tranco, y se vuelve a inclinar. Da un tercer paso atrás, y hace una tercera genuflexión.

La mano blanca de la Mujer se posa en el hombro del Marido: sólo entonces este levanta el rostro. La Mujer se para. El Hombre, con su potente torso recortado contra la luz del bar, también se pone de pie. El Marido se yergue con un movimiento desafinado. No alcanza a completar el acto, y vuelve a sentarse. El rostro de la Mujer gira hacia el Hombre, y los dos pares de ojos brillan en la penumbra azulina. De nuevo el Marido se incorpora. Ejecuta un movimiento demasiado rápido, forzado; oscila hacia adelante, sobre la mesa, y la diestra del Hombre se proyecta como un ariete para sujetarlo. El Marido se queda inmóvil, la cabeza un poco inclinada. La Mujer pasa por detrás del Hombre, y se dirige a la salida. El Marido gira lánguido, y con una leve oscilación del cuerpo alarga el pie derecho, lo apoya en el piso, y luego el pie izquierdo completa el primer tranco.

El Hombre se pone en movimiento como una máquina bien ajustada.

En el rincón, junto al extremo del sofá, la lámpara de la mesa proyecta en el techo un círculo blanco: la luz, comprimida por la pantalla oscura, es un cono invertido, horadado en las tinieblas. Casi toda la superficie de la mesa queda dentro del círculo de luz inferior. Solamente una esquina permanece en la oscuridad: una barrera curvada la separa de la zona clara. Más allá de la lámpara, una cortina translúcida cuela la luz exterior: la parte superior de la ventana recorta el cielo; la inferior, techumbres negras, asimétricas. Los acordes de un piano ejecutan una melodía sincopada, queda, acompañado por el gemido de un saxo tenor, y el ritmo afelpado de una batería.

Se columbra en la pared, frente al sofá, una mujer desnuda, de tamaño natural, recostada sobre una superficie blanca. El rostro y parte del cuerpo de la mujer están semivueltos hacia el espectador, como si en medio de su reposo hubiese empezado a girar sorprendida por un visitante importuno. Sus ojos rasgados, semidormidos, no alcanzan a reflejar sorpresa, sino una lasitud interrumpida. El seno, rematado en un pezón aguzado, se proyecta nítido, directamente hacia lo alto, como un monte con una ladera dorada contra el horizonte. El brazo descansa a lo largo del cuerpo, yendo a rematar la mano a la altura de la cadera, cuya curva continúa en la línea mórbida del muslo y la pantorrilla.

El Marido, oscilando, se planta frente al retrato, cuyos detalles apenas se distinguen en la penumbra. La Mujer vuelve un instante el rostro al desnudo, y luego cruza el piso alfombrado hacia el sofá. Permanece un momento con la cara vuelta a la ventana, y en seguida se sienta con armoniosa lentitud.

En la mesa de centro, una bandeja con una botella de cristal casi llena, tres vasos largos y un receptáculo con hielo. El Hombre, de pie, vuelve el rostro al Marido. Este se deja caer pesadamente en un sillón, junto a la mesa. Allí se queda, moviendo la cabeza, invisible casi en el penumbroso ambiente. El Hombre vierte la botella en un vaso, coloca en él dos cubos de hielo, y se lo alcanza al Marido. Luego repite la operación, con precisos movimientos, en los otros dos vasos, y se va a sentar en el sofá, junto a la Mujer. La música susurra en algún rincón oscuro.

El Marido vuelve a hundir la barbilla en el pecho. Su vaso ya ha perdido más de la mitad del nivel.

La luz de la lámpara apenas alcanza a marcar un segmento dorado en el extremo del sofá. Una mosca se desplaza a cortos trechos sobre la mesa esquinera. Pasa bajo el alero de un cenicero de porcelana, donde se consume un cigarrillo teñido de carmín. No lejos del segmento luminoso, se hunde el sofá bajo el cuerpo de la Mujer: una de sus manos, cuyos dedos se encogen y estiran con armonía, descansa en la felpa gris.

El Hombre, junto a la Mujer, mantiene el rostro vuelto hacia el Marido. Toma el vaso y lo empina. Luego alarga el brazo derecho, y su mano se cierra sobre el hombro de la Mujer. Permanecen así, inmóviles, los semblantes blanquecinos dirigidos al Marido, cuya barbilla se hunde cada vez más en el pecho. Al mismo tiempo su cuerpo, en el silloncito, tiende a tomar la posición horizontal. Sus piernas estiradas se proyectan hasta desaparecer los pies inmóviles bajo la mesa de centro. La mosca ha completado una vuelta completa en torno al cenicero, y ahora detenida, bajo la luz áurea, restriega sus patitas posteriores con sensual deleite. Dos resuellos, cuya intensidad aumenta, se mezclan con la melodía sincopada. Las rodillas de la Mujer se abren, y la piel blanca reluce tenuemente. Las bocas del Hombre y la Mujer permanecen adheridas, mientras la nuez de adán del primero sube y baja como si bebiese un trago interminable.

Las teclas del piano marcan un último acorde, y las notas se extinguen lentas, perdiéndose en los rincones umbrosos. El cambiadiscos susurra un clic, y otra vez la aguja rasga delicadamente la atmósfera densa. De nuevo el piano, una trompeta con sordina, y la batería cautelosa, ejecutan una melodía un poco más viva.

El busto de la Mujer fulge en la penumbra, mientras se recuesta en el sofá. Mantiene el rostro vuelto hacia el Marido, cuya inmovilidad no se altera. La piel de la Mujer destella suavemente sobre la felpa gris. El Hombre se inclina sobre ella. Por un instante el semblante del Hombre permanece fijo en el Marido. Luego su boca se une a la boca de la Mujer. La música, desde el rincón penumbroso, marca el ritmo del Acto: los resuellos, profundamente armónicos, se integran con las voces del piano, la trompeta, y las quedas percusiones. Los cuerpos se

curvan, se penetran, y las piernas de la Mujer envuelven al Hombre como reptiles blancos.

En el silloncito la horizontalidad del Marido es casi perfecta. Su barbilla se desprende del pecho, y su cara enfrenta a la pareja. Permanece inmóvil en su sitio. Sus gestos no han alterado la gran sinfonía que inunda el estrecho departamento. La mano derecha del Marido va a la cadera, y desaparece bajo el saco. La trompeta con sordina efectúa un solo melancólico. En el sofá el ritmo de los cuerpos adquiere vital celeridad.

Un revólver despide un fulgor mortecino en la diestra del Marido.

La mujer del retrato observa lánguida las tres figuras del salón.

El Hombre salta espasmódico, desprendiéndose de la Mujer como un electroimán bruscamente privado de corriente. Cae tieso sobre la alfombra y no vuelve a moverse. El cuerpo blanco de la Mujer da media vuelta en el sofá. Por un instante su cara enfrenta al Marido. Luego cae encima del Hombre, y su tez alba sigue fulgiendo en el salón umbroso.

En el retrato la mujer desnuda, indiferente, contempla lo ocurrido como si hubiese sido sorprendida por un visitante inoportuno. El Marido limpia el revólver, y lo coloca en la mano de la Mujer. El piano y la trompeta efectúan un dúo cauteloso en el rincón: la queda percusión parece surgir desde una remota época.

El Marido se dirige a la salida con pasos mecánicos, lentos.

HUGO CORREA

# POESIA

## de Brian Collins

## Solitario

*Voy a jugar solitario.*
*Esta tarde quiero barajar reyes y reinas,*
*movilizar la nobleza entre mis dedos,*
*hacer escalas infinitas de tréboles,*
*cubrir de números la mesa*
*y eliminar la presencia de los jacos,*
*son neutros, asexuados, hipócritas y tímidos.*
*Después del tres no quiero el cuatro,*
*después del dos el ocho y vuelta al uno.*
*La reina de corazón ¡qué manera de mirarme!*
*la pobre vive esclava de los caprichos de mis manos.*
*Me ha dicho el as de trébol que está desesperado,*
*no hay fidelidad en el palacio.*
*Yo no entiendo de problemas de corte,*
*el nueve de pic quiere liberarlos,*
*me dice que hace tiempo un hijo que tuvieron*
*huyó con una plebeya*
*y por ser príncipe humano*
*lo han desheredado,*
*porque una tarde rasgó sus vestiduras*
*y partió como un hombre con brazos y zapatos.*
*Desconozco el nombre de estos rombos*
*geométricos y fríos,*
*seguramente son bufones del rey de corazón*
*o primos de los jacos muertos por mis manos.*

*La reina me observa*
*cierra los ojos*
*mueve los labios,*
*le estoy faltando el respeto*
*estoy jugando despeinado.*
*Me inclino ante sus ojos tristes,*
*le pido perdón por esta mesa con almohada de palo.*
*Qué deseos tengo de sacarla de su cárcel*
*de número atados*
*y vestiduras de oro y plata.*
*Llevarla lejos del palacio,*
*liberarle el cabello con mis dedos,*
*cambiarle su armadura de cristal*
*por una tela tejida por gusanos.*
*Subirla al cerezo entre mis brazos,*
*mostrarle el mar, las hojas,*
*los hijos del viento,*
*el corazón de un hombre enamorado.*
*Llevarla a mi reino solitario*
*ausente de verdugos y barrotes,*
*sin escalas de números,*
*sin protocolo de naipes barajados,*
*sin trompetas que anuncian la muerte de un esclavo,*
*sin trébol*
*sin carot*
*sin pic.*
*Con una escala partida,*
*trampa solitaria*
*para que al pisarla muera*
*el rey degenerado.*

# El tiempo envuelto en ti

*Hace un instante que tomé tu mano,*
*una palabra de silencio,*
*un ladrido de perro que mordí tu boca,*
*una brizna de hierba que me dormí en tu cuello,*
*una hoja que apreté tu mano,*
*dos canciones que miré tus ojos,*
*un racimo de leña que exprimí tu cuerpo,*
*un minúsculo suspiro fuera del tiempo*
*que me quemé en tus labios.*
*Y ahora,*
*que hace apenas tres llamas que te amo,*
*mi recuerdo se remonta a un siglo,*
*mi nostalgia es mayor que el temblor del Universo,*
*mi sueño ahogarme en tu cintura*
*hasta que me veas muerto,*
*hasta confundirme en tus venas y tus huesos,*
*hasta que al respirar me expires fuera de tu pecho,*
*hasta que tú seas yo, fuera del tiempo,*
*y yo sea el canto de tus ojos enredado en mi pelo.*
*Vivo en ti*
*dentro de ti*
*paso por ti y me devuelvo.*
*Te corono de otoño a cada instante,*
*juego como un niño enredado en tu ser,*
*como un hijo de rodillas incrustado en tu cuerpo,*
*como un hijo eterno*
*de amor y viento,*
*de viento y amor,*
*de carne y lágrimas,*
*de células muertas,*
*de terrible espanto...*

# 1967

*Cuando hay astronautas y satélites,*
*bocinas, moribundos y aeropuertos,*
*neuronas que violentan la ternura*
*y miradas que asesinan a un suicida.*
*Cuando en el cofre que guardabas un poema*
*encuentras letras, remedios y estampillas.*
*Cuando el vocabulario simple de la vida*
*(amor, pan, colegio, cielo)*
*es violado por gritos y bramidos*
*y a la primavera antigua le han robado*
*el aroma, los nombres, y las niñas.*
*Cuando los teletipos, telégrafos y cables*
*eliminan la voz y atrofian la caligrafía.*
*Cuando los reflectores y las luces de mercurio*
*distorsionan el matiz de tus pupilas*
*y los rostros de los seres que caminan*
*son hermanos de color con las bujías.*
*Cuando el hombre ha perdido su estructura*
*y el crepúsculo es el sol de mediodía,*
*el despertar es ponerse los zapatos*
*para ir a morir a la oficina.*
*Cuando las aves, los niños y las hojas*
*son materia de nuevas experiencias*
*para destruir el curso de los siglos*
*y derribar la bandera del otoño.*
*Cuando la sinfonía más noble y más eterna*
*es acuchillada con ruidos de cuerdas y trompetas,*
*extorsiones de frenéticas muñecas,*
*almas de paja, corazones de maleza.*
*Cuando el susurro del viento en la ventana*
*es ametrallado por ráfagas de ruedas.*
*y mi oído, paciente y doloroso,*
*confunde los idiomas repartidos*
*en ascensores, calles y prostíbulos.*
*Cuando la carrera mortal del siglo veinte*
*te dobla las rodillas y te tumba*

*sobre un mendigo echado en la vereda*
*o el epiléptico caído en plena vega...*

*Entonces,*
*jadeante, perdido y tembloroso,*
*dudando de mi propia existencia,*
*(aunque conservando los elementos que constituyen mi hombre)*
*entre dos manos de equilibrista,*
*vacilando en el umbral del caos,*
*ausente de barbas, anteojos y de libros...*
*Yo llevo entre mis ropas húmedas de transeúnte ignorado*
*un niño envuelto en llamas.*
*Un Hombre-Niño, como todos,*
*que con trompetas de silencio*
*en este gran teatro de ciegos,*
*grita en las calles y los cines*
*en las playas, los templos y los micros.*
*¡Piedad... Piedad para el que siente!*
*Perdón, el cielo está amarillo,*
*botad el edificio de la esquina*
*me impide observar la flor amiga.*
*Dejadme lento con mis nidos,*
*que nadie invada el jardín de mi existencia*
*ni la ingenuidad exquisita de la rosa.*
*Dejadme cazar hojas en otoño,*
*soñar con la lluvia en una poza...*
*Yo quiero dialogar con los antiguos,*
*con los abuelos eternos de la tierra*
*los que yacen muertos de verdad*
*y los que están hibernados en hieleras.*
*Lanzar una bandada de palomas*
*a cada uno de los cinco continentes,*
*y que en sus alas devuelvan al regreso*
*la esperanza y la alegría a este planeta.*

# Misa Luba

## INTROITO

*Solitario en Olmué,*
*en la casa de los tíos donde escribo poemas*
*acompañado por las grietas de adobe que tiembla en las murallas*
*dibujando largas arañas*
*extraños continentes,*
*observando la victrola encorvada de tanto bailar,*
*sentí nostalgia de ser de otro color.*
*Quise cambiar mi piel inglesa,*
*imponerme una raza lacerada,*
*saber cómo se canta y llora entre los jíbaros,*
*sentir a Dios en negro*
*lejos del templo de moda en los domingos,*
*transformarme en caníbal*
*con un inmenso apetito hacia mi propio yo.*
*Debí elegir breve camino para llegar al África,*
*tomé la negra esfera, ahogada de negros gritos,*
*y a la primera vuelta*
*en la mitad del surco*
*me instalé en una montaña congoleña.*

## OFERTORIO

*En este mar de blancos dientes,*
*naufragando en un agua cálida y nocturna,*
*poblado de collares y perlas*
*de lanzas envenenadas y gritos guerreros*
*por fin me invadiste, Dios mío.*
*A la morada eterna del lagarto,*
*a la mansión del cocodrilo y la serpiente,*
*donde se fecunda el aire del pulmón del negro*
*con la raíz más antigua y poderosa,*
*a este recinto ausente de campanas*
*te he venido a ofrecer mi sacrificio:*

*Germen del primer semen.*
*Movimiento de la especie humana.*
*Colmillo de dragón.*
*Constructor de las pirámides.*
*Habitante del pan y del vino.*
*Arquitecto del sauce deshojado.*
*Colocador de manos y gargantas.*
*Alegre Director de cementerios.*
*Resorte de humo del reloj del tiempo.*
*Tambor del Africa . . .*

*En esta colina con entrañas verdes,*
*sentado en el reino del musgo y de las lianas,*
*de la humedad africana que empapa mis riñones*
*penetras en las capas profundas de mi piel,*
*pueblas de negras lágrimas mis ojos*
*y absorto en el manto azul del Universo*
*observo el ritual de la raza que tú amas.*
*Incorpórame al coro de los que a ti te alaban,*
*déjame cantarte en siete lenguas negras,*
*aprender los dialectos, hijos del dolor y del quejido.*
*Abreme las venas a golpe de tambores,*
*tritura mis huesos con agudas piedras,*
*tiñe mi piel del color que tú quieras,*
*cambia las cuerdas blancas de mi boca,*
*los registros opresores de mi voz sin ritmo,*
*adéntrame en la sangre negra de este canto,*
*dirige mi oración . . .*

## CONSAGRACION

*Quiero abrazar con mis manos esta noche*
*el tronco estilizado del manzano.*
*Recibir tu mensaje en la saliva del leopardo,*
*en la minúscula hoja de la inmensidad selvática,*
*en la piel del siervo desangrado,*
*en la molécula empapada de cualesquiera de los reinos contenidos*
*en este gigantesco altar de generaciones castigadas.*
*Yo quiero que desciendas en medio de la noche,*

*que penetres en la herida abierta por el látigo*
*sin abrir puertas, porque no hay puertas,*
*sin golpear ventanas, porque no hay ventanas.*
*Hay oscuridad rodeando piel oscura,*
*música selvática de fieras en acecho,*
*un Dios negro descendiendo a medianoche*
*para no asustar al niño acurrucado en su cuna.*

## COMUNION

*Mucho antes que las manos se posen sobre el fuego*
*la naturaleza ya te había consagrado.*
*Al primer golpe de tambor ya eras Rey del Universo,*
*eras Rey en el polvo del camino,*
*en la choza oculta entre las ramas,*
*en los ríos trovadores infinitos de alabanzas,*
*en el león y en el reptil envuelto en llamas.*
*Yo te buscaba en iglesias,*
*cirios, féretros, campanas destrozadas.*
*Nunca volé de un continente a otro*
*a vivir esta misa tan ansiada,*
*a beber el vino color negro*
*comer el pan de los esclavos,*
*abrazarme a las bestias que más amas*
*y morir contigo en esta misa congoleña,*
*de ángeles negros,*
*naturaleza herida, universo desangrado.*
*De sangre y cruz*
*de clavos enterrados,*
*de sangre que hoy brota de mis pies y mis manos,*
*de corona de espinas*
*latigazos*
*calvarios.*

BRIAN COLLINS

# Teatro

## *de Luis Alberto Heiremans*

# El tony chico

***El tony chico*, drama** en dos actos de Luis Alberto Heiremans, se representó por primera vez por el Teatro de Ensayo, Compañía Profesional de la Universidad Católica, el día 30 de octubre de 1964, en su Sala Camilo Henríquez, Amunátegui 31, en Santiago de Chile, con el siguiente reparto, por orden de aparición en escena:

| | |
|---|---|
| LANDA | Marcelo Gaete |
| BARÓN | Ramón Núñez |
| BARAHONA | Francisco Morales |
| RUCIA | Nelly Neruane |
| SONIA | Lucy Salgado |
| JUANUCHO | Hugo San Martín |
| CAPITÁN | Mario Montilles |
| EMPERATRIZ | Julita Pou |
| MARITA | Sara Astica |
| MARÍA LUISA | Maruja Cifuentes |
| MARÍA CLARA | Violeta Vidaurre |

DIRECTOR
Eugenio Dittborn

ESCENOGRAFO-ILUMINADOR Y VESTUARIO
Bernardo Trumper

MUSICA INCIDENTAL
Juan Lemann

## *PRIMERA PARTE*

*Unas voces muy claras, como si estuvieran desprendidas de todo lo humano, se escuchan en un comienzo. Entonan El Pregón. No se distinguen las palabras, tan sólo la melodía. Entonces vemos un cabezón en el centro del escenario. Su inmensa figura es lo único que está iluminado y avanza con dificultad. Tras él, sobre la panorámica, crúzanse nubes, reflejos, colores: un cielo cambiante.*

LANDA.— He estado caminando durante mucho tiempo. Los caminos no me asustan.

Voy de uno a otro tratando de encontrar lo que una vez entreví.

Fue una mañana, creo.

Yo iba en un tren.

Y tenía un dolor fuerte en la cabeza.

Y un dolor sordo, aquí, por todo lo que había ido perdiendo.

De pronto vi allá a lo lejos una vereda llena de presencias blancas, como ángeles, y escuché sus cantos y me llamaban y tenían alas en torno a la cabeza y llevaban algo entre las manos y me lo ofrecían.

El tren iba hacia ellos.

Supe que al encontrarlos, las cosas se ordenarían y que el dolor sordo que tenía en el corazón por todo lo que había perdido se disiparía como una neblina. Pero debe haber habido una curva en la vía, algo.

El tren entró de pronto en un túnel muy oscuro y sólo vi mi propia imagen reflejada en el vidrio como en un espejo.

Cuando volvió la luz del día, ya no se escuchaban los cantos, ni se veían mis ángeles. Estaba solo otra vez, en otro camino, continuando siempre.

Pero los había visto. Sé que existen mis ángeles. Y desde entonces los busco.

*Las luces disminuyen sobre él y ahora se divisa en lo alto, entre las cuerdas de la carpa, a Barón y Barahona que están terminando de colocar las lonas. Amarran cordeles, disponen los trapecios y de pronto dejan caer las telas blancas, formando el decorado. Al mismo tiempo que realizan este trabajo, cantan. Barón y Barahona son muy semejantes y visten igual.*

BARÓN.— Un camino es cosa larga
Pues la tierra ha de cruzar
Y el hombre con su carga
Paso a paso lo ha de andar.

Ten confianza
Ten paciencia
Que al final está la mar...

*Entra la Rucia seguida a cierta distancia por Sonia y Juanucho. La Rucia es una mujer de cierta edad que debió ser hermosa. Ahora tiene los cabellos teñidos y dispuestos en bucles, como los de una colegiala. Tiene los labios pintados de un rojo intenso y cuando los entreabre deja ver unas encías en las que faltan muchos dientes. Viste una bata de artista circense con plumas ya un tanto mustias en las mangas. Sonia es más joven, más gorda también, más voluptuosa. Morena con el pelo descolorido por el sol y la permanente. Tiene todavía una cierta atracción. Las dos mujeres traen baldes en las manos.*

RUCIA.— *(gritando hacia arriba)* ¡Eh, Barón!

BARÓN.— ¿Qué hay?

RUCIA.— Vamos al río a buscar agua.

BARÓN.— Estamos amarrando estas cuestiones acá arriba.

RUCIA.— Acompáñennos. No tenemos fuerza para traer tantos baldes.

BARAHONA.— Ya vamos.

JUANUCHO.— Yo las puedo acompañar.

SONIA.— ¿Qué no oíste lo que te dijo la señora Emperatriz? Te tienes que quedar cuidando el león.

JUANUCHO.— Pero si está durmiendo.

SONIA.— Está enfermo, que es distinto.

*Ya han bajado Barón y Barahona, toman los baldes y salen acompañados de las mujeres. Juanucho inicia el mutis en dirección opuesta cuando descubre en un rincón a Landa siempre con el traje de "cabezón" de espaldas sobre el suelo, con los brazos en cruz, Juanucho mira hacia arriba, como si creyera que el hombre hubiese caído desde el cielo y en ese momento se escuchan sus quejidos, los quejidos de un hombre semiborracho.*

LANDA.— ¡Ay! ¡ay!... ¿Dónde se han escondido? ¿Dónde están?... ¿Por qué no vienen a socorrerme ahora?... ¿Dónde? ¿Dónde se perdieron?

*Juanucho se acerca a él. No se siente atemorizado. Se arrodilla junto a él y toma entre las suyas una de las manos del "cabezón".*

JUANUCHO.— Señor...

LANDA.— ¿Quién está ahí?

JUANUCHO.— Yo, señor.

LANDA.— ¿Quién eres?

JUANUCHO.— Juanucho.

LANDA.— ¿Ellos te mandaron?

JUANUCHO.—¿Quiénes?

LANDA.— *(El niño lo mira sin responder)* ¿Fueron ellos? ¿Dónde se escondieron? Dime... *(Con cierta dificultad se levanta. Su figura se recorta inmensa contra el cielo. El niño permanece arrodillado a sus pies).* Para ese lado estaban... para allá... La última vez que los vi estaban todos aleteando en una hilera,

en una estación, en una especie de camino largo... largo... *(De súbito pierde el equilibrio y cae nuevamente de rodillas: se comprende entonces que está borracho).* ¿Tú no los has visto?

JUANUCHO.— No, señor.

LANDA.— Un día... de repente... los verás como yo. Y entonces todo cambiará y no podrás seguir viviendo bajo el cielo... Tendrás que vivir encima. ¡Encima! O si no acostumbrarte a vivir con este dolor sordo... aquí. *(Se toca el corazón).* Ayúdame a salir de aquí adentro... ¡Ayúdame!

*El niño forcejea durante algunos segundos y logra desprenderle parte de la cabeza.*

LANDA.— ¿Estás solo?

JUANUCHO.— El Capitán le está arreglando algo al motor del camión.

LANDA.— ¿Quién es el Capitán?

JUANUCHO.— Los demás fueron a buscar agua al río.

LANDA.— ¿Podrían ser ellos?

JUANUCHO.— A mí me dejaron cuidando al león.

LANDA.— Yo los vi una mañana, Juanucho. ¿No dijiste que te llamabas Juanucho? ¿O fue un mediodía? El aire estaba lleno de luz, eso sí. Los vi y se me perdieron. Pasaron...

JUANUCHO.— No ha estado nada de bien.

LANDA.— ¿Quién?

JUANUCHO.— El león.

LANDA.—¡El león! *(Ríe de pronto, sin razón).* Imagínate si va a estar bien un león cuando los hombres andamos como... Pásame la botella.

JUANUCHO.— ¿Cuál?

LANDA.— Una que traía. ¿Dónde la dejaste?

JUANUCHO.— Yo no la he tomado, señor.

LANDA.— Búscala, búscala... búscala allá entre las matas.

JUANUCHO.— *(Buscando).* No hay nada por acá.

LANDA.— *(Se yergue nuevamente y la cabeza de cartónpiedra y un trozo del cuerpo caen: se ve su propia cabeza, muy pequeña, coronando la figura).* Tú me la robaste... ¡Chiquillo de porquería! ¡Devuélvemela! ¡Devuélvemela! *(Agarra a Juanucho por el brazo).* ¡Devuélvemela!

JUANUCHO.— Yo no he tomado nada. Yo no he tomado nada.

LANDA.— ¿Ves? ¿Ves como todos me abandonan? ¿Por qué se perdieron, Dios mío? ¿Por qué?... ¡Devuélveme esa botella!

*Se escucha el gruñido del león. Aparece el Capitán, hombre corpulento, fuerte, un tanto brutal. Usa botas y trae el torso desnudo, embadurnado de aceite.*

CAPITÁN.— ¿Qué es lo que pasa? ¿Qué es ese griterío que hasta han despertado al león? *(Ve a Landa).* ¿Quién es éste?

JUANUCHO.— Yo lo encontré no más.

CAPITÁN.— *(Mostrando la cabeza).* ¿Metido adentro de eso?

JUANUCHO.— Metido estaba.

CAPITÁN.— ¿Y por qué está llorando como una gallina ahora? *(Juanucho se encoje de hombros)* ¿le pegaste, Juanucho? *(Ríe).* ¿Le pegaste como te dije que había que pegarles a los que te molesten? Eh... *(Se detiene frente a Landa).* Oiga... *(Agarra al hombre por los brazos y lo obliga a incorporarse: aún dentro del traje del "cabezón", Landa parece más pequeño que el Capitán).* Oiga, ¿quiere callarse de una vez y decirme lo que le pasa?...

LANDA.— ¿Usted es... el Capitán?

CAPITÁN.— ¿Y quién otro da órdenes aquí?

LANDA.— Me llamo Landa.

CAPITÁN.— Y soy el director de todo esto.

LANDA.— Vengo de allá... de la ciudad. Me debo haber perdido por el camino.

CAPITÁN.— ¿Qué vende?

LANDA.— No vendo nada. Soy propaganda. Ayudo a vender. Me paseo por las calles con esta cabeza... *(Lleva su mano hacia su sien y se sobresalta al no encontrar la antigua cabeza).* ¿Dónde está?

CAPITÁN.— *(Con un gesto)* Ahí.

LANDA.— Devuélvemela.

CAPITÁN.— ¡Ahí está, pues!

LANDA.— *(Vuelve a ponérsela y ahora se yergue frente al Capitán casi de igual a igual).* Me paseo por las calles y agito esta bandera. ¿Ve? *(Extiende una bandera donde se lee: dolores de cabeza: sanaral).* Ayudo a vender cosas para el dolor de cabeza con esta cabeza. *(La inclina como saludo).* Más grande que la de cualquiera... esta cabeza que me duele... esta cabeza que me pierde... esta cabeza que me arrastra... *(Diciendo estas frases ha comenzado a bailar una especie de zarabanda agitando los brazos y las piernas en torno al Capitán. Juanucho ríe y lleva el compás con las manos. Pero de pronto el Capitán parece enojarse y con un solo golpe de la mano hace volar lejos la cabeza de cartón piedra.*

CAPITÁN.— No me gusta que se rían de mí.

LANDA.— *(Se saca la cabeza al hablar).* No... no me estaba riendo... Es lo que hago en las calles, en los barrios, ¿sabe? No me estaba riendo de usted. Sino de mí. De mí.

*A lo lejos se escuchan las voces de un grupo que canta. Se acercan. Al escucharlas, Landa se inmoviliza.*

CAPITÁN.— *(Encontrando una botella vacía).* Eso es lo que pasa por ponerle más de la cuenta. Hay que saber aguantar el trago, oiga, antes de probarlo. Está curado, ¿ah?

LANDA.— Estoy enfermo.

CAPITÁN.— Es lo mismo.

LANDA.— Pero no del trago. Estoy enfermo de lo que hay aquí, aquí abajo. Estoy enfermo con el aire.

CAPITÁN.— Claro que sí. Lo pescó el aire, ¿ah? *(Ruge el león)*. Anda a ver, Juanucho, lo que le pasa a ese *(Juanucho sale)*. Y usted lo mejor es que se vaya caminando, compañero.

LANDA.— ¿Queda algo?

CAPITÁN.— Ni un concho. Y aunque quedara... Este pedazo de tierra es mío y no quiero curados aquí.

LANDA.— ¿Suyo?

CAPITÁN.— Mientras tenga plantada la carpa del circo. La ley dice que el artista es dueño de la tierra donde trabaja.

LANDA.— ¿La ley? ¿Cuál ley?

CAPITÁN.— La mía. Y no se me venga a poner machito, mire que con un solo hualetazo, lo hago volar lejos... Vamos, caminando. Si quiere seguir tomando, vaya al otro pueblo.

*Los cantos han ido aumentando en intensidad y ahora vemos desembocar en el lugar a la Rucia, Sonia, Barón y Barahona que traen baldes llenos de agua.*

CORO: El agua del río
¡Qué clara!
Pasa y no pasa más
Así es mi vida
¡Qué pena!
El amor llegó y se fue.
El agua del río
¡Tan pura!
No se puede retener
Y el momento que pasa
¡Y pasa!
Pasó y no volverá.
Las cosas del mundo
¡Mi vida!
Suelen engañarnos más
Mas las aguas del río
¡Que siguen!
Llegan siempre al verde mar.

LANDA.— *(Corre hacia el lugar de donde vienen los cantos. Pero al verlos aparecer se aleja)*. No... ésa no era la canción que cantaban. No era ésa.

RUCIA.— ¿Quién es éste?

CAPITÁN.— Uno que se confundió de camino.

RUCIA.—Y para qué grita tanto. ¡Uf! La subida desde el río es muy parada.

LANDA.— Eran blancos como una bandada de gaviotas, y parecía que en todo momento se iban a volar. Llevaban rumbo hacia el mar...

*La Rucia mira al Capitán y se lleva una mano a la sien preguntando si está loco.*

CAPITÁN.— Curado no más.

LANDA.— No... ustedes no son como ellos... ¡No son! ¡No son!

CAPITÁN.— *(Agarrando uno de los baldes y lanzando el contenido sobre Landa).* ¡Tome, para que se tranquilice!

*Hay un momento de silencio.*

RUCIA.— Tú tendrás que ir a buscar otro balde. Yo no pienso bajar de nuevo.

CAPITÁN.— *(Tratando de agarrar el balde que Sonia sostiene).* Parece que van a ser dos los que se necesitan para que se despercuda.

SONIA.— ¡No! Déjalo... ¿Qué no ven que está chorreando?

CAPITÁN.— ¡No se vaya a constipar!

SONIA.— Déjalo...

RUCIA.— Algo le está pasando.

CAPITÁN.— Se le espantó la mona, pues.

*Barón y Barahona lanzan una risa corta, casi como un saludo y salen con sus baldes.*

SONIA.— ¿Qué van a hacer con él?

CAPITÁN.— ¿Nosotros? Nada. ¿Por qué habíamos de hacer algo nosotros?

SONIA.— No se le puede dejar botado aquí.

RUCIA.— ¿Y por qué no? ¿Te interesa acaso?

CAPITÁN.— Qué se las arregle solo. Así como llegó, que se vaya.

RUCIA.— Déjalo que la Sonia lo ayude.

CAPITÁN.— *(A Landa).* Vamos, caminando. No quiero verlo más por estos lados.

RUCIA.— No te metas. Deja que la Sonia lo ayude.

CAPITÁN.— Andate para el carro, Rucia.

RUCIA.— Mejor será que vayas a buscar otro balde de agua.

CAPITÁN.— Estoy ocupado con el camión. Mandaremos al Juanucho. *(Se detiene antes de salir).* ¿Vienes, Sonia?

RUCIA.— Déjala tranquila.

SONIA.— Ya voy.

*Salen la Rucia y el Capitán. Landa y Sonia permanecen mudos. El hombre está en cuclillas sobre el suelo, empapado y súbitamente lúcido.*

LANDA.— ¡Oiga! ¿No tendría... no tendría un trago que darme?

SONIA.— ¿No estará bueno ya?

LANDA.— No, me hace falta.

SONIA.— Déjese de tonterías. Y sáquese esas ropas que están empapadas.

LANDA.— *(Obedeciendo).* Es que soy propaganda, ¿sabe? Ayudo a vender estas píldoras para el dolor de cabeza.

SONIA.— Contra el dolor será.

LANDA.— Eso será. En la ciudad, ¿sabe? Me paseo por las calles. Me llaman... me gritan: "Cabezón". Los obreros sobre todo, los albañiles. Esos con gorro de papel de diario me gritan desde lo alto de las escaleras: ¡"Cabezón"!, ¡"Cabezón"! Y se ríen. Parece que hay un chiste... Pero a mí no me importa, porque aquí adentro me siento más grande que ellos y puedo hacer cosas que nunca he hecho o nunca me atrevería hacer.

SONIA.— ¿Qué cosas?

LANDA.— Las cosas que hacen los que son fuertes... como ese Capitán por ejemplo. El siempre hace lo que quiere, ¿no es cierto?

SONIA.— No sé.

LANDA.— ¿Que usted no trabaja aquí también?

SONIA.— Sí, pero nunca sé lo que hacen los demás. No me gusta meterme en esas cosas.

LANDA.— ¿Cómo se llama?

SONIA.— Sonia.

LANDA.— Sonia...

SONIA.— No es mi verdadero nombre.

LANDA.— ¿Y cómo se llama entonces?

SONIA.— De otra manera. Pero ahora me dicen Sonia. Me lo puse cuando entré al circo. Mejor que se saque esos pantalones también. Están empapados.

LANDA.— Estoy bien.

SONIA.— ¡Sáqueselos! ¿Que no tiene nada debajo?

LANDA.— No. No es eso.

LONIA.— Sáqueselos, no se le dé nada. Aquí estamos acostumbrados a ver como la gente se desnuda entre número y número.

LANDA.— ¿En el circo quiere decir?

SONIA.— Claro. Como somos tan pocos, tenemos que hacer más de un número y los cambios son rápidos. Yo tengo un par de minutos para sacarme la malla de trapecista y ponerme el vestido de bailarina. Bailo mambo. Después del número del tony.

LANDA.— ¿Cuál es el tony?

SONIA.— Ahora no tenemos. Se nos fue la semana pasada. Falta de paga.

*Aparece Juanucho, trae un balde en la mano.*

JUANUCHO.— Señorita Sonia...

SONIA.— ¿Qué pasa?

JUANUCHO.— Dice la señora que lleve su balde con agua.

SONIA.— Ya voy.

JUANUCHO.— Parece que quiere lavar antes que empiece la función.

SONIA *(Molesta).* Ya voy, te dije.

JUANUCHO.— Yo voy a buscar más *(Juanucho sale en dirección al río).*

LANDA.— Parece que asustó al cabro.

SONIA.— No se asusta con nada. Está acostumbrado. Como todos lo mandan para uno y otro lado . . .

LANDA.— El fue quien me encontró.

SONIA.— ¿Y de dónde viene?

LANDA.— De esa ciudad que hay allá. Pasé dando vueltas todo el día.

SONIA.— ¡De seguro que hizo sus aros en las cantinas!

LANDA.— Me acuerdo que vi un camino de repente, un camino que parecía que llevaba a alguna parte. Lo tomé. Y parece que me perdí.

SONIA.— Nos encontró a nosotros *(Ríe).* Que es lo mismo que perderse. Es como si hubiera caído dentro de una trampa.

LANDA.— ¿Qué quieres decir?

SONIA.— Este circo es redondo como el mundo, con todos adentro atrapados como moscas en el engrudo. El que cae aquí adentro ya no sale.

LANDA.— ¿No le gusta el circo?

SONIA.— Ya ni sé.

LANDA.— ¿Y por qué no se va entonces?

SONIA.— ¿Adónde?

*Hay un silencio bastante largo. A lo lejos se escuchan algunas voces que todavía cantan la canción anterior y Rucia que grita.*

VOZ DE RUCIA.— ¡Sonia . . . , Sonia!

SONIA.— Voy a tener que irme. (*Pausa*) Para ese lado queda la ciudad.

LANDA.— No sé si quiera volver.

SONIA.— ¿Va a seguir por ese camino que encontró?

LANDA.—¿Por qué lo dice como si estuviera riendo?

SONIA.— No me di cuenta.

LANDA.— ¿Por qué me ayudó hace un rato?

SONIA.— ¿Cuando le iban a tirar el otro balde de agua?

LANDA.— Sí.

SONIA.—No sé . . . porque no me gusta que les peguen a los que ya están en el suelo.

LANDA.— Gracias.

SONIA.— (*Con ironía, incapaz de retener la risa*). De nada. Y váyase ahora antes que se le haga de noche.

LANDA.— ¿No necesitan ayuda por estos lados?

SONIA.— Como ser, ¿qué?

LANDA.— ¡Qué sé yo!

SONIA.— ¿Que quiere quedarse?

LANDA.— A lo mejor.

SONIA.— No. Siga por el camino mejor. Saldrá ganando.

LANDA.— ¿Por qué no le pregunta a su Capitán?

SONIA.— (*Reaccionando*) ¿Mi Capitán? No es mío. Ni yo tampoco soy de nadie. Aquí adentro cada cual se defiende con sus uñas. ¿Por qué habría de ser distinto el circo?

LANDA.— Sí. ¿Por qué? Hasta tiene cielo.

SONIA.— Claro. ¿No lo ve por las roturas? Cuando una está en el trapecio, se divisa a veces el cielo, un cielo, así, a pedazos.

LANDA.— No sé por qué quiero quedarme.

SONIA.— ¡Bah!

LANDA.— Pero me gustaría.

SONIA.— Quédese entonces. ¿Qué es lo que sabe hacer?

LANDA.— Lo que venga.

SONIA.— ¿Pero qué es lo que ha hecho hasta ahora?

LANDA.— De todo un poco. He trabajado en lo que he podido, y en todo me ha ido mal... ¡Tony podría ser, ahora!

SONIA.— (*Riendo*) A lo mejor.

LANDA.— ¿Que no dijo que se les había ido? Anduve un tiempo con un circo y el tony me enseñó algunos de sus trucos. Además con esto del "Cabezón" he tenido cierta experiencia.

SONIA.— Pregúntele.

LANDA.— ¿Al Capitán?

SONIA.— Capaz que lo tome.

LANDA.— ¿Y por qué no también?

SONIA.— Sobre todo si acepta que le paguen tarde, mal y nunca.

LANDA.— Tengo paciencia.

SONIA.— Va a tener que ser mucha paciencia.

LANDA.— Estoy aburrido de andar solo.

SONIA.— Aquí no será compañía lo que le falta.

LANDA.— Me gustaría probar.

SONIA.— Pruebe entonces. De chica me enseñaron que nunca había que quedarse con las ganas.

LANDA.— ¿Adónde andará el Capitán?

SONIA.— A esta hora debe estar en la boletería.

LANDA.— ¿Para ese lado?

SONIA.— Esa casucha que hay allá. ¿La vé? (*Landa inicia mutis*). Aunque... espérese. Casi sería mejor que hablara con la señora Emperatriz antes.

LANDA.— ¿Quién es?

SONIA.— La que manda.

LANDA.— ¿La dueña?

SONIA.— Más o menos. Si le cae en gracia, le dirá al Capitán que lo tome.

VOZ DE RUCIA.— ¡Soniaaaaaaaa!

SONIA.— (*Gritando*) Ya voy. (*A Landa*) Venga.

LANDA.— Cuando... cuando sigan camino ¿para qué lado irán?

SONIA.— (*Indicando en el sentido inverso al lugar donde está la ciudad*). Para allá.

LANDA.— ¿No van para el lado de la ciudad entonces?

SONIA.— No. De allá venimos. ¿Usted quería volver?

LANDA.— No. De allá vengo también. No hay nada.

SONIA.— Ya verá que aquí hay menos.

LANDA.— Pero por lo menos seguirán hacia el sur.

SONIA.— Hacia la costa, sí. En uno o dos días. No creo que este pueblo dé para más.

LANDA.— Haré un aro con ustedes entonces. Y después... seguiré con ustedes.

SONIA.— Claro que sí. ¿Que no le dije que el que cae aquí adentro ya no sale? Seguirá con nosotros hacia la costa. Hacia allá (*indica en dirección opuesta a la ciudad*) está Valparaíso.

LANDA.— (*Comprendiendo mal de adrede*) ¿El Paraíso? (*Ríe*). Pues detrás de ustedes me voy. Hacia el mar. Al Paraíso.

*Ella ríe. Toma su balde y sale. El agarra sus cosas y la sigue. Mientras esto sucede, las luces se han encendido sobre otra zona del escenario y descubrimos a una mujer, Emperatriz, sentada en una silla de inválida. No es una silla común y corriente, sino una especie de trono desvencijado del que cuelgan collares y cadenas de oro, recuerdos, y el todo está coronado por un quitasol que en algo remeda las roturas de la carpa. Emperatriz es una mujer vieja, llena de arrugas, pero con la mirada clara y alerta, penetrante. A pesar que sus piernas están paralizadas, conserva pleno dominio de sus brazos los que agita al hablar como las alas de un pájaro próximo a alzar el vuelo y en cierta forma imposibilitado para hacerlo. En medio de todo el boato de su trono, viste muy simplemente, de negro tal vez, como esas imágenes de santos pobres colocados en un altar demasiado rico. En un comienzo sólo se le ve a ella y a medida que su parlamento avanza, descubrimos a Landa sentado no lejos. A Juanucho y, por último, a Barón y Barahona que prac-*

*tican sus ejercicios de malabarismo en el fondo. Se lanzan anillos de colores con gran facilidad. Hay en torno a ellos una sensación de gran equilibrio.*

EMPERATRIZ.— Sí, hacia allá vamos. Todos los años, en esta época, vamos hacia el mar donde el invierno es menos crudo. Y hay un lugar, no lejos de aquí, donde ya se le huele. El camino se estrecha, las montañas parece que se hicieran más altas y el aire se llena de sal y de viento de mar. Antes, cuando tenía mis piernas, subía al cerro, me empinaba, trataba de verlo... Pero todavía no. Desde allí no se le alcanzaba a divisar. Se le huele no más. Y a veces, esto era antes también, no nos deteníamos a pasar la noche en el camino sino que seguíamos, seguíamos dándoles a los caballos, haciéndolos galopar entre las rocas y los pinos que nos decían que el mar no estaba lejos. Y al amanecer, llegábamos a Valparaíso. La bahía estaba llena de neblina, arrinconada ahí durante la noche y junto con las casas, con los cerros, con las calles y los ladridos nos precipitábamos hacia el mar, abriéndonos como un río que desemboca. ¡Ah, la alegría! Los cascos de los caballos sobre el pavimento húmedo. Las ventanas apenas abiertas. El aire frío. Esa ciudad que nosotros despertábamos de pronto con el ruido del circo. Y Doménico sentado a mi lado con el látigo en alto, Doménico que entonces aún vivía, me miraba diciéndome: "¡Guarda, Imperatrice, guarda la val del Paradiso, la val del Paradiso per lei!..." Nunca supo llamarlo en otra forma. A mí me gustaba que se equivocara, porque era algo que los dos ambicionábamos y así, con un nombre equivocado, nos parecía más nuestro. Era algo... algo hacia lo cual siempre queríamos volver. Por eso a veces, en las noches, antes de dormirnos, después del amor, ya sea en la montaña o en algún pueblo donde ni siquiera habíamos ganado lo suficiente para comer, Doménico me tomaba entre sus brazos y me decía: "La val del Paradiso, Imperatrice, per lei, per noi..." Y yo cerraba los ojos y veía florecer una ciudad de luces, como si el cerro mismo antes de hundirse en el mar mostrara de una vez y por última vez, todos los tesoros que la tierra en otro tiempo tuvo.

*Hay un corto silencio al cual se enhebran las palabras de Barón y Barahona que se lanzan los anillos. Sus parlamentos tienen un cierto ritmo, algo del sonsonete de una canción.*

BARÓN.— Verde.

BARAHONA.— Verde.

BARÓN.— Azul, blanco, negro.

BARAHONA.— Negro, blanco, azul.

BARÓN.— Amarillo, azul.

BARAHONA.— Verde.

BARÓN.— Azul, amarillo.

BARAHONA.— Verde.

LANDA.— Nunca he estado en Valparaíso.

EMPERATRIZ.— Razón de más para que se venga con nosotros entonces.

LANDA.— Una vez iba camino al puerto. Iba en un tren...

EMPERATRIZ.— ¿Y?

LANDA.— Nunca llegué. Algo me debe haber pasado.

EMPERATRIZ.— (*Riendo*). ¡A los hombres siempre les pasa algo! Cuando llega el momento, les hacen falta alas para volar. Doménico tenía un par de muñones en la espalda; pero nunca le crecieron alas de verdad. Tenía el impulso, eso sí. Y hacía volar los caballos por el camino, o la lona de la carpa, cuando la alzaba, como un volantín... Pero él se quedaba atrás, con las riendas o los cordeles. Y un día... lo agarró la muerte.

BARÓN.— Azul.

BARAHONA.— (*Como un eco*) Azul, azul, azul...

EMPERATRIZ.— Pero no estamos aquí para contarnos las penas. ¿Habló con el Capitán?

LANDA.— Todavía no.

EMPERATRIZ.— Yo le hablaré entonces. La Sonia me dijo que usted podría ser tony.

LANDA.— Puedo probar.

EMPERATRIZ.— Me gusta su cara. No sé por qué. No tiene nada de especial. Y a mí siempre me gustaron los hombres buenos mozos. Pero tiene algo de... de "conmovente". Pueda ser que no lo pierda como tony.

LANDA.— Trataré.

EMPERATRIZ.— Se queda con nosotros entonces.

LANDA.— ¿No sería mejor preguntarle al Capitán?

EMPERATRIZ.— Yo soy la dueña, Landa. Yo mando aquí.

LANDA.— ¿Y el Capitán?

EMPERATRIZ.— Desde que me pasó esto (*muestra las piernas*), poco después de la muerte de Doménico, él es el administrador. Lo dejo que organice, porque sabe imponer orden. Pero la carpa es mía. (*A Juanucho*) Anda a llamar al Capitán. Dile que quiero hablar con él. (*Juanucho sale*). Ese niño tiene algo parecido a usted en la mirada.

LANDA.— ¡Qué curioso!

EMPERATRIZ.— (*Roza su mejilla con una de sus manos*). Aquí. Como si tuviera un herida en los ojos. Los hombres cuando han visto algo y lo han perdido tienen la mirada así.

LANDA.— ¿Y usted cree que el niño tiene esa misma mirada?

EMPERATRIZ.— Sí, esa mirada de esperanza y de nostalgia. Pero la esperanza y la nostalgia tienen a veces el mismo color, ¿no es cierto? ¿No es cierto, Barón? ¿Barahona? ¿No es cierto?

*Hay un silencio profundo. Los hombres no responden. Lo único que se mueve son los anillos de los malabaristas.*

LANDA.— ¿No le habrán oído?

EMPERATRIZ.— Casi nunca contestan.

LANDA.— ¿Y para qué les pregunta entonces?

EMPERATRIZ.— Porque a alguien tiene que dirigirle una las preguntas.

LANDA.— Así es.

EMPERATRIZ.— ¡Mírelos! Suspendidos entre el cielo y la tierra, jugando con anillos, semejantes, casi perfectos. Se parecen a lo primero que fue creado en el mundo. ¿A quién si no a ellos podría preguntarles?

LANDA.— Y a veces, ¿le contestan?

EMPERATRIZ.— A veces.

LANDA.— ¿Y qué le dicen?

EMPERATRIZ.— Casi siempre lo mismo.

LANDA.— ¿Qué?

EMPERATRIZ.— Espere, aguarde, espere.

BARAHONA.— Negro, blanco, azul.

BARÓN.— Azul, blanco, negro.

LANDA.— Espere. Aguarde. Espere.

*Entra el Capitán seguido a cierta distancia por Juanucho.*

CAPITÁN.— ¿Me llamaba, señora?

EMPERATRIZ.— Quería saber cómo están las cosas.

CAPITÁN.— ¿Qué cosas?

EMPERATRIZ.— El camión. ¿Pudiste arreglarlo?

CAPITÁN.— Sí.

EMPERATRIZ.— ¿Nos vamos esta noche, entonces?

CAPITÁN.— No, nos quedamos hasta mañana.

EMPERATRIZ.— ¿Para qué? Anoche ni siquiera sacamos con qué pagar los gastos.

CAPITÁN.— Pero he oído decir que esta noche vendrá más gente. Parece que los del fundo piensan venir.

EMPERATRIZ.— Yo sería de opinión de seguir.

CAPITÁN.— Ya está anunciada la función, señora.

EMPERATRIZ.— En ese caso... Tenía urgencia, no sé por qué, de llegar luego a la costa.

CAPITÁN.— Pasado mañana verá el mar.

EMPERATRIZ.— Así tendrá que ser.

CAPITÁN.— ¿Eso es todo?

EMPERATRIZ.— Además quería decirte que acabo de contratar un tony.

CAPITÁN.— ¿A quién? (*Mostrando a Landa*) ¿A éste?

EMPERATRIZ.— Sí.

CAPITÁN.— Eso no es tony, señora.

EMPERATRIZ.— Ya lo contraté.

CAPITÁN.— Supongo que le habrán contado cómo lo encontramos.

EMPERATRIZ.— No me interesa.

CAPITÁN.— Yo no quiero peloteras aquí, señora. Y esta clase de tipos no hacen más que revolver las cosas.

EMPERATRIZ.— Déjeme a mí, Capitán, yo tomaré las decisiones.

CAPITÁN.— Además no tenemos con qué pagarle.

EMPERATRIZ.— Un circo necesita un tony.

CAPITÁN.— Un circo necesita muchas cosas; pero uno no puede darse siempre el lujo de tenerlas.

EMPERATRIZ.— Ya te he dicho que yo tomo las decisiones.

CAPITÁN.— Me voy a salir aburriendo también. Le he de decir, señora, que si las cosas siguen así, va a tener que buscarse otro director...

EMPERATRIZ.— Otro administrador será. La única que dirige acá soy yo.

CAPITÁN.— Como quiera. A mí no me van a seguir viendo por mucho tiempo.

EMPERATRIZ.— ¿Y adónde te vas a ir?

CAPITÁN.— Hay otros circos.

EMPERATRIZ.— Claro que sí.

CAPITÁN.— Y puedo reensayar el número que tenía con la Rucia.

EMPERATRIZ.— No vaya a ser cosa que te quedes sin trabajo, como antes... Y tengas que volver, como antes.

CAPITÁN.— Ahora nos contratarían al tiro. A mí y a la Rucia.

EMPERATRIZ.— No se te olvide de llevarte a la Sonia también.

CAPITÁN.— Métase en sus asuntos, señora.

EMPERATRIZ.— Son asuntos míos.

CAPITÁN.— En el trabajo me puede dar órdenes. En lo demás, métase en lo suyo.

EMPERATRIZ.— Todo lo que sucede bajo esta carpa me incumbe.

CAPITÁN.— Si es así, levántese de la silla y amarre usted misma los cordeles.

EMPERATRIZ.— Ten cuidado, capitán.

CAPITÁN.— ¡Por lo menos así será verdaderamente suya esta carpa!

EMPERATRIZ.—¡Basta, Basta, Basta!

CAPITÁN.— Si me paga para que todo esto marche, déjeme hacer las cosas a mi manera y no se meta en lo que no le importa.

EMPERATRIZ.— ¡Me importa! Me importa porque un día puede suceder algo y no quiero que suceda en mi circo, bajo mi carpa. ¿Que no te das cuenta que estás corriendo demasiados riesgos? La otra noche los pillé aquí mismo.

CAPITÁN.— ¿Y quién le manda andarnos espiando?

EMPERATRIZ.— ¡No los ando espiando! Y la prueba es que me quedé callada para no meter escándalo. A la hora que la Rucia llega a saber...

CAPITÁN.— Déjeme que yo me las arregle con la Rucia, señora. Para eso es mi mujer.

EMPERATRIZ.— Arréglenselas entre ustedes entonces.

CAPITÁN.— Es lo que hago.

EMPERATRIZ.— Viven así, como perros.

CAPITÁN.— Cada cual vive como puede.

EMPERATRIZ.— ¡Juanucho!

JUANUCHO.— Mande, señora.

EMPERATRIZ.— Acompáñalo donde la Sonia. A ver si a ella se le ocurrió guardar algunas ropas del otro tony. Que se las preste. (*A Landa*) No se demore mucho, oiga. La función es en un rato más y lo mejor será que debute esta misma noche.

LANDA.— ¿Ahora?

EMPERATRIZ.— ¿Y por qué no?

LANDA.— Sí. ¿Por qué no? (*Sale con Juanucho*).

CAPITÁN.— Ya veo que tiene todas sus decisiones tomadas. ¿Eso era todo lo que quería?

EMPERATRIZ.— Todo. Salvo que te acuerdes de no decir mentiras.

CAPITÁN.— ¿Qué mentiras?

EMPERATRIZ.— Que no me conocías antes del accidente. Me conocías. Me conociste antes que a la Rucia. Me conociste cuando aún tenía mis piernas y podía subirme al trapecio. Me conociste cuando Doménico, lo único bueno que sucedió en mi vida, acababa de irse y me sentía muy sola. ¿No te acuerdas?

CAPITÁN.— ¿Me necesita para algo más?

EMPERATRIZ.— Para nada más. (*El capitán inicia el mutis*) Capitán...

CAPITÁN.— ¿Qué quiere?

EMPERATRIZ.— (*Después de un segundo*). Nada. (*El Capitán sale. La mujer hace girar su silla y contempla a los malabaristas que no han cesado de lanzarse los anillos*). El mundo está todo descoyuntado. Hace falta que llegue un gran viento que limpie toda esta porquería para que alguien construya de nuevo... Pero, ¿quién? Barón... Barahona... ¿quién? Hay hombres que

han tenido una visión. Que han visto el orden de repente. Y la belleza. Como éste que acaba de llegar por ejemplo. O como Doménico. Hombres que lo llevan escrito en la frente y en los ojos, como si los hubiera tocado una luz. Tal vez ellos podrían reconstruir el mundo si tuvieran la oportunidad de hacerlo, si lograran agarrar lo que entrevieron y pudieran hacerlo visible ante los ojos de los demás... Pero en medio de la búsqueda casi siempre los agarra la muerte.

Con Doménico sucedió así.

La muerte cortó su vuelo.

Y la imagen que perseguía quedó... ¿Dónde?

¿Qué pasó con toda esa belleza? ¿Dónde quedó?

¿Dónde, Barón? ¿Dónde, Barahona?

Ustedes mis malabaristas, ustedes que equilibran anillos sin mucha razón, ustedes que se hablan y se contestan las mismas palabras, ustedes que han encontrado una especie de armonía en un juego bastante estéril, díganme qué pasa con la visión cuando el visionario muere. ¿Se pierde en el aire?, ¿se evapora, se hace nada? Contéstenme, ustedes, mis malabaristas...

*Los hombres no la miran. Las luces van decreciendo lentamente y lo último que vemos es la imagen de los dos hombres lanzándose anillos.*

Barón.— Amarillo, azul.

Barahona.— Verde.

Barón.— Azul, amarillo.

Barahona.— Verde.

*Ya en la oscuridad distinguimos una pareja abrazada, besándose. Son Sonia y el Capitán. Parecen haberse agazapado entre las sombras. Tras ellos, el cielo presenta fuertes pinceladas rojas.*

Sonia.— Ten cuidado que alguien puede vernos.

Capitán.— Nadie viene para este lado. (*Vuelve a besarla*).

Sonia.— Nunca se sabe. La vieja se lo pasa... (*El la besa, la interrumpe*) con su silla de un lado para otro.

Capitán.— Acabo de hablar con ella y dejé las cosas en claro.

Sonia.— ¿Sospecha algo?

Capitán.— ¡Tendría que ser ciega para no sospechar!

Sonia.— ¿Qué te dijo?

Capitán.— Yo le dije que se metiera en lo que le importa.

Sonia.— ¿Y tú crees que la Rucia...?

CAPITÁN.— No, ella no. Por lo menos no se lo pasa espiando como la otra. (*Trata de besarla nuevamente*).

SONIA.— No quiero meterme en ninguna pelotera. Te lo dije desde un comienzo: no me gustan las complicaciones.

CAPITÁN.— ¿Y en qué pelotera está metida? ¿Qué no está conmigo? ¿No se siente segura?

SONIA.— Apenas me dé cuenta que algo pasa, corto todo y me voy para otro lado.

CAPITÁN.— (*Tratando de besarla*). Empecinada también.

SONIA.— Así soy yo. (*El termina por besarla largamente*).

CAPITÁN.— Nos encontraremos esta noche entonces.

SONIA.— ¿Esta noche?

CAPITÁN.— Donde mismo. Después de la función.

SONIA.— (*Separándose*). Alguien viene.

CAPITÁN.— Nos vemos más tarde entonces.

*Sale y casi al mismo tiempo entra la Rucia. Trae un canasto lleno de ropa entre los brazos. La escena ya está muy oscura.*

RUCIA.— ¿Quién anda ahí?

SONIA.— Soy yo.

RUCIA.— ¿Qué están haciendo acá?

SONIA.— Vine a buscar unas cosas que dejé aquí esta tarde.

RUCIA.— ¿Qué cosas?

SONIA.— Unas que trajimos con el Juanucho. Se las debe de haber llevado de vuelta al carro.

RUCIA.— ¿Estás sola?

SONIA.— ¿Y con quién había de estar?

RUCIA.— Me pareció oír voces.

SONIA.— Ideas. (*Pausa. Camina... Después habla...*).

RUCIA.— Ayúdame a colgar esta ropa.

SONIA.— Tengo que irme a preparar para la función.

RUCIA.— Hay tiempo.

SONIA.— Además quiero ir a ver qué pasó con ese hombre.

RUCIA.— ¿El que llegó recién? Parece que va a quedarse.

SONIA.— ¿Quién te lo dijo?

RUCIA.— Mientras estaba lavando, Juanucho vino a buscar al Capitán. Le dijo que la señora Emperatriz quería hablarle.

SONIA.— Yo le recomendé que hablara con ella primero.

RUCIA.— ¿Que quieres que se quede?

SONIA.— ¿Por qué?

RUCIA.— Te pregunto.

SONIA.— Me da lo mismo.

RUCIA.— A lo mejor lo contratan como tony, en vez del otro.

SONIA.— A lo mejor.

RUCIA.— Y a lo mejor termina gustándote, como el otro. (*Ríe con una cierta histeria contenida*). Es mejor que nosotros, ¿te diste cuenta? Habla mejor, se ve mejor... No me parece que sea artista, de circo por lo menos. Me parece que es, ¿cómo explicarte? Mejor...

SONIA.— Métete en lo que te importa, Rucia.

RUCIA.— ¿Qué quieres decir?

SONIA.— Deja tranquilos a los demás.

RUCIA.— (*Con súbita violencia*). Entonces tú deja tranquilo al Capitán.

SONIA.— ¿Qué...?

RUCIA.— Lo que oíste.

SONIA.— ¿Qué tengo que ver yo con el Capitán?

RUCIA.— Anoche después de la función, ¿adónde fuiste?

SONIA.— ¿Anoche?

RUCIA.— Sí.

SONIA.— Ni me acuerdo.

RUCIA.— Te vi conversando con él. Después los dos desaparecieron. El se demoró horas en volver.

SONIA.— No andaba conmigo.

RUCIA.— ¿Estás segura?

SONIA.— Oyeme...

RUCIA.— ¿Estás segura?

SONIA.— Claro que estoy segura. Le pedí a Juanucho que me acompañara al pueblo.

RUCIA.— ¿Al pueblo?

SONIA.— A comprar horquillas.

RUCIA.— ¿A esa hora?

SONIA.— Hay un boliche que no cierra hasta tarde. Pregúntale a Juanucho. No veo por qué tengo que estar dándote explicaciones, por lo demás.

RUCIA.— (*Con cierta súplica en la voz*). No quiero que se me vaya, Sonia. Que se me aleje.

SONIA.— ¿Y qué tengo que ver yo con eso?

RUCIA.— Es lo único que he encontrado.

SONIA.— Qué tengo que ver yo...

RUCIA.— Todas las noches, desde hace un tiempo, lo espero. Lo espero. Horas. La noche entera a veces. Espero. Me acuesto en esa cama, entre baúles y las ma-

letas, y lo espero. Minuto tras minuto, hora tras hora: la noche entera. Antes también solía dejarme así, sola, esperándolo. Pero cuando volvía, sin decir una palabra, sin siquiera darme una explicación, se acostaba a mi lado, me tomaba entre sus brazos y me hacía conocer la única forma de felicidad que he conocido...

Ahora eso también ha cambiado. Vuelve sí, pero como si viniera satisfecho ya. Se tiende ahí. Se duerme... y sin yo saber por qué me deja mucho más sola que cuando lo esperaba.

SONIA.— No sé para qué me cuentas estas cosas.

RUCIA.— Porque desde que te has quedado sola, he notado que te ronda, que te mira, que te busca.

SONIA.— Yo no me he dado cuenta.

RUCIA.— Ten cuidado, Sonia.

SONIA.— ¿Cuidado de qué?

RUCIA.— Ten cuidado, que sería capaz de hacer...

SONIA.— No me gusta que me amenacen.

RUCIA.— Ten cuidado.

SONIA.— ¡A mí nadie me amenaza!

VOZ DE JUANUCHO.— ¡Señorita Sonia!... Señorita Sonia...

SONIA.— ¿Qué hay?

VOZ DE JUANUCHO.— ¿Dónde está?

SONIA.— Acá. Por el lado del camino.

*Entran Juanucho y Landa. Traen una luz.*

JUANUCHO.— La señora Emperatriz me dijo que le viniera a pedir unas ropas para el señor Landa.

LANDA.— Me acaban de contratar como tony.

SONIA.— ¿Habló con el Capitán?

LANDA.— La señora habló con él.

SONIA.— ¿Ve cómo mi consejo no era malo?

LANDA.— Parece que tengo que debutar en la función de esta noche y me mandaron a verla para que me diera unas ropas que usted tiene.

RUCIA.— ¡Deben ser las que el otro dejó en tu carro!

SONIA.— *(Enfrentándola).* Está bueno, Rucia.

RUCIA.— Anda, Juanucho, anda a ayudarla a traerlas.

*(Sonia y Juanucho salen).*

LANDA.— ¿Hijo suyo?

RUCIA.—No tenemos hijos.

LANDA.— ¿De quién es hijo entonces?

RUCIA.— ¡Quién sabe! Un día llegó al circo. No se acordaba muy bien de dónde venía.

LANDA.— ¿Y nadie ha venido a reclamarlo?

RUCIA.— Nadie.

LANDA.— Increíble.

RUCIA.— ¿Qué cosa?

LANDA.— Que alguien haya tenido un hijo, lo haya dejado irse, lo haya perdido así para siempre.

RUCIA.— A muchos no les gusta tener hijos. Complican las cosas y, si no hay hijos, se tiene que trabajar menos. Usted ¿en qué trabaja?

LANDA.— Voy a ser tony.

RUCIA.— Pero antes...

LANDA.— Fui de todo.

RUCIA.— ¿Y?

LANDA.— Después me agarraron las cosas. Pero pienso que si hubiera tenido un hijo, habría perseverado, y buscar no me habría resultado tan difícil, ¿me comprende?

RUCIA.— ¿Buscar, qué?

LANDA.— Lo que uno anda buscando.

RUCIA.— Pero, ¿qué?

LANDA.— Lo que se vio de repente. Algo que podría ser cierto para siempre.

RUCIA.— No lo entiendo.

LANDA.— Con un hijo, ¿ve? Los caminos parecerían mucho menos largos. Hay tanto que mostrar, tanto que darle mientras uno va buscando... A veces, los domingos, cuando voy a algún parque y veo pasar a un padre con su hijo, tomados de la mano, pienso que ésa es la mayor fuerza, la única verdadera pareja, el eslabón... Los veo alejarse por el camino o encumbrar un volantín o leer el diario y me digo que así este largo caminar sería mucho más llevadero. Y entonces eso que uno entrevió se podría compartir... Sí, yo se lo podría contar a mi hijo y él, en verdad, sería el único que comprendería, porque sería como contármelo a mí mismo, a un yo más chico que me mirara con ojos idénticos a los míos, y que recibiría mi historia como un hecho cierto, algo que sería cierto para él, ¡para mí! *(Hay un silencio).*

RUCIA.— ¿Y quién no tiene un hijo?

LANDA.— ¿Cómo?

RUCIA.— ¿Quién se lo impide?

LANDA.— Ya no.

RUCIA.— ¿Por qué?

LANDA.— Una vez estaba por casarme; pero después pasaron cosas. Ahora es como si ya fuera muy tarde.

RUCIA.— ¿Se cree viejo? Si los hombres se demoran mucho en ponerse viejos en esta clase de asuntos.

LANDA.— No. No es eso.

RUCIA.— Mi padre me tuvo a los sesenta.

LANDA.— No es eso.

RUCIA.— ¿Qué entonces?

LANDA.— No sé... Parece que todo me hubiera pasado por encima y que ya no tuviera fuerzas para nada. Solamente a veces, a ratos... entre la bruma a uno le parece ver esos ángeles.

RUCIA.— *(Mirando con extrañeza).* ¿Cuáles ángeles?

LANDA.— Lo que uno anda buscando.

RUCIA.— ¿Es eso lo que anda buscando? ¿Angeles?

LANDA.— ¿Y qué si no?

*Entran Sonia y Juanucho. Traen ropas y una caja llena de pinturas.*

SONIA.— Estas son las cosas. Ojalá encuentre algo.

LANDA.— Gracias.

SONIA.— Va a tener que apurarse. Falta poco para la función.

RUCIA.— Sobre todo que parece que hoy día tendremos público.

SONIA.— ¿Hay entradas vendidas?

RUCIA.— Ocho galerías, parece, y quince plateas.

SONIA.— ¡Quince plateas!

RUCIA.— Vinieron los del fundo. Y trajeron unos amigos.

SONIA.— Esos son los que vienen a entretenerse gritándonos cosas.

RUCIA.— Entonces es mejor que se apure, oiga. El tony es el único que puede contestarles a esos pijes.

*Atraviesan por el fondo Barón y Barahona. Visten uniformes de músicos descoloreados y llevan instrumentos en las manos.*

BARÓN.— ¡Apurarse!

BARAHONA.— ¡Apurarse!

BARÓN.— La función ya va a comenzar.

BARAHONA.— Comenzar... *(Desaparecen).*

LANDA.— ¿Que no son los malabaristas?

SONIA.— Y los músicos también. Ya le dije que en este circo todos tienen que hacer más de una cosa.

LANDA.— ¿Yo también?

SONIA.— El tony no alcanza a cambiarse de ropa. El tony es tony no más.

RUCIA.— Hasta más rato.

VOZ DEL CAPITÁN.—¡Rucia! ¡Rucia!

RUCIA.— *(Gritando).* ¡Ya voy!

SONIA.— Vamos.

RUCIA.— Es a mí a la que llaman.

*Sonia no responde. Sale y a los pocos segundos la sigue la Rucia. Hay en la lejanía un ir y venir de personas, algunos ruidos, el afinar súbito de instrumentos y tal vez el rugido intermitente del león.*

LANDA.— ¿Y tú no tienes que trabajar?

JUANUCHO.— No, señor.

LANDA.— ¿No haces ningún número?

JUANUCHO.— El Capitán trató de enseñarme; pero no pude aprender.

LANDA.— ¿Qué cosa?

JUANUCHO.— Unas cuestiones con equilibrio; pero me caía siempre.

LANDA.— Quizás habrías podido aprender otra cosa.

JUANUCHO.— No quiso.

LANDA.— ¿Y qué haces entonces?

JUANUCHO.— Me tienen para los mandados.

LANDA.— Mejor que te vayas para allá entonces.

JUANUCHO.— Al Capitán no le gusta verme durante la función. Dice que lo pongo nervioso. *(Landa comienza a buscar entre las ropas, inconcientemente tararea una canción —la que más tarde será la del pregón— mientras el niño sigue hablando).* Me quedo acá cuidando al león mejor. ¿No ve que está enfermo? Hace días que está así... Se me hace que es porque lo tienen en jaula.

LANDA.— *(Poniéndose una chaqueta larga, se da vuelta hacia el niño).* ¿Cómo me queda esta chaqueta?

JUANUCHO.— Se ve tan raro como con esa cuestión que tenía puesta cuando lo encontré.

LANDA.— ¿La ropa del "cabezón"?

JUANUCHO.— Yo creí que era así.

LANDA.— ¿Cómo?

JUANUCHO.— Así de verdad. Con la cabeza grande.

LANDA.— Se me pone así. ¡Los domingos! Los sábado empieza a crecerme... y crece y crece hasta que agarro un sombrero. *(Toma un sombrero del montón),* me lo pongo y lo atraviesa con un alfiler. ¡Así!

*Encuentra un largo alfiler y semeja enterrarlo en el sombrero con fuerza. Al mismo tiempo, en pantomima, hace como si se desinflara. Juanucho ríe espontáneamente como lo haría cualquier niño frente a un tony. Envalentonado por esto, Landa comienza agregar detalles a su vestimenta. No le-*

*jos se escucha la "banda" del circo. Al vestirse Landa realiza algunas pantomimas mientras el niño ríe y aplaude.*

LANDA.— No nos tenemos que demorar... ¡Eh, ayudante!

JUANUCHO.— Mande.

LANDA.— ¿Dónde dejaste la caja con las pinturas?

JUANUCHO.— Aquí está.

LANDA.— Voy a hacerme una boca grande, colorada. ¿Habrá pintura colorada?

JUANUCHO.— Aquí.

LANDA.— Con las puntas levantadas como si me estuviera riendo.

JUANUCHO.— El otro tony tenía una boca chica.

LANDA.— Pero Landa la tendrá grande. Para hablar poco. *(Empieza a colocarse la pintura frente a un espejo que sostiene el niño, nuevamente tararea la melodía —el pregón— de pronto se detiene).* ¿Qué es eso?

JUANUCHO.— ¿Qué?

LANDA.— Eso que estaba cantando.

JUANUCHO.— Canción será.

LANDA.— Sí, pero, ¿dónde la he escuchado antes? Pásame el negro.

JUANUCHO.— Aquí está.

LANDA.— Me voy a pintar dos líneas negras bajo los ojos, como si hubiera llorado carbón... Y lo demás todo blanco... blanco...

JUANUCHO.— ¡Blanco!

LANDA.— *(De pronto).* ¡Era lo que ellos cantaban! Claro... *(Tararea la melodía).* Eso era lo que cantaban.

JUANUCHO.— ¿Quiénes, señor Landa?

LANDA.— Esos ángeles que entreví. Algún día te contaré.

JUANUCHO.— Si ya me lo contó hace un rato.

LANDA.— ¿Te lo conté?

JUANUCHO.— Claro. Dijo que se le habían perdido y que los andaba buscando.

VOZ DEL CAPITÁN.— ¡Landa! ¡Landa! Ya vamos a empezar...

LANDA.— ¡Voy!

*Poco a poco a medida que transcurre la escena anterior, Landa se ha ido metamorfoseando en tony. Y ahora cuando se yergue bajo el haz de luz, habla con el tono alto y monocorde de un tony.*

LANDA.— ¡Señor Juanucho!

JUANUCHO.— Mande.

LANDA.— ¡Le apuesto cinco pesos que no sabe en qué se parece un bombero a una naranja y a mi tía!

JUANUCHO.— ¿Una naranja... a un bombero y a mi tía?

LANDA.— No, no, no... a *mi* tía.

JUANUCHO.— ¿A su tía? Este...

LANDA.— A la una.

JUANUCHO.— ¿Un bombero?

LANDA.— A las dos.

JUANUCHO.— ¿A una naranja?

LANDA.— ¡Y a las tres! Perdió, señor, perdió, perdió... En que un bombero tiene casco y una naranja tiene cascos. ¿Ve? Perdió, perdió, perdió...

JUANUCHO.— ¿Y su tía?

LANDA.— Está bien, gracias. *(Ríe y de pronto con un gesto instintivo, traza sobre la mejilla del niño una línea con un pincel que tenía en la mano...).* Oye, cabro; ¿y si te transformara en tony?

JUANUCHO.— ¿A mí?

LANDA.— ¡Sí! Un tony más chico... que me contestara. Podríamos trabajar juntos.

JUANUCHO.— El Capitán dice que yo no puedo aprender nada.

LANDA.— Es que él no ha sabido enseñarte. ¿Te gustaría aprender?

JUANUCHO.— Sí, señor.

LANDA.— Vas a tener que llamarme, señor Landa. Los tonies tienen nombre.

JUANUCHO.— *(Con algo de la entonación del tony en su voz).* Sí, señor Landa.

LANDA.— Acérquese entonces, señor Juanucho. Lo primero es sentir, lo que uno va a hacer... Piensa en un tony. En un tony que te gustaría ser. *(El niño cierra los ojos).* ¿Lo ves?

JUANUCHO.— Sí, señor Landa.

LANDA.— Ahora abre los ojos. ¡Y no te vayas a olvidar el tony que acabas de ver! Escoge ahí la chaqueta que tenía... *(El niño obedece y se pone una chaqueta).* Y tenía una peluca, ¿no es cierto? *(El niño asiente. El hombre le coloca una).* Y tenía una nariz... ¿cómo?

JUANUCHO.— Gorda. Como un botón de abrigo.

LANDA.— *(Colocándole una nariz con un elástico).* Como un botón de abrigo, señor Juanucho. ¿Y qué más? ¿Qué más?

JUANUCHO.— Un paraguas. De esos que se abren y se dan vuelta.

LANDA.— Un paraguas, señor Juanucho. ¡Dos paraguas! Uno para usted y otro para yo.

JUANUCHO.— *(Encontrando los paraguas).* Uno para usted y otro para yo.

LANDA.— ¿Y qué más? ¿Qué más?

JUANUCHO.— Guantes, señor Landa.

JUANUCHO.— ¡Claro! Guantes. Todo caballero bien educado se saca los guantes. *(Pausa).*

*Cada uno se coloca un par de guantes. Los de Landa son inmensos. Ahora los dos están de pie y se asemejan mucho. Landa ensaya algunos pasos dentro del círculo que desparrama la luz. El niño lo imita. Hay un corto tiempo de pantomima muda mientras a lo lejos, la banda del circo sigue tocando.*

LANDA.— ¡Ve, señor Juanucho! ¡Ve! Hay poca luz aquí. A ver, señor Juanucho, agrándese esa luz. Por favor.

JUANUCHO.— ¿Cómo, señor Landa?

LANDA.— Tire del borde, pues. A ver, usted, señor Juanucho, tire de aquel borde y yo de éste.

*Se colocan en los bordes de la zona iluminada, se inclinan, parecen agarrar algo y tiran hacia atrás casi como por arte de magia, la zona de luz crece y el lugar se transforma en una verdadera pista de circo. El niño ríe de pronto, corre alrededor de la zona luminosa. Landa lo imita. Hay en ambos un sentimiento idéntico: La expectación que se produce ante un juego nuevo. En ese instante se escucha un redoble de tambor y ambos penetran en la pista, tal cual lo harían dos tonies en un circo.*

LANDA.— ¡Señor Juanucho!

JUANUCHO.— ¡Señor Landa!

LANDA.— ¿Qué le parece que como el día está tan asoleado y la luna está tan grande...

JUANUCHO.— Tan grande.

LANDA.— ...¿diéramos una vueltecita en bote?

JUANUCHO.— Mire, mal no me parece, señor Landa.

LANDA.— Sobre todo que yo soy naútico.

JUANUCHO.— ¡Ah! Es náutico.

LANDA.— Náutico, y tengo un áutico.

JUANUCHO.— Fantuástico entonces, señor Landa.

LANDA.— Tenga cuidado, señor Juanucho, cuando se suba al bote.

JUANUCHO.— A la una...

LANDA.— Salte largo.

JUANUCHO.— A las dos...

LANDA.— Si no lo agarro.

JUANUCHO.— ¡Y a las tres!

LANDA.— Muy bien, muy bien. Y ahora yo... A la una...

JUANUCHO.— Mi fortuna.

LANDA.— A las dos.

JUANUCHO.— Un reloj.

LANDA.— Y a las tr... Señor Juanucho, pase adelante y tenga cuidado.

*En verdad Landa da un traspié y cae. Hay un ir y venir de los dos tonies tratando de subirse al bote y cayéndose el uno mientras el otro se sujeta: Pantomima. Por último ambos quedan instalados como si estuvieran en un bote. Reman con los paraguas.*

Y adónde le gustaría ir, señor Juanucho.

JUANUCHO.— *(Olvidándose de su papel de tony).* Al mar.

LANDA.— Hacia allá vamos entonces. ¿Has estado alguna vez?

JUANUCHO.— ¿Cómo es?

LANDA.— Grande. Verde en el día. Con olas y la espuma que vuela por encima. *(Retomando el papel de tony).* Siga remando, señor Juanucho. Mire que el camino es largo y el Paraíso queda lejos.

JUANUCHO.— ¿Allá vamos?

LANDA.— Allá parece. *(Pero pronto pierde su voz de tony. Parece recordar).* Parece que allá están todos los tesoros que la tierra en otro tiempo tuvo.

VOZ DEL CAPITÁN.— ¡Landa! Adónde se ha metido, carajo. La función ya va a empezar.

LANDA.— *(Irguiéndose mientras la luz vuelve a su antigua superficie y ahora se distinguen nuevamente los contornos del circo).* Voy... *(Luego se vuelve a Juanucho).* Vamos.

JUANUCHO.— ¿Conmigo?

LANDA.— *(Con la voz de tony).* Claro que sí, señor Juanucho. Con usted.

*Extiende su mano. El niño titubea durante algunos segundos y termina extendiendo la suya. En ese instante, la "banda" ataca una típica marcha de circo y se escuchan los aplausos y los silbidos con que se inician las funciones de los circos pobres. El hombre y el niño avanzan hacia el lugar donde se divisan los resplandores del circo.*

## SEGUNDA PARTE

*Emperatriz está sola escuchando los ruidos que provienen de la carpa. Se oyen los compases de una marcha que de pronto interrumpe un pitazo.*

VOZ DEL CAPITÁN.— El Circo Internacional ha tenido el placer de presentarles su sensacional espectáculo con artistas de fama mundial... Madame Cleopatra venida de Egipto a revelarles su futuro. *(Aplausos)*... la extraordinaria trapecista contratada especialmente por la Empresa del Circo Internacional, la señorita Sonia... *(Redoble de tambores, aplausos)*... los célebres malabaristas, Barón y Barahona *(Aplausos)*... y sus amigos de siempre... el señor Landa... y el señor Juanucho! *(Aplausos, silbidos, redobles de tambores)*. Con esta función el Circo Internacional se despide de los habitantes de La Calavera, recordándoles que regresará el próximo año con nuevos artistas y números de categoría...

*Vuelve a escucharse la marcha. Nuevos aplausos. Silbidos. Pocos segundos después aparece Juanucho siempre vestido de tony. Da una voltereta y se encuentra frente a frente a Emperatriz; se detiene como temeroso. La mujer extiende sus brazos hacia él, lo hace avanzar y lo besa en la frente como si lo estuviera coronando.*

EMPERATRIZ.— Doménico habría estado orgulloso de ti. El sabía reconocer a los artistas.

*En ese instante empiezan a aparecer los otros artistas. Rodean al niño y lo felicitan.*

LANDA.— No ve, señor Juanucho, no ve como podía hacerlo.

SONIA.— Muy bien, Juanucho.

RUCIA.— ¡Quién lo iba a decir!

BARÓN.— Y toda esa gracia parece que la tenía escondida, ¿ah?

JUANUCHO.— No sé yo...

BARAHONA.— ¿Cómo es que no lo habías dicho?

JUANUCHO.— No sé yo...

SONIA.— ¡Ahora hay que felicitarlo! Si hasta a mí me hizo reír...

TODOS.— Sí... sí... ¡Hay que felicitarlo! ¡Muy bien, Juanucho!

CAPITÁN.— *(A Landa)*. Parece que fue usted quien le enseñó al chiquillo.

LANDA.— Lo ayudé a vestirse, no más. Lo demás lo hizo solo.

CAPITÁN.— Salió bien gallo entonces.

LANDA.— Así parece.

CAPITÁN.— Nunca pensé que este cabro tuviera condiciones para tony.

LANDA.— Ahora si usted quiere podemos ensayar algunos números juntos.

CAPITÁN.— ¿Se piensa quedar?

LANDA.— A menos que haya algún inconveniente.

CAPITÁN.— La plata es el único inconveniente.

LANDA.— Le hacemos empeño durante un tiempo.

CAPITÁN.— Usted sabrá . . . Por mí, que se quede. Un circo no es circo sin tony.

LANDA.— Y con este número, a lo mejor hasta se arregla la situación.

CAPITÁN.— Nunca se sabe . . . Lo que es yo ni pensé que el chiquillo tuviera condiciones.

EMPERATRIZ.— Es un artista, Capitán.

CAPITÁN.— Así debe ser.

EMPERATRIZ.— Y los artistas tienen condiciones para todo.

CAPITÁN.— Es lo que dicen.

EMPERATRIZ.— Y tú debieras poder reconocerlas, Capitán. Con los años de circo que llevas . . .

CAPITÁN.— Mire, señora, no estoy con ánimo de pelea esta noche.

EMPERATRIZ.— No estoy peleando.

CAPITÁN.— Pero desde esta tarde que me anda buscando. No se vaya a encontrar conmigo no más.

EMPERATRIZ.— No sería la primera vez.

CAPITÁN.— *(Sin escuchar lo que ella dice).* Esta noche hay que celebrar el triunfo. ¿Qué le parece, Landa? ¿Nos vamos a tomar un par de tragos?

RUCIA.— No se te olvide que tiene mala cabeza.

CAPITÁN.— Para eso estoy yo.

RUCIA.— ¡Cómo si la tuvieras tan buena!

CAPITÁN.— Puchas que está pesada la atmósfera. Ni siquiera se ponen contentos con los aplausos. ¿Cuándo los habían aplaudido como hoy? Sean agradecidos al menos. ¿Qué dicen ustedes? ¿No están contentos?

BARÓN.— Muy contentos.

BARAHONA.— A lo mejor con esto se arreglan las cosas.

SONIA.— ¿Y por dónde?

CAPITÁN.— Por donde menos uno piensa, pues. Pero mejor me voy . . . si no hasta las ganas de tomar un trago se me van a quitar. Vamos, Landa.

LANDA.— Ya voy. Tengo que sacarme estas cuestiones antes *(Barón y Barahona han salido)*.

CAPITÁN.— No se demore. *(Al iniciar su mutis, se detiene un instante junto a Sonia).* Te espero adonde mismo.

SONIA.— No voy a ir.

CAPITÁN.— ¿Qué es lo que te pasa ahora?

SONIA.— No me gusta andar sola por esos caminos.

CAPITÁN.— Lleva al chiquillo entonces. Como anoche.

SONIA.— No...

CAPITÁN.— Y bueno también...

*Sale. La Rucia ha sorprendido la escena desde la distancia.*

EMPERATRIZ.— Ven, Juanucho.

LANDA.— Yo creo que entre los dos podemos tener un buen número, ¿no le parece?

EMPERATRIZ.— Claro que sí. Le pediremos a Barón y Barahona que les enseñen algunos trucos. Los tonies tienen destreza. ¿No es así, Barón? *(Los busca).* Se fueron?

RUCIA.— *(Acercándose a Sonia).* ¿Qué te dijo?

SONIA.— ¿Quién?

RUCIA.— ¿Quién había de ser?

SONIA.— Nada, Rucia.

RUCIA.— Pero te habló.

SONIA.— Sí. Me habló.

RUCIA.— ¿Qué te dijo?

SONIA.— Algo de mi número. Cosas que no te importan.

RUCIA.— *(Con una súbita violencia).* Mira, Sonia... Te aseguro que si...

EMPERATRIZ.— ¿Qué es lo que pasa?

SONIA.— Nada.

EMPERATRIZ.— ¿Por qué están gritando entonces?

RUCIA.— ¡Por nada. Por nada! Y déjame tranquila. Quiero que todos me dejen tranquila. *(Sale).*

EMPERATRIZ.— Esa anda con la sangre envenenada.

LANDA.— Así pareciera.

EMPERATRIZ.— Y tengo la impresión que esto no va a terminar en nada bueno.

SONIA.— Yo no tengo la culpa.

EMPERATRIZ.— ¿He dicho algo?

SONIA.— ¿Por qué me mira entonces?

EMPERATRIZ.— Miro adonde me da la gana. ¿Dónde se metieron Barón y Barahona? Saben que me gusta conversar con ellos después de la función. Sonia... ¿Adónde vas?

SONIA.— A mi carro.

EMPERATRIZ.— Si los ves, diles que los estoy esperando *(Sonia sale).* ¿Le molesta que me quede aquí?

LANDA.— ¿Por qué habría de molestarme?

*Juanucho ha ido a buscar unos recipientes con agua y ahora ambos proceden a sacarse el maquillaje. Esta operación se prolonga a través de la escena siguiente y en todo momento el niño copia los gestos del hombre.*

EMPERATRIZ.— No me gusta quedarme sola a esta hora.

LANDA.— Acompáñenos entonces *(A Juanucho)*. Por qué habría de molestarnos, ¿no es cierto, Juanucho? Espera... primero te pones esta crema... un poco, eso es, y la refriegas bien...

EMPERATRIZ.— Cuando acaba de terminar la función, hay como especie de vacío, ¿no le parece?

LANDA.— Es el silencio. Después de los aplausos.

EMPERATRIZ.— Es como una "solitude". Por eso me gusta estar con Barón y Barahona. Los miro mientras ensayan sus ejercicios...

LANDA.— Como esta tarde...

EMPERATRIZ.— Y me da una tranquilidad... Es como si una pudiera mirar el mundo desde lejos, ¿sabe? Mirarlo desde arriba, girando entre los otros planetas en vez de estar metida adentro.

LANDA.— *(A Juanucho)*. No, con ese trapo no, Juanucho. Así, ¿ves? Suave...

EMPERATRIZ.— Usted sabe lo que es eso, ¿no es cierto?

LANDA.— ¿Qué?

EMPERATRIZ.— Mirar las cosas desde una altura. Sí, usted tiene que saberlo.

LANDA.— ¿Por qué?

EMPERATRIZ.— Ya se lo dije antes: tiene algo en la mirada, lo mismo que tenía Doménico, la mirada del que ha vivido un momento en esa región de la que le hablo. ¿Es verdad no es cierto?

LANDA.— No sé, señora.

EMPERATRIZ.— Y dicen que desde esa altura, todo se ve ordenado, limpio, perfecto, tranquilo.

LANDA.— ¿Usted lo ha visto?

EMPERATRIZ.— No. Pero Doménico me contó. El lo vio una vez llegando a ese puerto, de noche, con todas esas luces y el mar como una sombra... ¡La val del Paradiso!... Por eso siempre quería volver. Por eso siempre estaba yendo y viniendo.

LANDA.— ¿Y usted?

EMPERATRIZ.— Yo lo acompañaba. Tal vez eso entorpecía su búsqueda.

LANDA.— ¿Cómo así?

EMPERATRIZ.— Porque yo permanecía acá abajo, ¿comprende? Yo en todo momento le recordaba lo que había acá, el desorden, el caos y la visión se le nublaba y el mundo llegaba a ser lo que es para todos nosotros: un planeta arrojado al azar en el cual debemos permanecer.

LANDA.— Y usted cree que desde esa altura todo adquiere sentido.

EMPERATRIZ.— Claro que sí. Los caminos se ordenan. Cortan los campos en espacios regulares y las montañas se engarzan como los eslabones de una cadena y todo va a desembocar en un mar que, desde allá arriba, no tiene ni ruido ni oleaje sino que es como un cielo, aún más quieto que el cielo, más profundo y más definitivo.

LANDA.— ¿Y las personas?

EMPERATRIZ.— Allá arriba uno está solo, Landa. Por lo menos eso es lo que dicen.

LANDA.— Y no se ve a nadie.

EMPERATRIZ.— A nadie.

LANDA.— Yo estoy cansado de estar solo. De andar solo. De buscar solo *(Hunde de pronto su rostro en la vasija de agua y Juanucho lo imita. Ambos permanecen con los rostros chorreando agua, muy inmóviles, mientras Landa sigue hablando).* Es... ¿Cómo explicarle? Me parece que con tanto andar de un lado a otro he perdido algo y no he encontrado nada. ¿Cómo explicarle? Como si se me hubiera escapado lo que las cosas son. Lo que la vida en verdad esconde. Pienso... pienso que siempre he mirado desde una altura, como usted dice, y nunca he llegado a comprender lo que sucede entre los demás... acá abajo... ¿Cómo explicarle? Esta tarde cuando llegué acá y los vi a ustedes, me pareció que después de mucho tiempo veía cosas reales... cosas que en realidad sucedían, que estaban ahí frente a mí, que podía encontrar y tocar. Todo lo otro es algo que ha estado dentro de mi cabeza durante mucho tiempo, girando ahí, haciéndose cada vez más vago... más impreciso. Ahora quiero vivir con ustedes.

EMPERATRIZ.— Landa...

LANDA.— *(Interrumpiendo).* No, señora. Quiero vivir aquí. Trabajar aquí. Seguir con ustedes. Salir a tomar con el Capitán. Enseñarle a Juanucho. Volver a ser como era antes.

EMPERATRIZ.— ¿Antes?

LANDA.— Antes que me agarraran las cosas. Antes que me sucediera lo que me sucedió.

EMPERATRIZ.— ¿El amor?

LANDA.— Sí, me enamoré. *(Súbitamente).* Una vez estuve por casarme.

EMPERATRIZ.— ¿Y?

LANDA.— No me casé.

EMPERATRIZ.— ¿Y siempre siguió enamorado?

LANDA.— ...nunca volví a ser el mismo.

EMPERATRIZ.— No se engañe Landa. No le eche la culpa a nadie, ni siquiera al amor. Usted nunca fue como los demás. Estoy segura que de niño también subía a la cima de las montañas y miraba desde allí.

LANDA.— Es cierto.

EMPERATRIZ.— Y la mirada siempre iba dirigida hacia el horizonte. Y en las noches salía a caminar solo. O hablaba en voz alta y algo dentro de usted mismo le contestaba.

LANDA.— ¿Cómo lo sabe?

EMPERATRIZ.— Cuando uno ha querido a un hombre como yo quise a Doménico, Landa, la vida de ese hombre llega a ser la de una.

LANDA.— *(Dándose vuelta hacia Juanucho).* Ahora hay que secarse la cara, Juanucho. Con este paño... así...

EMPERATRIZ.— No... no se engañe. Pareciera que entre los hombres hay dos razas: los que están detenidos y los que buscan. Nacen así y así se quedan.

LANDA.— Nosotros vamos a detenernos, ¿no es cierto, Juanucho? *(Súbitamente con voz de tony).* ¡Señor Juanucho!

JUANUCHO.— ¡Señor Landa!

LANDA.— Deme su mano.

JUANUCHO.— ¿Cuál mano?

LANDA.— La que tenga cinco dedos.

JUANUCHO.— Esta entonces.

LANDA.—*(Agarrándole la mano).* ¿Ve cómo estoy anclado, señora? ¿Ve? No me puedo mover...

*Entra el Capitán.*

CAPITÁN.— ¿Estamos listos?

LANDA.— Listos. Una última enjuagada... *(Hunde las manos en la palangana y se lava el rostro).* ¡Brrrr!

JUANUCHO.— *(Imitándolo).* ¡Brrrrr!

CAPITÁN.— Voy a darle un vistazo al león antes...

LANDA.— Vamos... *(Viendo que el niño lo sigue).* ¡Epale! Tú te quedas acá, Juanucho. Estas cosas todavía no son para ti. Sácate esa ropa y ándate a la cama. Mañana me despiertas a primera hora para que ensayemos otros números... ¿ah?

JUANUCHO.— Muy bien, señor Landa.

*(El Capitán ya ha salido y en el momento en que Landa inicia el mutis, Emperatriz lo detiene).*

EMPERATRIZ.— Landa...

LANDA.— Dígame.

EMPERATRIZ.— No vaya.

LANDA.— ¿Cómo?

EMPERATRIZ.— No vaya le digo. No salga con el Capitán.

LANDA.— ¿Por qué?

EMPERATRIZ.— Siga su camino. No se quede con nosotros.

LANDA.— Pero si usted misma me contrató.

EMPERATRIZ.— Ahora le pido que se vaya.

LANDA.— ¿No le gustó lo que hicimos?

EMPERATRIZ.— No es por eso.

LANDA.— Entonces...

EMPERATRIZ.— No tiene nada que ver con eso.

LANDA.— No le entiendo.

EMPERATRIZ.— Váyase antes que sea tarde.

VOZ DEL CAPITÁN.— ¡Landa!... ¡Landa!...

LANDA.— Me llaman.

EMPERATRIZ.— No vaya.

LANDA.— Déjeme decidir a mí, señora.

EMPERATRIZ.— Landa...

VOZ DEL CAPITÁN.— ¿En qué se quedó?

LANDA.— Voy, voy.

*Sala. Se escucha desde ya la canción "La paloma negra" con que se inicia el cuadro siguiente.*

EMPERATRIZ.— Landa... ¡Ah! si pudiera levantarme de aquí, lo agarraría y... ¡Landa! ¡Landa! *(La mujer permanece silenciosa algunos segundos y luego mira al niño).* Tal vez tú pudieras haberlo detenido... Mira, todavía tienes pintura en la cara. *(Toma el trapo que el niño guarda entre las manos y le limpia el rostro).* Cuando se dé cuenta que debiera haber seguido ya será demasiado tarde... ¡Qué sordo! Sordo, sordo... El mundo es sordo y descoyuntado y confuso... ¿Por qué no querrá salir esta mancha?... ¿Y por qué seguimos en él entonces? ¿Por qué nos aferramos a él? ¿Dónde está esa esperanza que nos obliga a quedarnos?... ¿Dónde? *(Mira al niño).* ¿En ti? ¿En uno tal vez? ¿En cada uno? Algo como un recuerdo antiguo, como algo que se perdió hace mucho tiempo... una nostalgia, eso es lo que viene a ser la esperanza: una especie de nostalgia.

*Ahora la canción se hace más intensa y las luces disminuyen sobre Emperatriz y Juanucho. Vemos entonces algunas mesas en otro rincón del escenario y algunas sillas: es la cantina de las tres Marías. María Luisa y María Clara están sentadas esperando mientras Marita canta con voz desabrida.*

MARITA.— *(Cantando).* El día en que la vimos
La paloma negra, negra
Era amor lo que creímos
Que en sus alas nos traía.
Ay, amor, tan engañoso
Tan cruel y doloroso.
No era amor lo que traía

La paloma negra, negra
Sino sombra suspendida
De otro mundo que es olvido
Ay, amor, tan . . . etc.
En la noche que esparcía
La paloma negra, negra
El amor se nos moría
Y el olvido se quedaba.
Ay, amor, tan . . . etc.

*Al comenzar la tercera estrofa, aparecen el Capitán y Landa. El Capitán se ha colocado la cabeza del "cabezón" y la canción se interrumpe.*

María Luisa.— ¡Ave María Purísima!

Marita.— Sin pecado concebida.

Capitán.— *(Lanza una inmensa risotada).* ¡Ah! ¿Se asustaron las diablitas, no? *(Se saca la cabeza).* No le decía, Landa, que con esta cabeza nos iban a recibir bien.

María Luisa.— ¡Miren el chistoso!

María Clara.— El tenía que ser, pues.

María Luisa.— Ya llegó a molestar de nuevo.

Landa.— No me parece que nos reciben bien.

Capitán.— No les haga caso. Les gusta quejarse.

María Clara.— Ya pues, ya pues, guarde las manos tranquilas.

Capitán.— ¿Qué no le gusta que la saluden?

María Clara.— A mí nadie me saluda así.

Capitán.— Voy a tener que enseñarle entonces. *(A Landa).* Alléguese una silla, compañero. ¿Qué se sirve?

Landa.— Una caña será.

Capitán.— Dos entonces. A ver usted, mi hijita si nos canta algo.

Marita.— *(Iniciando el estribillo).* Ay, amor, tan engañoso. Tan cruel y doloroso . . .

Capitán.— *(Imitando).* Ay, amor, tan engañoso . . . ¿No saben hablar más que de amor las lesas?

Marita.— ¿Y de qué si no?

Capitán.— ¡Qué sé yo! De todas las otras cuestiones que lo joden a uno.

María Clara.— ¡Mírenlo! Cualquiera diría que está jodido.

María Luisa.— No le hables mejor, Clarita.

Capitán.— ¿Y por qué no habría de hablarme si tiene ganas? Para eso pago.

María Luisa.— Paga por el trago y nada más.

Capitán.— ¡Ya! No se me bote a regodiona.

María Luisa.— Si quiere lo demás, pague además.

CAPITÁN.— ¡Ah! ¿Así que también tengo que pagar la compañía? Si vengo acá es porque necesito compañía. Si no, tomaría solo.

MARÍA LUISA.— ¿Y quién se lo impide?

CAPITÁN.— ¿Y quién se lo impide? Mira que te...

MARÍA CLARA.— Ya, ya, ya... Se acabaron las peleas. Cántanos otra cosa Marita.

CAPITÁN.— Pero que no sea con esa cuestión del amor.

MARITA.— No sé ningún canto que no sea de amor.

CAPITÁN.— Ya me tienen cabreado con eso. Que el amor para acá, que el amor para allá. El amor se guarda entre las piernas, mi hijita. Y mientras menos se hable de él, mejor.

MARÍA LUISA.— ¡Grosero!

CAPITÁN.— Y deme otra caña. Y tráigase una para mi compañero también.

LANDA.— Todavía no termino ésta.

CAPITÁN.— ¿Y qué lo está demorando?

MARÍA LUISA.— No le sirvas más, Clarita.

CAPITÁN.— Mire usted, métase en lo que le importa, ¿ah?

MARÍA CLARA.— *(Mujer de negocios).* Uno más, María Luisa. Uno más no puede hacerle mal.

MARITA.— Sé una que no es de amor. Trata de la muerte... Ay, pero también parece que fuera de amor, porque es una niña que se muere; pero se muere porque se enamora.

CAPITÁN.— Lo mismo no más, mi hijita. Que no ve que todas las canciones fueron escritas por tipos que se lo pasan soñando con el amor en vez de hacerlo?

MARÍA CLARA.— Por algo son "podetas".

CAPITÁN.— ¡"Podetas"! Capados, eso es lo que son.

MARÍA CLARA.— Aquí está la caña y quédese callado mejor.

CAPITÁN.— ¿No ve que el mundo está dividido entre los que pueden y los que no pueden? Los que pueden, hacen. Y los que no pueden, hablan y hablan.

MARITA.— Pero hablan bonito.

CAPITÁN.— Claro.

MARITA.— A mí me gustan los "podetas". Una vez vino uno acá...

CAPITÁN.—¿Y se quedó a pasar la noche contigo?

MARITA.— No se quedó nada.

CAPITÁN.— ¿No ve, pues?

MARITA.— Pero me enseñó esa canción, la de la paloma negra. *(Pausa).* Era muy flaco y tenía como agua en los ojos.

CAPITÁN.— ¡La mirada aguada entonces! En cambio, yo los tengo de fuego. Alléguese, mi hijita, y míremela.

MARÍA LUISA.— No te acerques, Marita. No tienes por qué acercarte.

CAPITÁN.— Y si se le antoja, ¿ah? Si tiene ganas...

MARÍA CLARA.— Mire si ha venido a buscar camorra, lo mejor es que se vaya. No nos gusta la pelotera.

CAPITÁN.— Pero a mí me gusta sacarles pica. Parece que el vino tuviera más gusto así.

MARÍA LUISA.— ¡Mírenlo, pues! Se cree que la entretención es gratis.

CAPITÁN.— Salud, compañero.

LANDA.— ¡Salud!

CAPITÁN.— Apúrese con ésa para que le echemos una probada a otra.

LANDA.— Ya sabe que no tengo muy buena cabeza.

CAPITÁN.— Para eso la dejó en el suelo, pues *(Muestra la cabeza del "Cabezón" y lanza una risotada).* Fue re bueno traerla. ¿No vio cómo se asustaron? El miedo les hace bien a las mujeres.

LANDA.— ¿Cómo así?

CAPITÁN.— Las erizan y se esponjan como gallinas cuando ven al gallo.

LANDA.— ¿Y?

CAPITÁN.— Y así están más preparadas para recibirnos.

LANDA.— Así debe ser.

CAPITÁN.— Más adelante les hacemos un empeñito, ¿ah? ¿Está listo para el otro?

LANDA.— ¡Listo!

CAPITÁN.— ¡Clarita! ... Lo mismo. *(A Landa).* A ver si con éste se le espanta la pena.

LANDA.— ¿Cuál?

CAPITÁN.— La que parece que tiene. Ojalá no sea de amor. Esas son las más duras de aguantar. *(A Clarita, que trae los tragos).* ¿No es cierto, mi hijita? El amor, compañero, es una jodienda y mientras más lejos lo maneje, mejor.

LANDA.— *(Ya un poco borracho).* Una vez... me enamoré. O por lo menos creí que... no sé.

CAPITÁN.— ¿Qué pasó?

LANDA.— Me iba a casar y toda la cuestión.

CAPITÁN.— ¿Y?

LANDA.— Fue cuando estudiaba.

CAPITÁN.— Bueno, ¿y qué pasó?

LANDA.— Cosas.

*Entran Barón y Barahona.*

BARÓN y BARAHONA.— *(Juntos).* Buenas noches.

MARÍA LUISA.— ¡Buenas noches! Adelante. Pasen, pasen.

CAPITÁN.— ¡Miren los aparecidos! Ni los sabía amigos de las cantinas.

BARÓN.— Nos gusta tomar un trago. A veces.

BARAHONA.— A veces. Sí.

CAPITÁN.— Adelante entonces. Tomen asiento. Aquí la cosa está que se pudre de aburrida. A ver, Marita, cánteles algo a los recién llegados.

MARITA.— Es que estoy tratando de acordarme de algún canto que no sea de amor.

MARÍA CLARA.— ¿Qué se sirven?

CAPITÁN.— *(Viendo que los hombres se van a sentar en otra mesa).* Pero, ¿adónde van? Vénganse para acá.

BARÓN.— Gracias. Acá estamos de lo más bien.

CAPITÁN.—No nos van a despreciar.

MARÍA LUISA.— Déjenlos sentarse a donde quieran.

CAPITÁN.— Usted no se meta en lo que no le importa.

MARÍA CLARA *(Con voz más alta).* ¿Qué se sirven?

BARÓN.— Una pílsener, por favor.

BARAHONA.— Una pílsener para mí también.

*Se sientan en una mesa un poco alejada de las demás y permanecen como espectadores durante gran parte de la escena.*

CAPITÁN.— No andamos con suerte esta noche, compañero. Ahora nos desprecian.

LANDA.— Una vez quise casarme.

CAPITÁN.— Claro que sí. A todos nos pasa. Nos entra el comidillo y... A ver, Clarita, tráigase dos cañitas más.

MARÍA CLARA.— ¿Qué no ve que estoy ocupada con las pílsener de los caballeros?

LANDA.— ¿No sería mejor que me fuera?

CAPITÁN.— ¿Y adónde se va ir ahora? No será detrás de su novia.

LANDA.— La quería mucho.

CAPITÁN.— Capaz que ahora la encuentre toda chuñusca.

LANDA.— Siempre la imaginaba vestida de blanco. Casi no me atrevía a tocarla.

CAPITÁN.— ¿Y?

LANDA.— Se casó con otro. Con un amigo.

CAPITÁN.— ¡De seguro con uno que se atrevió a tocarla!

*Hay un pequeño silencio. Marita de pronto canta.*

MARITA.— *(Cantando).* Hay tortas de miel y hojuelas
Hay dulces de pura azúcar...

*Pero antes de que haya podido terminar, la interrumpe una carcajada del Capitán.*

CAPITÁN.— No ponga esa cara, amigo. Son cosas que pasan... *(A María Clara).* ¿Y en qué quedó el trago?

MARÍA CLARA.— Ya va, ya va. No soy nada rayo.

CAPITÁN.— Ya está protestando de nuevo. En eso se lo pasan. *(Súbitamente se encoleriza).* ¡Y me voy a cabrear también! *(Golpea sobre la mesa).* ¿Dónde está el trago?

MARÍA CLARA.— Puchas que es apurón, oiga.

MARITA.— Yo te voy a ayudar, Clarita.

MARÍA LUISA.— Déjala tranquila. *(Enfrenta a los hombres).* Al que no le gusta como se atiende aquí, se va a otra parte.

CAPITÁN.— ¡Como si hubiera tantas!

MARÍA CLARA.— *(Colocando los vasos sobre la mesa).* Aquí está. Y no hable más, oiga.

CAPITÁN.— ¡Salud, pues!

LANDA.— Salud...

CAPITÁN.— No está nada de malo, ¿no es cierto? Por estos lados tienen buen vino.

LANDA.— ¡Qué falta me hacía un trago!

CAPITÁN.— *(Irónico).* Porque hace tanto que no toma, pues.

LANDA.— Así es.

CAPITÁN.— ¡Epale! No se olvide que yo lo encontré esta tarde.

LANDA.— Fue Juanucho quien me encontró.

CAPITÁN.— También es cierto. ¡Salud por el cabro! Harto diablo que salió.

LANDA.— Salud... Dicen que el chiquillo es solo, ¿ah?

CAPITÁN.— ¿Cómo así?

LANDA.— Bueno, que no tiene a nadie.

CAPITÁN.— ¿Lo quiere pa'usted? ¡Lléveselo! y así se une al circo y se queda con nosotros para siempre... ¿Ah? ¿Qué me dice? ¡Salud entonces! Tráigase dos cañitas más, Clarita. *(Mostrando lo que queda del vino)*. No es nada de malo, ¿no es cierto?

LANDA.— Es bueno.

CAPITÁN.— ¡Miren el compañero Landa! Si ya tiene otra cara. Parece que le faltaban sus traguitos, ¿ah?

BARÓN.— *(Llamando)* Señorita...

CAPITÁN.— ¡Puchas que es bien educado, oiga!

MARÍA CLARA.— Así da gusto servir.

BARÓN.— Otra pílsener, por favor.

BARAHONA.— Para mí lo mismo.

MARÍA LUISA.— Yo los atenderé caballeros. Y tú ocúpate de ese par que ya me están aburriendo.

CAPITÁN.— *(A Marta)* Cántenos algo, mi hijita. ¿No ve que el caballero acá *(Mostrando a Landa)* como dicen en la mesa del fondo, es nuevo por estos lados y hay que festejarlo?

LANDA.— Tal vez debiera seguir, ¿no?

CAPITÁN.— ¿Dónde?

LANDA.— Seguir. No quedarme acá. Tal como me lo recomendó...

CAPITÁN.— ¿Quién?

LANDA.— La señora Emperatriz.

CAPITÁN.— No se meta con ella, oiga. Quiere que le dé un consejo de amigo: métase lo menos posible con ella. Es enredadora y se lo pasa hablando.

LANDA.— ¿Usted cree?

CAPITÁN.— Si se lo digo es por algo, pues.

LANDA.— Que usted y ella...

CAPITÁN.— No pregunte tanto, compañero, y tómese otro trago.

LANDA.— A lo mejor... tiene razón.

MARÍA CLARA.— Aquí están los tragos.

CAPITÁN.— ¡Salud!

LANDA.— (*Bebe y de inmediato se ve que el licor le hace efecto*). Lo cierto es que...

CAPITÁN.— ¿Qué?

LANDA.— ¿Qué iba a decirle?

CAPITÁN.— Como voy a saberlo yo, pues, compañero.

LANDA.— Lo cierto es que no está nada de malo... no, ya me acordé. Lo que quería decirle es que tengo que seguir, porque tengo que encontrar algo.

CAPITÁN.— ¡Y qué va a encontrar fuera de aquí! Aquí está todo lo que uno puede encontrar en esta tierra. Eche una mirada: una pieza redonda como dicen que es el mundo. Trago, comida si quiere y las Tres Marías. Una para cada edad, una para cada gusto. ¿Qué más puede pedir? ¡Ah, sí! Música tal vez. ¿Por qué no nos canta algo, Marita? Pero fuera de todo esto, ¿qué más se puede buscar? Plata quizás. Plata para comprar el trago y la música y las tres Marías. ¿No será plata lo que anda buscando?

LANDA.— Es algo que vi.

CAPITÁN.— ¡Algo con polleras!

LANDA.— En este mismo camino. Hace tiempo.

CAPITÁN.— ¿La novia? Pero no me dijo que se había casado con su amigo.

LANDA.— Algo que tengo que encontrar antes que sea tarde.

CAPITÁN.— Si fue hace tiempo a lo mejor lo acepta de nuevo.

LANDA.— Tengo que encontrarlo antes de morirme.

CAPITÁN.— No, pues, compañero. Aquí no se viene a hablar de esas cosas. Mire que ponerse a difariar sobre la muerte. Vamos a ver si alegramos esto un poco.

*Se levanta y va donde Marita. Le pide que cante algo. Y luego sigue donde María Luisa que está ocupada con Barón y Barahona. Landa continúa bebiendo. De pronto Marita empieza a cantar el pregón con voz muy aguda, casi como si lo estuviera entonando al aïre libre. La canción tiene una cualidad sobrenatural.*

MARITA.— (*Cantando*) Hay tortas de miel y hojuelas.

Hay dulces de pura azúcar.
Los empolvaooooooos...!

*Landa al escucharla alza la cabeza y demora algunos segundos en descubrir de dónde proviene la canción. Mientras tanto el Capitán conversa con María Luisa.*

MARÍA LUISA.— ¿Y qué es lo que quiere ahora?

CAPITÁN.— Le venía a pedir... no se me ponga arisca antes que le hable, pues... le venía a pedir que pusiera la vitrola y echáramos un bailecito.

MARÍA LUISA.— Esta no es casa de fiestas.

CAPITÁN.— ¿Ah, no? ¿Y cómo se llama entonces? Un bailecito no puede hacerle mal a nadie.

MARÍA LUISA.— ¿Anda con plata?

CAPITÁN.— Algo me queda.

MARÍA LUISA.— Estas cosas cuestan caras.

CAPITÁN.— Cuestión de cerrar las puertas no más, mi h'jita, y armamos la fiesta.

BARÓN.— Señorita...

CAPITÁN.— ¿Qué no ve, Barón, que estamos platicando?

BARÓN.— Disculpe. Hable no más. No tenemos apuro.

BARAHONA.— No tenemos ningún apuro.

*La conversación entre el Capitán y María Luisa se hace inaudible.*

LANDA.— (*A Marita*). ¿Qué es eso?

MARITA.— Un pregón.

LANDA.— ¿Dónde lo aprendió?

CAPITÁN.— (*Yendo hacia Landa*). Oiga, compañero, estoy a punto de llegar a un arreglo con la dueña; pero me hacen falta algunos pesos. ¿Usted anda con algo?

LANDA.— ¿Cómo dice?

CAPITÁN.— Para armar una fiesta, pues. Esta noche todos la necesitamos.

LANDA.— No tengo un cobre.

CAPITÁN.— (*Volviéndose hacia Barón y Barahona*). Entonces ustedes van a tener que completar la suma.

BARÓN.— Nosotros estamos por irnos.

CAPITÁN.— Se quedan, pues. Y así somos más para la fiesta. Mientras más, mejor. A ver, Clarita, ¡tráigase un par de pilsener para los caballeros!

BARAHONA.— Gracias. Nunca tomamos más de dos.

CAPITÁN.— ¡Pero hoy día van a tomar! (*Golpea sobre la mesa. Su actitud, aun cuando conserva una cierta dosis de broma es amenazante*). Siéntense y veamos cómo se van arreglando las cosas...

*María Luisa sirve las pílsener a Barón y Barahona. Le trae más vino al Capitán. Ella misma se ve más alegre, súbitamente contenta con la idea de la remolienda. Landa se acerca a Marita que sigue cantando.*

LANDA.— ¿Dónde se aprendió ese pregón?

MARITA.— Me lo enseñó mi tía. Vivía con ella antes de venirme a trabajar con mis hermanas. Ella iba a vender dulces a la estación.

LANDA.— Claro... un andén largo con una pared color tierra detrás.

MARITA.— Sí, así era.

LANDA.— Y llegaban todas vestidas de blanco.

MARITA.— Y salían al andén cuando venía el tren.

LANDA.— Con unas tocas blancas en la cabeza.

MARITA.— (*Entonando*). Hay tortas de miel y hojuelas.
Hay dulces de pura azúcar.
Los empolvaooooooos...!

LANDA.— Creo que en las tardes los escuchábamos. Salíamos a caminar, tomados de la mano y oíamos esos cantos y no sabíamos de dónde venían. Y ella conoció a mi amigo después... Y cuando me lo contó no hizo más que llorar. No me dijo casi nada. Lloraba no más, en una pieza oscura, y yo comprendía... sí comprendía que me había quedado solo. Que de golpe los había perdido a los dos para siempre.

MARITA.— (*Cantando siempre muy suave*). Hay tortas..., etc.

LANDA.— Y cuando salí de esa pieza, de esa casa, el mundo se había cerrado como una caja. Era la tarde, como otras veces... pero no había cantos ahora... nada.

MARITA.— Yo le ayudaba a planchar el delantal blanco a mi tía. Y las tocas blancas que eran como alas...

LANDA.— (*Interrumpiendo*) ¡Como alas, sí! Yo las vi... pero fue mucho tiempo después... mucho... Cuando ya el dolor que me había dejado esa tarde, un dolor aquí, se había hecho sordo y para siempre. Yo venía... apoyado contra el vidrio, con los ojos cerrados, cuando escuché...

*Una carcajada muy potente que proviene de María Luisa, el Capitán y María Clara interrumpe la escena anterior.*

MARÍA CLARA.— ¡Mírenlo! Si tiene más manos que un pulpo.

CAPITÁN.— Me crecen cuando la veo a usted, pues, mi hijita.

MARÍA CLARA.— ¡Embelequero!

CAPITÁN.— ¿No ve como la cosa puede estar buena? ¿Cerremos la puerta, ah? Y sírvase otra caña. Una para mí y otra para el compañero acá. (*Mostrando*

*a Landa*). Eh, Landa, ¿en qué se ha quedado? Mira que para este lado está la fiesta y ya va a empezar.

LANDA.— ¿Para qué lado queda esa estación, Marita?

CAPITÁN.— Deje la cantora tranquila. ¿Que no ve que ella tiene que trabajar? Venga, amigo, venga...

LANDA.— Voy a tener que irme.

CAPITÁN.— ¡Dale! Pero qué le ha dado a todos con irse. ¡Ni que el barco se estuviera hundiendo! Nada de eso, compañeros, la cosa está que ya empieza. (*Yendo hacia Landa con un vaso*). A ver, amigo, hágale un empeño con esto para que se le tranquilicen las ideas.

LANDA.— No. Tengo que irme. De verdad...

CAPITÁN.— Tómeselo.

*Landa obedece y ahora sí se emborracha del todo. En ese instante María Clara ha colocado un disco. Es una melodía rechinante, monótona y cuyo ritmo se va acelerando a medida que la escena continúa. Barón y Barahona se levantan.*

BARÓN.— Nosotros...

CAPITÁN.— ¡Nadie se mueve! Cierra las puertas, Clarita. ¡Tráncalas! Y vamos sirviendo las cañas. Traigan botellas, chuicos, barriles, lo que encuentren... ¡Esta va a ser fiesta grande! Como las que me gustan a mí...

*Barón y Barahona vuelven a sentarse sin ningún resentimiento. Contemplan. De vez en cuando beben un sorbo corto mientras el Capitán continúa con los preparativos.*

MARÍA CLARA.— (*Descubriendo la cabeza del "Cabezón"*) ¿Y para qué sirve esto?

CAPITÁN.— Pregúntele al caballero. (*Mirando a Barón y Barahona*) ¡Ah! De veras que ésos no más son caballeros.

MARÍA CLARA.— ¿Para qué sirve?

CAPITÁN.— Se usa como cabeza.

*Las tres mujeres se han agrupado en torno a la cabeza y gesticulan y gritan.*

MARÍA CLARA.— ¡Ay! Póngasela.

MARÍA LUISA.— A ver cómo le queda.

MARITA.— A mí me da como miedo.

MARÍA CLARA.— Póngasela, póngasela.

CAPITÁN.— ¿Qué no oye, compañero?

LANDA.— (*Un tanto brumoso con el alcohol*) ¿Cómo?

CAPITÁN.— ¿Qué no oye el pedido de estas damas? Quieren que se ponga la cabeza.

LANDA.— Me siento bien con esa cabeza.

CAPITÁN.— ¿No ve, pues?

MARÍA LUISA.— Póngasela, póngasela...

LANDA.— Me siento más grande.

CAPITÁN.— A ver, alléguese para acá... (*Landa titubea*) ¡Puchas que lo pescó fuerte el trago, camarada!

*Entre risas, las mujeres llevan la inmensa cabeza en alto, como una verdadera imagen y tratan de colocársela a Landa.*

MARÍA CLARA.— Ya pues, no sea mañoso.

MARÍA LUISA.— Quédese tranquilo...

LANDA.— Tengo que irme... Tengo que ir a buscarlos... Tengo que volver a encontrar mis ángeles... Con ellos se borró el dolor...

CAPITÁN.— ¡Qué ángeles ni que perro muerto! Aquí adentro están todos los angelitos que necesitamos. ¿No es cierto, chiquillas? (*Griterío de las mujeres*). Aquí tenemos de todo... Y afuera no queda nada. Más allá no hay nada. Esto es lo que el mundo ofrece y esto es lo que hay que agarrar antes que se nos escape... ¿No es cierto, chiquillas? ¿Ah, Clarita? ¿Y qué me dice, María Luisa? ¿Qué no me conoce, mi sargento?

MARÍA LUISA.— A mí nadie me pone nombre.

CAPITÁN.— Pero yo sí porque la quiero.

MARÍA LUISA.— ¡Habráse visto! Ya pues, Clarita, ponle la cabeza...

LANDA.— ¿Para qué lado queda la estación?

CAPITÁN.— ¿Qué quiere jugar a los trenes?

LANDA.— ¿Dónde está ese andén largo?

MARÍA CLARA.— Ya. Se la puse. (*Ha logrado colocarle la cabeza a Landa*). ¡Se la puse!

MARÍA LUISA.— ¡Qué lindo se ve!

CAPITÁN.— Parece locomotora. Ahora sí que podemos jugar a los trenes. ¡Agárrense de las manos y... adelante!

*La música ha aumentado en intensidad y ritmo. Parece ahora el jadear de un tren y los personajes se toman de la mano y evolucionan a través del lugar gritando, riéndose, llamando.*

MARÍA LUISA.— (*A Barón y Barahona*). Vengan, caballeros... Vengan a bailar con nosotros... (*Los arrastra por la mano y los obliga a unirse a la ronda. En cierta forma, sin embargo, ellos no logran reaccionar en idéntica forma que los otros*). ¡Este sí que es tren!

MARITA.— Como cuando éramos chicas...

MARÍA CLARA.— ¡Ay! Déjese...

CAPITÁN.— ¿Que no es de fierro, pues, mi hijita? Pitos nos hacen falta... Así como hacen los trenes cuando atraviesan los campos... A ver ustedes... chiflen... ¡Chiflen como chiflan cuando nos llaman en las calles! ¡Chiflen!

*Las mujeres comienzan a chiflar. El lugar se llena de ruido, se une a la música. Se transforma casi en el pitazo de un tren. Landa ha sido arrastrado por los demás y de vez en cuando repite:*

LANDA.— ¿Dónde está la estación, Marita?... ¿Dónde quedaron mis ángeles?

CAPITÁN.— ¡Eso es! ¡Chiflen no más! ¡Abran las jaulas! ¡Suelten las fieras! Que la carpa se llene con todo lo que tiene adentro... Suelte los tigres, mi hijita, los leones, la pantera... ¡Chiflen no más! Sea como es... Suelte las bestias que tiene adentro y olvídese de la jaula... ¡Chifle! Incéndienlo todo... ¡Hagan del mundo lo que en verdad es!

*Durante algunos segundos siguen bailando, gritando, riendo; y de pronto Landa se detiene en el centro de ellos y lanza un grito. La escena se inmoviliza.*

LANDA.— (*Alzando la cabeza desproporcionada hacia el cielo*). ¡Mis ángeles... Mis ángeles! ¿Por qué me habían abandonado?

*La luz se apaga súbitamente. Hay un instante de silencio atravesado por algo que parece ser el viento. A lo lejos comienza a escucharse una canción y cuando las luces vuelven, vemos a Barón y Barahona balanceándose en dos trapecios que están colocados a cierta altura del suelo. Los hombres flotan en una atmósfera lechosa.*

BARAHONA.— (*Cantando*). Por el rastro va su huella,
Que otro puede caminar,
Si no alcanza a ver su estrella,
El que sigue la ha de hallar.

BARÓN.— Porque el hombre es un comienzo
De otro hombre que vendrá,
Y el que sigue así lo pienso,
Seguirá y encontrará.

BARÓN Y BARAHONA.— Ten confianza... etc.

*Emperatriz ha entrado durante la canción y los contempla.*

EMPERATRIZ.— ¿Dónde se habían escondido?

BARÓN.— Aquí estábamos.

EMPERATRIZ.— Hace horas que los ando buscando. De repente todos me dejaron sola con esa mujer que no hacía más que chillar.

BARÓN.— ¿La Rucia?

EMPERATRIZ.— Tuve que darle tres tazas de yerba milagrosa para que se quedara callada.

BARAHONA.— ¿Y la Sonia no la ayudó?

EMPERATRIZ.— Esa partió detrás de ustedes. Se llevó al chiquillo también. Dijo que le daba miedo la oscuridad, ¡ja! Yo creo que a ésa ni el mismo diablo le mete miedo. ¿No la cruzaron por ahí?

BARAHONA.— No.

BARÓN.— No, no la cruzamos.

EMPERATRIZ.— Detrás del capitán debe andar.

BARÓN.— Nosotros estábamos con él.

EMPERATRIZ.— ¿Con el Capitán?

BARAHONA.— Sí. Donde las tres Marías.

EMPERATRIZ.— ¿Ustedes?

BARAHONA.— Sí. Allá nos fuimos después de la función. Allá estaba el Capitán.

EMPERATRIZ.— Pero, ¿qué fueron a hacer ahí? Esos no son lugares para mis malabaristas. (*Ríe*). ¿Lo pasaron bien? Donde las tres Marías quiero decir.

BARÓN.— Muy bien hasta que al Capitán se le ocurrió organizar una fiesta.

BARAHONA.— Y de repente, cuando las cosas empezaban a ponerse peligrosas, nos echaron a todos a la calle.

BARÓN.— Cerraron las puertas.

BARAHONA.— Con trancas.

BARÓN.— Y cada cual se fue para su lado.

BARAHONA.— Nosotros nos vinimos acá.

EMPERATRIZ.— Donde pertenecen... ahí donde están ahora. Suspendidos entre el cielo y la tierra. Mirando, mirándonos.

*Las luces disminuyen sobre ellos y escuchamos nuevamente las voces de Barón y Barahona cantando.*

BARÓN Y BARAHONA.— (*Juntos*). Ten confianza,
Ten paciencia,
Que al final está la mar.

*Nuevamente los vemos suspendidos en sus trapecios. Entra la Rucia.*

EMPERATRIZ.— ¿Qué es lo que te pasa ahora?

RUCIA.— Nada.

EMPERATRIZ.— ¿Por qué te levantaste entonces?

RUCIA.— No podía dormir.

EMPERATRIZ.— (*Viendo que los hombres descienden de los trapecios*). ¿Se van?

BARÓN.— Ya está amaneciendo.

BARAHONA.— Es hora de ir a acostarse.

EMPERATRIZ.— Nadie ha podido dormir esta noche. Parece que hubiera algo en el aire. Es algo oscuro que anda rondando igual que la noche que murió Doménico.

RUCIA.— ¿Qué no saben hablar más que de la muerte esta noche?

EMPERATRIZ.— Nadie ha hablado de la muerte.

RUCIA.— Todos hablan. Y se miran. ¿Por qué?

EMPERATRIZ.— Mejor es que vuelvas a acostarte.

RUCIA.— Déjeme tranquila.

BARÓN.— Y luego saldrá el sol y es hora de ir a acostarse.

*Salen Barón y Barahona. Hay un corto silencio.*

EMPERATRIZ.— Y tú, ¿adónde vas?

RUCIA.— A dar una vuelta. ¿Ha visto al Capitán?

EMPERATRIZ.— ¿Lo andas buscando?

RUCIA.— Le pregunto si lo ha visto.

EMPERATRIZ.— No. No lo he visto. (*En el momento en que la Rucia va a salir*). Rucia...

RUCIA.— ¿Qué?

EMPERATRIZ.— Hace un rato estaba donde las tres Marías.

RUCIA.— ¡Ah!

EMPERATRIZ.— ¿Lo vas a ir a buscar?

RUCIA.— No.

EMPERATRIZ.— ¿No te importa que esté allá?

RUCIA.— No puede hacerle mal.

EMPERATRIZ.— Te has puesto muy comprensiva.

RUCIA.— Eso es asunto mío.

EMPERATRIZ.— ¡Hablan igual!

RUCIA.— ¿Quiénes?

EMPERATRIZ.— Tú y el Capitán. Ayer me dijo lo mismo.

RUCIA.— ¿Qué se metiera en lo suyo?

EMPERATRIZ.— Sí.

RUCIA.— ¿A propósito de qué?

EMPERATRIZ.— No me acuerdo.

RUCIA.— (*Con cierta violencia*). ¿De qué?

EMPERATRIZ.— Eso es asunto mío.

RUCIA.— ¿De la Sonia?

EMPERATRIZ.— A lo mejor.

RUCIA.— ¿Qué le dijo?

EMPERATRIZ.— Cosas que a ti no te importan.

RUCIA.— Entonces usted también sospecha de ellos.

EMPERATRIZ.— No veo por qué dices eso.

RUCIA.— Se gustan, sí. ¿Cómo no había de gustarle? Es más joven, ¿no es cierto?

EMPERATRIZ.— ¿Que tú?

RUCIA.— Sí.

EMPERATRIZ.— Supongo que sí.

RUCIA.— ¿Cómo no había de gustarle, entonces? Además esa mujer *sabe*. Basta mirarla para darse cuenta.

EMPERATRIZ.— A lo mejor.

RUCIA.— Tiene algo en la mirada. Pero debajo hay algo...

EMPERATRIZ.— Es posible.

RUCIA.— Sí, estoy segura que no era artista antes. Una vez me contó.

EMPERATRIZ.— A mí nunca me habla.

RUCIA.— A mí sí. Y algo me dijo una vez, cuando recién había llegado. Dígame: ¿Usted cree que hay algo entre ellos?

EMPERATRIZ.— No dices tú que no.

RUCIA.— Le estoy escuchando a usted.

EMPERATRIZ.— No lo sé.

RUCIA.— Esta noche los sorprendí cuchicheándose. Ya van dos o tres veces que los he sorprendido. Y anoche el Capitán no volvió hasta el amanecer... ¿Y dónde anda la Sonia ahora?

EMPERATRIZ.— Hace rato que salió.

RUCIA.— ¿Salió?

EMPERATRIZ.— Hace rato.

RUCIA.— ¿No está en su carro?

EMPERATRIZ.— No te digo que salió hace rato.

RUCIA.— ¿Sola?

EMPERATRIZ.— Sí.

RUCIA.— Puede haberse ido a juntar con ese que recién llegó. Aunque...

EMPERATRIZ.— ¿Qué?

RUCIA.— Ese parece que no mirara a nadie. No creo que le interese la Sonia.

EMPERATRIZ.— No, no creo.

RUCIA.— Cuando menos se ha ido a juntar...

EMPERATRIZ.— ¿Con quién?

RUCIA.— ¿Por qué lado partió?

EMPERATRIZ.— No sé. Yo estaba contigo en el carro.

RUCIA.— Es posible que se hayan ido a encontrar.

EMPERATRIZ.— Es posible.

RUCIA.— ¿Usted sabe dónde?

EMPERATRIZ.— ¿Cómo quieres que lo sepa?

RUCIA.— Porque estoy segura que usted los espía igual que yo.

EMPERATRIZ.— ¿Yo?

RUCIA.— Sí.

EMPERATRIZ.— ¡Estás loca!

RUCIA.— No, no estoy loca. El Capitán me contó todo.

EMPERATRIZ.— ¿Qué? ¿Qué te contó?

RUCIA.— Antes del accidente.

EMPERATRIZ.— No puede haberte contado nada.

RUCIA.— Me contó que habían sido amantes.

EMPERATRIZ.— Mentira.

RUCIA.— Desde que se conocieron. Pocos días después que él llegó al circo contratado por su marido.

EMPERATRIZ.— Mentira. Cuando él llegó al circo, Doménico ya había muerto.

RUCIA.— No.

EMPERATRIZ.— (*Con una cierta debilidad en la voz*). Sí, sí. Había muerto y por eso contraté al Capitán. Para que hubiera un hombre que administrara.

RUCIA.— ¿Para qué se empecina? El Capitán me lo contó todo.

EMPERATRIZ.— Te contó mentiras entonces.

RUCIA.— No lo creo.

EMPERATRIZ.— (*Entregándose*). Fue cuando Doménico ya había muerto. Yo estaba muy sola. Fue por soledad.

RUCIA.— No se mienta. Fue cuando su marido todavía vivía y fue porque le gustó el Capitán.

EMPERATRIZ.— No, no, no es así. Tú no puedes comprender.

RUCIA.— ¿Qué es lo que no puedo comprender? ¿Toda la historia que usted se ha inventado con su Doménico? Esa historia de felicidad que ha terminado por creer cierta.

EMPERATRIZ.— Fue cierta.

RUCIA.— ¿Por qué había usted de ser distinta a los demás? Por más que hable y se invente historias, es como todos. Miente como todos, se engaña y lo engañó a él...

EMPERATRIZ.— No...

RUCIA.— Es verdad y por eso le duele.

EMPERATRIZ.— Cállate, cállate. Métete en tus asuntos y déjame tranquila.

RUCIA.— ¿Ve? Habla como todos también. Todos dicen y hacen las mismas cosas aquí. ¡Qué porquería!

EMPERATRIZ.— ¡Qué porquería, sí! Pero por lo menos yo sé que estoy metida en ella. Sé que hace falta algo, alguien que limpie toda esta mugre, que nos lleve a todos, que nos queme... En cambio tú eres la más ciega.

RUCIA.— ¿Ciega?

EMPERATRIZ.— Ni siquiera te das cuenta lo que pasa.

RUCIA.— ¿Qué?

EMPERATRIZ.— El Capitán te engaña noche a noche.

RUCIA.— ¿Con la Sonia?

EMPERATRIZ.— ¿Y con quién si no?

RUCIA.— ¿Cómo lo sabe?

EMPERATRIZ.— Porque los he visto.

RUCIA.— Usted...

EMPERATRIZ.— Noche a noche los he visto.

RUCIA.— ¿Dónde?

EMPERATRIZ.— En cualquier parte, acostados como perros en la oscuridad.

RUCIA.— ¿Dónde? ¿Dónde?

EMPERATRIZ.— Búscalos.

RUCIA.— No...

EMPERATRIZ.— ¿Tienes miedo? Búscalos tú misma. Párate al otro lado del camino. Deja que pase un auto. Deja que los focos los ilumine de repente y los verás entre los arbustos, como perros te digo...

RUCIA.— Sería capaz de...

EMPERATRIZ.— ¿Qué?

RUCIA.— De matarlo.

EMPERATRIZ.— (*Viendo que la Rucia se aleja*). Rucia, ¿adónde vas? Rucia... (*Pero la mujer ha desaparecido. Emperatriz gira en su silla de ruedas. Parece buscar algo, como un insecto ciego que evoluciona en un espacio demasiado pequeño, incapaz de volar, prisionero. Se acerca a uno de los trapecios, alza los brazos y trata de agarrar los cordeles. No lo consigue al comienzo: su gesto es torpe, angustioso. Se percibe que la parte interior de su cuerpo la ancla a la tierra. Por último consigue asirse a los cordeles y con un gran esfuerzo se yergue de la silla. Permanece ahí como sin fuerzas, alza entonces el rostro hacia el cielo. Cuando habla su voz tiene algo de sollozo*). ¿Para qué dijo esas cosas? Para qué revolvió todo lo que ya estaba olvidado... Estaba olvidado, ¿no es cierto, Doménico? Doménico... Doménico...

*Las luces van disminuyendo sobre la figura de la mujer suspendida y, en la oscuridad, se escuchan las voces de Barón y Barahona que cantan la can-*

*ción. Las voces tienen algo de sobrehumano. Y luego se ilumina otro extremo del lugar y vemos a Landa también con el cuerpo en cierta forma anclado en la tierra, sostenido por Sonia y el niño.*

SONIA.— Ya casi llegamos. Haz un último esfuerzo y puedes entrar a la carpa.

LANDA.— No puedo.

SONIA.— Un último esfuerzo.

LANDA.— No puedo... Déjame aquí afuera...

SONIA.— (*A Juanucho*). Anda a buscar algo para taparlo, entonces. (*Juanucho obedece*).

LANDA.— (*Agarrándola por un brazo*). ¿Te vas a quedar conmigo?

SONIA.— Sí, sí. ¿Que no ves que estoy contigo?

LANDA.— Tú no estabas allá adentro, ¿no es cierto? Tú no estabas en esa pieza llena de chiflidos donde alguien me habló de los ángeles.

SONIA.— Te encontramos en el camino.

LANDA.— ¿Y Juanucho? ¿Estuvo allá adentro?

SONIA.— Tampoco. (*Rodeándolo con la manta que ha traído Juanucho*). Tranquilo ahora... quédate tranquilo.

LANDA.— Tengo un dolor sordo... aquí. (*Se toca la región del corazón*). Como si me hubieran herido...

SONIA.— Debes estar todo machucado. Estabas en la mitad del camino, botado.

LANDA.— Y un dolor atrás en la espalda, como si me hubieran atravesado con una lanza...

*Ella se ha arrodillado a su espalda y comienza a acariciarla con mucha suavidad.*

SONIA.— ¿Estás mejor así?

LANDA.— Sonia... Sonia...

SONIA.— ¿Qué?

LANDA.— Había alguien que se llamaba Sonia.

SONIA.— Así dijiste.

LANDA.— A ti a lo mejor te podría contar.

SONIA.— Mejor que te quedes callado.

LANDA.— Necesito alguien que me escuche, que verdaderamente quiera oírme.

SONIA.— Quédate callado ahora. Trata de dormir.

LANDA.— Antes... antes el mundo todavía no estaba tan lleno de chifliidos. Y era tan limpio como la mirada con que yo lo miraba... La perdí junto con mis ángeles y ahora voy a irme sin haber encontrado nada... nada... nada...

SONIA.— No te vas a ir a ninguna parte.

LANDA.— Sí, me voy a ir. En algún lugar esta noche alguien está... está gestando, sí, eso es, gestando mi partida. Y me voy a ir sin haber encontrado nada... (*Con una angustia súbita*). ¡Sonia! Quiero contártelo... lo que vi quiero contártelo... Quiero que lo guardes como algo tuyo... Sonia, quiero regalarte esto a ti... por favor escúchame.

SONIA.— Mañana.

LANDA.— No, ahora, por favor déjame.

SONIA.— (*Acariciándole siempre la espalda*). Mañana, mañana.

LANDA.— Por favor... (*Mientras Landa habla, aparece el Capitán al fondo. Sonia lo presiente y se da vuelta para mirarlo. El le hace una señal casi imperceptible, llamándola. Ella pretende ignorarlo; pero se comprende que no está escuchando las palabras de Landa sino que tiene el pensamiento fijo en la presencia del otro hombre*). Un día... No recuerdo de dónde venía. O hacia dónde iba. Pero estaba en un tren, en un tren, sí, porque recuerdo el trepidar de algo vivo, alrededor, y la cabeza apoyada contra un vidrio, tibio ahí dónde estaba mi mejilla, frío el resto, muy frío. Debo haber estado dormitando. Tal vez había tomado más de la cuenta. La cabeza pesada. Los ojos pesados. La boca seca. (*Sonia se levanta y avanza hacia el Capitán. Salen*). Sonia..., ¡Sonia! ¿Qué pasa?

(*No se da vuelta para mirarla. Permanece con la vista fija en la lejanía, con todo el sopor del borracho. Es Juanucho ahora quien se acerca a él, se arrodilla y copia los gestos de Sonia*).

Sí... así. Sigue. Pareciera que el dolor se hiciera menos intenso. Menos... (*Y de pronto canta*).

"Hay tortas de miel y hojuelas,
Hay dulces de pura azúcar...".

Era un canto, ¿sabes? Un canto de repente.

Venía de lejos y sólo yo lo oía y era como un llamado.

Ahí estaban mis ángeles. ¡Ahí!

Vestidos de blanco, con alas alrededor de la cabeza, vibrantes, temblorosos, inquietos, como un centenar de gaviotas blancas prontas a alzar el vuelo.

Y me llaman, me tienden sus manos, me ofrecen algo y sé que si voy hacia ellos, si los encuentro, este dolor sordo que tengo por ser quien soy y por estar donde estoy, se disipará de golpe.

"Hay tortas de miel y hojuelas,
Hay dulces de pura...".

Y el canto se pierde. De repente. Tal como llegó. Estamos en un tunel. Y recuerdo la oscuridad, y luego esa luz donde no hay más que un trozo de campo visto a través de un vidrio chorreado, nada más, mis ángeles, ni el canto, ni esa luz de antes, nada sino el mismo dolor sordo, aquí... y el deseo de retroceder.

El deseo de retroceder...

*A medida que las luces disminuyen paulatinamente sobre el hombre y el niño, se iluminan los trapecios que ahora cuelgan vacios del espacio y la canción se oye a lo lejos. La imagen de los trapecios persiste durante algunos segundos y de pronto se escucha un grito, luego los rugidos del león, el ladrido de los perros. A lo lejos. El lugar se llena de luces cambiantes y aparecen Barón y Barahona, Emperatriz, Landa y Juanucho. Los dos primeros traen lámparas de parafina en la mano y los reflejos que éstas arrojan trazan sobre la lona de la carpa sombras extrañas.*

EMPERATRIZ.— ¿Qué pasa?

BARÓN.— Parece que alguien gritó.

EMPERATRIZ.— Yo escuché los rugidos del león. Vayan a ver que le pasa.

BARAHONA.— Venía de ese lado.

BARÓN.— Del lado del camino.

BARAHONA.— Era un grito.

*En ese instante se escucha un segundo grito. Entra Sonia. Viene desgreñada, a mitad vestida.*

SONIA.— ¡La Rucia va a matar al Capitán! Anda con un revólver... ¡Lo va a matar!

EMPERATRIZ.— ¡Hagan algo! ¡Rápido! No quiero disturbios en mi circo.

SONIA.— ¡Lo va a matar! ¡Lo va a matar!

*Barón, Barahona y Landa salen.*

EMPERATRIZ.— ¿Para qué lado anda?

SONIA.— Cerca del camino.

EMPERATRIZ.— (*Gritando a los hombres que han salido*). ¡Para el lado del camino!

*Pero en ese instante se escuchan las invectivas de la Rucia. Pocos segundos después, a través de los lienzos de la carpa, vemos al Capitán perseguido por*

*la Rucia y a los tres hombres que tratan de retener a la mujer que se defiende como una fiera; pero esta lucha sólo se ve a través de los lienzos proyectándose las sombras como figuras monstruosas.*

BARÓN.— ¡Tengan cuidado!

RUCIA.— ¡Desgraciado... Desgraciado!

BARAHONA.— Traten de quitarle el revólver.

CAPITÁN.— Ten cuidado, Rucia...

RUCIA.— ¡Te voy a matar, desgraciado!

LANDA.— ¡Agárrenle el brazo!

BARÓN.— ¡Cuidado!

BARAHONA.— El revólver...

*Se escucha un grito ahogado de alguien que ha sido herido. Y luego un silencio. Las sombras se inmovilizan sobre la lona.*

EMPERATRIZ.— ¿Qué pasó?

SONIA.— (*En un rincón*). Díos mío...

EMPERATRIZ.— ¿Qué pasó? Les pregunto. ¿Qué pasó?

*Barón y Barahona entran sosteniendo el cuerpo semiexánime de Landa. El hombre tiene las manos a la altura del estómago donde ha sido herido.*

BARÓN.— Lo alcanzó.

BARAHONA.— Fue cuando quiso quitarle el revólver.

EMPERATRIZ.— Desgraciados... Esto tenía que terminar así.

BARÓN.— Lo mejor es llevarlo cuanto antes al hospital.

CAPITÁN.— Voy a buscar el camión.

EMPERATRIZ.— ¡A ti te deberían haber matado!

CAPITÁN.— Esperen aquí. Voy a buscar el camión.

EMPERATRIZ.— Este es un inocente que no tenía ninguna culpa.

*El Capitán sale. Rucia se ha quedado afuera.*

LANDA.— Juanucho...

EMPERATRIZ.— Quédese callado mejor. No haga ningún esfuerzo. (*A Barón*). ¿Está perdiendo mucha sangre? (*Barón inclina la cabeza*).

BARAHONA.— Parece que quiere decir algo.

BARÓN.— No queda muy lejos el hospital.

EMPERATRIZ.— ¡Menos mal! Lo dejaremos ahí y nosotros seguiremos camino... Este pobre inocente no debiera haberse enredado con nosotros...

LANDA.— Tengo que llevarme...

EMPERATRIZ.— ¿Qué cosa?

LANDA.— Mi... traje...

EMPERATRIZ.— ¿Qué le pasará a ése con el camión?

LANDA.— El traje que... que tenía cuando llegué...

BARAHONA.— Debe ser esa cabeza inmensa con que llegó.

EMPERATRIZ.— ¿Tú sabes dónde está, Juanucho?

JUANUCHO.— Sí, señora.

EMPERATRIZ.— Anda a buscarla entonces. (*Juanucho sale*).

LANDA.— Me siento... bien... con ese traje. Me siento menos... menos chico... ante el mundo demasiado grande... Y pareciera... pareciera que ese dolor sordo que tengo, aquí... se hiciera más chico en un cuerpo tan grande.

EMPERATRIZ.— ¡Qué diablos pasa con ese camión!

BARÓN.— Ayer tenía algo malo en el motor.

EMPERATRIZ.— Lo único que falta ahora es que no parta.

LANDA.— (*Con un grito súbito*). Mis ángeles... me voy sin haberlos visto... con el mismo dolor... y sin haber dejado...

EMPERATRIZ.— Tranquilo ahora.

LANDA.— Ni siquiera le enseñé a Juanucho... ¡Me voy sin haber dejado nada!

*En ese momento se escucha el ruido del camión.*

EMPERATRIZ.— Ahí viene. (*Al ver que Barón y Barahona lo alzan*). Con cuidado, con cuidado les digo...

*Emperatriz y Sonia los siguen. Durante algunos segundos el lugar permanece vacío. A través de las lonas se divisa la claridad de la mañana. A lo lejos se escucha el ruido del motor del camión, las voces de los demás, el camión que se aleja. Juanucho ha entrado sosteniendo entre sus manos la cabeza del "Cabezón". Permanece inmóvil, como preso de una cierta magia y de pronto se escuchan los cantos. Son voces de mujeres, muy puras, muy lejanas, casi sobrenaturales.*

MUJERES.— (*Cantando*). Hay tortas de miel y hojuelas,
Hay dulces de pura azúcar,
Los empolvaoooooo...!

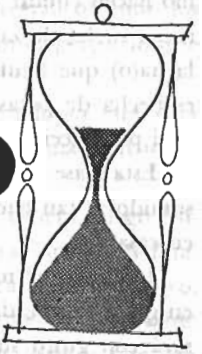
*Lentamente las lonas de la carpa comienzan a descender y vemos el cielo pálido del amanecer y el niño frente a ese cielo. Se perfilan tres mujeres vestidas de blanco, con grandes cofias en las cabezas y canastos al brazo. Apenas se les distingue, son como imágenes imprecisas de algo que va a suceder. Permanecen a cierta distancia y cantan. Juanucho se da vuelta hacia ellas y avanza.*

**JUANUCHO.**— ¡Hola!

**TELÓN**

**LUIS ALBERTO HEIREMANS**

# UNA VOZ EN EL TIEMPO



## Tipos chilenos del siglo xix

## Pescao frito con ensalá i carne asá

El que tenga un oido delicado i sea amante de los lindos trozos de Bellini, Donizetti o Verdi, ponga atencion al terceto que suelen armar a media noche los que gritan, o mejor dicho, ahullan guardando compras i medida, Pescao frito con ensalá i carne asá, a lo que agrega otra voz ronca, empanaitas fritas calientita ai, i la voz de tiple del chiquillo que lo repite, a la que se suele mezclar la del sereno que berrea la hora i se tendra una idea del suplicio mas completo que pueden esperimentar los oidos humanos. Solo un ser mortal de orejas largas parece regocijarse del infernal cuarteto, pues acostumbra a acompañarlos con acompasados rebuznos; pero prescindamos de la Música por un momento para fijar la atencion en estos *dos holgazanes i medio* que buscan en lo que ellos llaman *Industria Chilena*, un recurso para no trabajar. Toda la venta no alcanza

a un peso de capital, de cuyas utilidades es preciso mantenerse estos tres sacristanes con sus correspondientes familias. *Dos riales de pescao cruo,* frito en tajadas, reguladas de a medio i a cuartillo, triplica i cuatriplica el capital. Lo mismo hacen cundir *dos riales de carne flaca* asada i cortada a rebanadas, que parecen suelas de zapatos, servida con la popular ensalada de rábanos o de rimolacha(o) que bautizan con el galicismo "Betereva". Otra ensalada de mas lujo es hecha de patas de vacas cocidas i aliñadas con ají picante, mucho vinagre, mui poco aceite i bastante cebolla cruda.

Esta clase de cena ambulante, es un regalo esquisito para cierta clase de consumidoras tan hacendosas, que por no mojarse las manos no hacen nunca fuego en casa.

Imajínese el mas hambriento lector que apetitoso estará el tal pescado, frito en grasa rancia, de esa que se vende en los bodegones, i estamos seguros que pasará con gusto su necesidad antes de escitar voluntariamente las náuseas que causa la vista del repugnante condimento.

Al hablar de una cena semejante, parece que fuera hecha a secas pero ¿como seria posible que jente tan *cumplía* pudiera pasar sin remojarse los labios? ¡Imposible! el empanadero que sabe que la policía prohibe la venta de los licores a deshoras, es mucho mas astuto que esta Sra.: se provee de un botellon de aguardiente, que lleva oculto bajo su poncho i para no tener gritar *aguardiente,* luego que entona *el pescao frito con ensalá* concluye bajando la voz *i otra colaita má;* así comprenden todos lo que es la tal *colaita,* de este modo vende el aguardiente a despecho de la misma policía, i en sus mismas barbas; que es lo mas gracioso. ¡I luego diran que nuestros rotos no son jente *avisá!* . . .

# El Birlochero

Con dificultad se hallará entre las diferentes clases que componen el bajo pueblo una compuesta de hombres tan ladinos como los birlocheros. Divídense estos en dos clases: el birlochero de ciudad i el birlochero de camino. No se sabe cual de los dos contiene mas truhanes.

El birlochero de camino es arrojado, i tiene un tacto esquisito para conducir el carruaje por las cuestas peligrosas, revolviendo cada recodo con tanta velocidad que parece va a precipitarse donde estan los mas imponentes despeñaderos; pero rara vez suceden desgracias. En el llano goza el birlochero chicoteando los caballos i haciéndolos correr a todo galope, sin pensar jamas en el perjuicio que sufren los pobres animales.

El birlochero de ciudad es regularmente un haragan, que adopta esta vida por no haber ya ocupacion que no haya desempeñado, quedando mal con todos sus patrones.

Los principios del birlochero son regularmente de peon de chacra, luego frutero, i despues sirviente; pasando por todos los servicios hasta que su inclinacion lo guía a adoptar el destino para que está llamado. Por caracter instintivo, el birlochero es enemigo del pasajero, i raro es el birlochero que no hace tarde o temprano una visita forzosa al cuartel de policia. Al fin de cuentas sale con doble utilidad que su patron, gracias a su legalidad habitual para rendir cuentas...

# El Panadero

Aunque perteneciente a la clase de trabajadores del pueblo, el panadero tiene una cierta idea de superioridad de sí mismo, i en parte no le falta razon, pues los que se dedican a este trabajo no pueden ser de ningún modo tan ignorantes como la jeneralidad del pueblo trabajador. Ademas se exije para ser *petaquero* (que así se llama a los que distribuyen el pan a domicilio) cierta honradez, acreditada por buenos servicios, o a lo menos la garantía moral de persona de respeto; i aun con todo, oid a los dueños de panadería i os diran que los petaque-

ros son su pesadilla, pues como manejan valores de alguna consideracion muchos suelen cargar *con el santo i la limosna.*

En vierno como en verano, resistiendo los rigores del tiempo, se ve al panadero que con la mayor esactitud hace su reparto empezando desde mui temprano, pero nunca falta algun pretesto para regañar las patronas especialmente, que es con quien ellos temen tratar. Las dueñas de casa, como interesadas, advierten al instante los enjuagues que suele hacer el petaquero, queriendo meter gato por liebre, pasando algunos panecillos fríos, entre los calientes, o bien, algunos que son demasiado diestros para contar las manos, intentan pasar por alto alguno que otro panecillo, i otros de conciencia mas ancha procuran saltar una mano, *nada menos que cuatro panecillos,* con los que se hace callar a otros tantos nenes llorones; pero la buena madre de familia mas astuta que el bribon, los cuenta i recuenta i advierte la trampa, en cuyo caso el petaquero daria dos o tres manos demas por no oirla regañar.

De estas menudencias esta libre la niña regalona, que, aunque casada i con iguales obligaciones, el pobre marido tiene una ancha bolsa abierta para multiplicar el número de sirvientes de distintas categorías...

Perdon niñas, no rabieis que no digo nada...

¡Dios me libre!...

## El Cigarrero y El Alfeñiquero

Ahí estan esos dos aprendizes de holgazanes ensayándose en la carrera de los vicios en que han de desarrollarse a medida que vayan creciendo. Desde niños comienzan a entregarse a los juegos de azar siendo el mas preferible el de las chapas.

En estos juegos no solamente empeñan la miserable ganancia que les corresponde de la venta sino tambien el capital que no les pertenece: mas tarde son los apuros para dar las cuentas, no siendo la primera vez que se ha visto de noche por las calles algunos de estos muchachos llorando a gritos, escitando la compasion de los transuentes, diciendo que han sido robados por algun roto, i por este medio juntar para cubrir el importe que perdieron al juego. Examinaremos por separado a cada uno de estos pilluelos.

El cigarrero ha aprendido perfectamente a hacer los cigarrillos, i como fuma con frecuencia parte de los que lleva para vender, ha ideado el medio de reemplazar la falta a fin de poder fumar de valde. De antemano se provee de hojas de acelgas i lechugas, que deja secar cuidadosamente i luego picadas deshace cada dia una parte de los cigarrillos i mezcla con el tabaco verdadero el que él ha improvisado astutamente.

El buen sentido dice que esta industria ratera debia ser conocida por los consumidores, pero al mismo tiempo seria suponer que la clase de personas que viven entre la miseria i los vicios, tuviera paladar i olfato ¿Quien no ha visto alguna vez esos bebedores *de gaznate de hierro* paladear como el inglés que se regala con una copa de Málaga o Jerez un vaso de chicha, o chinchiví que ni aun los perros podrian pasar?

Pues que diremos del otro bodrio que llaman alfeñiquero ¡Ah muchachos consumidores! si lo vieseis confeccionar seguramente los chupariais con tantas ganas. Bastaria con que observáseis el desaseo de la vasija donde se derrite la chancaca; la suciedad de las manos que los preparan i para completar la inaudita repugnancia, el verlo trabajar para darle elasticidad o como dicen ellos *pa aserlo latiguo;* cómo se echan saliva en las manos para suevizarlo a manera de madeja de hilo; i como esta operacion acalora al operario, ahorra algunas veces la saliva, sustituyéndola con el sudor que les corre por la cara, que recojen con las manos, el cual es el que regularmente ennegrece el color de la azucarada pasta. ¿I creereis que esto es todo? Se sabe que el aire reseca esa especie de boñigas que llevan en una sucia tabla de cama cubierta con un paño, i como deja de estar *latiguo* cuando se reseca i entonces se cree que ha perdido su mérito veran de que modo el vendedor se vale de una industria harto curiosa para conservar el alfeñique siempre *latiguo.* De cuando en cuando se esconde en algun rincon o zaguan de casa, o bien se retira a algun lugar solitario, i allí sacando un palmo de lengua a guisa de una pulida gata que se deleita lamiendo i relamiendo, nuestro alfeñiquero pasa i repasa su lengua por todos sus alfeñiques, i como repite esta operacion algunas veces no es estraño el que disminuya el peso i volumen de su mercancia, no obstante que mui comunmente suele agregarle a mas de la saliva, alguna otra materia húmeda que se le escapa de la nariz.

# El soldado de línea

En un Estado tan nuevo como Chile, donde el progreso hace tan rápidas conquistas, resaltan tanto los defectos de las instituciones viciosas, cuanto sobresalen sus grandes adelantos, del mismo modo que resaltaría un tosco i grosero guijarro entre un conjunto de piedras preciosas.

Estos defectos que existen porque se miran con cierta indolencia oscurecen en cierto modo el brillo de nuestros progresos en la senda de la civilizacion, al traves de la cual camina nuestro país impulsado por el carácter de sus habitantes, dejando atras a nuestras hermanas las Repúblicas de un mismo oríjen.

Si en algunos casos nos hemos visto obligados por sentimiento patrio a criticar, mui a la lijera, i con colores harto pálidos, el abandono e ignorancia de nuestro bajo pueblo, consecuencia de los vicios que hemos censurado en la brigada de Policía, sentimos por otra parte un placer inesplicable al contemplar cada una de las instituciones de que no tenemos que envidiar a las naciones viejas de Europa. El soldado de línea es hoi nuestro tema, pero desgraciadamente los reducidos límites de este papel apenas nos permite describir su bosquejo. Es un principio indisputable que nuestro soldado reune todas las cualidades que se pueden exijir para que dé honor a su patria: tiene el valor i sufrimiento que ha heredado de sus padres, los españoles, el arranque del francés; la tenacidad del ruso y la docilidad que caracteriza al chileno.

Fácil para someterse a una estricta disciplina, ha probado en mas de una vez su ciega obediencia, su moralidad, su jenerosidad para con el enemigo. Por otra parte, el soldado chileno no necesita ni tienda de campaña para guarecerse, ni zapatos para marchar, ni alimentos regulares: en esto conservan el carácter puro español. Con un poncho que los cubra, cartuchos i un fusil nuestros soldados parecen hechos para soportar con resignacion toda clase de fatiga i saben

batirse hasta morir sin oirseles la menor queja. Cuando ve su sangre correr entonces es cuando se muestra en su elemento el valiente soldado Chileno.

Si la topografía de nuestro suelo no fuese limitado por la naturaleza los límites de Chile no serían seguramente tan próximos al mar como está la colosal muralla de los Andes.

El cuidado que dispensa nuestro gobierno al ejército de línea demuestra el partido que se puede sacar de nuestro pueblo si se educa i proteje. El porte del soldado de línea es marcial brioso i elegante. El manejo de las armas de nuestros batallones no puede ser mas lucido. Su conducta en lo jeneral sin tacha. Los estranjeros nos confiesan que nuestro pequeño ejército está a la altura de los buenos de Europa.

La oficialidad compuesta toda de jóvenes de familias principales, educados en la Escuela Politécnica de Santiago, es indudablemente en lo bizarra i escojida la mas bella muestra de nuestros adelantos en los progresos del siglo.

En los cuarteles donde reina la mas severa limpieza, se da educación al soldado, la oficialidad tiene sus clases nocturnas de idiomas i repasos de algunos ramos científicos.

Ahora se nos ocurre, si nuestro soldado de línea está siempre aseado i tiene cubierta todas sus atenciones con la remuneración que recibe del Gobierno ¿a cuanto asciende su paga? Lo callamos porque es triste el decirlo; pero todos saben que recibe menos... que el policial ¿I en que cosnsiste, pues la distancia tan grande que hai de uno a otro en todos los sentidos?

Esto es una cuestion que merece estudiarse i que no siendo de este lugar corresponde a otros periódicos el no mirarla con indiferencia, pues el público a voz en grito reclama un cambio en el personal de nuestros policiales, a fin de que estos correspondan a los dignos jefes que los mandan.

*Los textos precedentes están tomados —conservando su ortografía— de la revista "Enciclopedia de la Infancia, Periódico Semanal por Enrique M. de Sta. Olalla", publicada en Valparaíso, Imprenta de J. B. Lebas, 1857. Los grabados corresponden a las ilustraciones con que aparecieron esos mismos artículos.*

# EL MUNDO EN EL LIBRO

*Los comediantes*, novela de Graham Greene, Editorial Sur, Buenos Aires.

Esta novela, la más reciente de Graham Greene, aparece como un juego deliberado: los personajes son –desde el título– "comediantes", esto es, seres humanos que desempeñan papeles más que viven sus vidas. Incluso sus nombres, Jones, Smith y Brown, son casi genéricos: equivalen a nuestros López, González, Pérez. O a Pedro, Juan y Diego.

Pero la lectura del libro plantea un problema sicológico respecto al autor. ¿No será éste un replanteo más que un planteo? ¿No será que Graham Greene se ha dado cuenta a medio camino de que no estaba creando, sino sólo re-creando y re-creando?

Porque la verdad es que tanto los protagonistas como el conflicto huelen a refrito de sus obras anteriores. A una especie de guiso recalentado, en el cual se ven –un tanto nebulosos– los viejos rostros, las viejas actitudes y, lo que es peor, los viejos recursos del escritor. En novelas como *El poder y la gloria* o *El revés de la trama*, una vigorosa potencia interior hacía que esos recursos, si lo eran, resultasen auténticos.

Aquí, una trágica tibieza –¿De "caso acabado"?– parece permearlo todo, irremediablemente.

A las intensas luchas interiores de sus libros cumbres, en éste suceden peripecias sin un destino muy preciso, y sin que ese destino provoque en el lector el afán por desentrañarlo. La indiferencia del protagonista es contagiosa. Afecta al fin último a las peripecias intermedias, que Greene relata –por cierto– con su destreza habitual.

La destreza no basta, sin embargo, y *Los comediantes* lo prueba con énfasis dramático. Se eligió un escenario de actualidad (el Haití de Duvalier) para dar a través de él una suerte de paseo turístico o de vistazo seudorreporteril. Parodiando los avisos de las películas que producía Cecil B. de Mille, este libro podría anunciarse, a todo color, con carteles que dijeran: "¡Las terribles mazmorras de Papa Doc! ¡Los siniestros *tonton macoute* en acción! ¡Asesinatos en la sombra! ¡Fugitivos

de la dictadura negra! ¡Miles de extras en escena!".

Y sería efectivo.

Y podría agregarse: "Todos manejados por un maestro del suspenso". Lo cual también sería cierto, aun cuando el maestro, a estas alturas, ha empezado a remedarse penosamente a sí mismo.

En efecto, Jones está hecho con sobras de tal o cual parlanchín casi arquetípico. Smith es más un disfrazado que un personaje: candidato a la Presidencia de Estados Unidos en representación del Partido Vegetariano, no merecería subir un peldaño más allá del vodevil. En cuanto a Brown, es otro resto de la novelística greeniana, armado en baño María con residuos de tibiezas ya usadas —pero vividas— en las obras anteriores.

Así, el anuncio de marras debería especificar que entre los *extras* se cuentan también los desvaídos protagonistas de esta novela que sin duda entretiene, pero logra muy poco más.

G. B.

*Todos los fuegos el fuego*, cuentos de Julio Cortázar, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

Cortázar se ha colocado, evidentemente, como uno de los grandes nombres de la novela y el cuento americanos. Hábil, audaz, pronto siempre a correr el riesgo de formas nuevas, es un escritor que fascina incluso a quienes no están en pleno acuerdo con sus concepciones estéticas. ¿Por qué? Quizá sobre todo porque detrás del juego o la proeza estilística se siente a un narrador nato, vivo, apasionado.

*Todos los fuegos el fuego* lo muestra como uno de los más acabados cuentistas contemporáneos.

Es cierto que hay altos y bajos. Es cierto que penetrar en el libro es como recorrer uno de esos túneles de sorpresas que exhiben las ferias de entretenimientos. Pero no es menos cierto que, al final del recorrido, el saldo de emociones y experiencias es de veras favorable. Se ha estado en contacto con un escritor, auténtico incluso en tal o cual ensayo que un gusto exigente podría calificar de pirotécnico.

Los relatos que contiene el volumen son diversos en múltiples aspectos. Tanto que, de hecho, quizá su real unidad esté en esa multiplicidad, que va desde la estructura casi tradicional de *La salud de los enfermos* —cuento finísimo, lleno de una sutil e inasible ternura— hasta las audaces transposiciones de pensamiento de *La señorita Cora*, en que las reflexiones de los personajes saltan, sin transición de signos, párrafos o advertencia, de uno a otro con fantástica soltura.

Y con una efectividad difícil de explicar. Porque es arbitrario que de pronto lo que era monólogo interior de un protagonista ceda el paso al del siguiente, sin más ni más. Es arbitrario. Sin embargo —y ahí está quizá la máxima maestría de Cortázar— convence, crea una atmósfera especial, incluso subyuga al lector que no se aferra a la ortodoxia de las fórmulas preestablecidas ni al hábito.

*La isla a mediodía*, en cambio, da la impresión de un juego fallido. El final, metido a fuerza de una coincidencia casi barata, no parece tener mayor destino que el de colocar —*deus ex machina*— la frase clave. Que tampoco valía gran cosa la pena.

Altibajos y todo, Julio Cortázar sigue siendo, no obstante, un narrador impetuoso, una especie de torrente imprevisible e inagotable, capaz de descubrir para cada cuento una forma y

un estilo, y de redimir con sus juegos de manos incluso los temas más simples. Es lo que consigue en la mayoría de las narraciones que forman *Todos los fuegos el fuego.*

G. B.

*Cien años de Soledad,* novela de Gabriel García Márquez. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

Cuando la constelación de narradores hispanoamericanos parecía copada con nombres como los de Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes o Ernesto Sábato, de pronto surge —de la casi nada publicitaria que eran unos cuantos volúmenes menores— un Gabriel García Márquez que obliga a los críticos a tocar las campanas a rebato.

Los obliga a varias cosas más.

La primera, adaptarse a una modalidad nueva. Hasta aquí, el colombiano García Márquez había translucido con excesiva nitidez la influencia del norteamericano William Faulkner. En *Cien años de Soledad,* la huella de Faulkner, si queda, es imperceptible. Y ha ido mucho más adentro que la mera influencia: es una experiencia, asimilada y superada.

Libre de ella —o dueño—, el escritor se suelta maravillosamente, derramando a lo largo de las páginas de su novela una prosa torrencial, plena de vivo nerviosismo, seca a la vez que rica, despreocupada al parecer y limpia, dura y sugestiva, recia y dúctil. Frases por lo general breves, sin búsqueda ni rebuscamientos formales, son sin embargo el vehículo por medio del cual García Márquez introduce al lector en una extraña y prodigiosa comarca en que lo mítico y lo real se tocan sin destruirse.

Al contrario: este contacto tumultuoso de la mitología —de algún modo habrá que llamarla— con la verdad cotidiana resultaba en una nueva forma de verosimilitud, infinitamente más honda y penetrante.

*Cien años de Soledad* es la historia de Macondo y su gente. Un pueblo y un conjunto humano perdidos en la selva, aislados del mundo salvo, en un comienzo, por las periódicas, funambulescas visitas de los gitanos, y luego por el gota a gota de la infiltración política. Que en un momento dado se convierte en ex filtración: Macondo empieza a producir esa mezcla de bandidos, rebeldes y guerrilleros que han infectado la lucha cívica de Colombia durante largos años.

El censo de personajes resultaría interminable. Ya hará la pesadilla de los eruditos que se empeñan en "medir" los libros para evitar entenderlos.

Hay hombres y mujeres que parecen vivir eternamente. Hay —en la mítica familia Buendía— dos líneas que también dan la impresión de ser interminables: los Aurelianos y los padres, hijos, nietos. Por momentos, el lector teme que vayan a confundírsele unos con otros. No importa. El relato avanza, sin detenerse a recoger ni a dar detalles, con una fuerza huracanada, impetuosa, incontenible.

Lo que se logra al fin es un lienzo... No: lienzo no es, sin duda, la palabra: un paisaje, una humanidad en continuo movimiento, fluyendo sin detenerse ni siquiera cuando el libro se ha cerrado, sobreviviendo a la última página con una singular, inexplicable pujanza.

Todo es aquí difícil de explicar, aunque al propio tiempo, nada es difícil de entender, porque se entiende con el instinto, o con la intuición, que parecen haber sido las dos potencias

generatrices de la obra. Suceden cosas prodigiosas —una muchacha, por ejemplo, desaparece elevándose por los aires, gratuitamente— y el prodigio, para el que no se dan excusas ni razones, se convierte en una verdad más verdadera que las cotidianas.

Gabriel García Márquez ha dejado atrás la novela sicológica y el realismo, para sustituirlos con una especie de nueva epopeya, en la cual el mito cobra un vigor y una presencia que resultarán difíciles de olvidar porque se imponen con su propia, incontenible fuerza. *Cien años de Soledad* es un libro que abisma, entusiasma y asusta. Un libro que permanece y pena, por su profunda riqueza interior y exterior.

G. B.

*Albert Camus et L'Etranger*, por Pierre-Georges Castex. Librairie José Corti, Paris, 1965. 126 pp.

La reciente traducción al castellano de dos volúmenes de notas dispersas, apuntes, esbozos, diarios, de Albert Camus, con el título de *Carnets*, ha permitido a críticos y lectores ingresar a una zona que le había sido vedada, en parte: la del telar del escritor francés. En múltiples oportunidades, Camus concedió entrevistas, apoyó tesis escolares, discutió; pero faltaba algo fundamental: el contacto con el ámbito y las situaciones de elaboración de sus libros, el hallazgo de los rasgos de un personaje, el desecho de materiales, la lucha con los problemas radicales que toda creación impone.

Gracias a los *Carnets* es posible intentar otras aproximaciones, menos formales, a la obra de Albert Camus y proyectar definitivamente una luz sobre la elaboración narrativa de innumerables experiencias concretas.

Hacia fines de la década pasada, el libro de Roger Quilliot[1] mostró una indagación que revelaba una metódica estimable, modestamente asediada por la idea de que "el estudio de un contemporáneo nos impone límites". El examen riguroso de lo que los pedantes llaman el *corpus* bibliográfico indica claramente el manejo de una buena bibliografía pertinente, apoyada sobre la curva de un conjunto de meditaciones certeras. Aun hoy constituye texto de consulta inestimable.

Casi por el mismo tiempo surgió un muy útil volumen de Jean-Claude Brisville[2]. Aquí más que el ataque frontal a la obra se procede a una adecuada ordenación temática, se acude a la situación de corrientes e idearios del escritor, con el método de entresacar párrafos o secciones de la obra total, acompañar textos de entrevistas y ordenar un pensamiento que nunca perdió su línea central, pero que, a menudo, tendía al cambio de ropaje. Se estiraba, de repente, en formas casi éticas; oscilaba entre el uso de la manera gidista de *Les nourritures*... y el tono próximo del editorial periodístico; vacilaba entre la exaltación de los sentidos (particularmente en *Noces*) y un uso extrañísimo de la noción de culpa *(La chute)*.

El libro de Pierre-Georges Castex —que hoy nos ocupa— tiene una importancia decisiva. No es sólo una tesis acerca de *El extraño*[3], tesis que podría padecer del grave inconveniente de innumerables obras urgidas por la espada del grado académico y por el carácter empecinadamente didáctico. El en-

[1] *La mer et les prisons. Essai sur Albert Camus* (Gallimard, 1956).

[2] *Camus* (Gallimard, 1959).

[3] ¿Por qué hemos de seguir repitiendo el título de una traducción equívoca?

sayista ha aprovechado las nociones de la literatura comparada[4], ha entrevistado en varias ocasiones a Madame Camus, que le ha dado informaciones valiosas, y, sobre todo, revela una lectura que se dirige tanto al espíritu del libro como a su letra. No es menos significativo el hecho de que Pierre-Georges Castex maneje los indispensables *Carnets.*

La obra consta de un prólogo, siete capítulos: *Août 1937, Genèse de L'Etranger, De la vie au roman, Intercesseurs, L'aventure de Meursault, L'art de l'écrivain, Mai 1940,* y de una breve bibliografía fundamental acerca del libro estudiado[5].

Los dos primeros capítulos muestran una confrontación entre el texto concreto, final, de *l'Etranger,* y los esbozos vacilantes, a veces, de *Carnets.* Si bien el ensayista advierte que la realidad anecdótica no constituye el interés principal de la novela, se da maña para localizar la zona de referencias concretas en un grado que permite no negarse a la admisión del carácter nutricio de dichas referencias.

El tercer capítulo avanza en la historia personal del novelista, asedia las relaciones de Camus con su madre y, sobre todo, dirige la puntería al blanco del hombre nacido "du soleil et de la mer"[6], mediatizando la experiencia angelina, la nominación de la vida natural y lo que, con temor, llamaríamos "la tragedia solar" de su personaje (esa desoladora comprobación de que las zonas explosivas de *l'Etranger* están asociadas al efecto de los trastornos psíquicos y físicos causados por el sol, como una "Furia" activa y pagana).

*Intercesseurs* es un estudio de probables fuentes de la obra estudiada. Aquí conviene hilar delgado. La conexión que hace el ensayista con el texto *L'Etranger,* de los *Petits Poèmes en prose,* de Baudelaire, es más una curiosidad que una realidad, y revela arduos esfuerzos de comprobación, no convincentes en su totalidad.

El influjo, o el estímulo, de Stendhal sobre Camus sí que es evidente. Las páginas últimas de *Rojo y Negro,* un sector de las *Crónicas italianas* y la admiración reiterada de Camus por el novelista del siglo XIX, permiten apoyar lo que Pierre-Georges Castex propone con excelente criterio.

Dostoiewski, Kafka, el Sartre de *La náusea,* y el Jean Grenier de *Les Iles* y del *Essai sur le bon usage de la liberté* son los hitos con que Castex marca el camino de su averiguación.

*L'aventure de Meursault* es un largo viaje por el interior del texto de Camus. En él no se utiliza el cabotaje, sino el camino de mar adentro. Casi al término se cita un párrafo capital, del propio Camus[7]:

"... Le héros du livre est condamné parce qu'il ne joue pas la jeu [...] il refuse de mentir. Mentir, ce n'est pas seulement dire ce qui n'est pas. C'est aussi, c'est surtout dire plus que ce qui est et, en ce qui concerne le coeur hu-

[4]Sólo algún solitario asno de noria, azote de linotipias, puede hablar de "colonialismo cultural" cuando alguien se asoma fuera de las bardas nacionales. El manejo de la literatura comparada es indispensable, como se demuestra en el libro que motiva nuestra reseña.

[5]Se remite, eso sí, al lector, a la consulta de la obra de B. T. Fitch: *Essai de bibliographie des études en langue française consacrées à Albert Camus (1937-1962).* Minard, 1964.

[6]"M. Emmanuel Roblès révèle que le nom même de Meursault, originellement Mersault (Mer-sol), est un rappel conscient de cette double naissance" (p. 37).

[7]Prefacio a una edición universitaria norteamericana de *L'Etranger,* recogido en la edición de Camus de la *Pléiade.*

main, dire plus qu'on ne sent. C'est ce que nous faisons tous, tous le jours, pour simplifier la vie. Meursault, contrairement aux apparances, ne veut pas simplifier la vie. Il dit ce qu'il est, il refuse de masquer ses sentiments et aussitôt la société se sent menacée [...].

On ne se tromparait donc pas beaucoup en lisant dans *L'Etranger* l'histoire d'un homme qui, sans aucuns attitude héroïque, accepte de mourir pour la vérité".

El capítulo intitulado *L'art de l'écrivain* buscar los rasgos del lenguaje, del estilo y de los parentescos formales de Camus. Lo que alguien ha llamado el "estilo ceremonial" se mezcla con la técnica novelesca norteamericana que patrocinara Hemingway, de tableteo seco y cortado. No es descaminado ver la presencia del estilo *Adolphe*, la manera de Benjamin Constant, y hasta, y eso no lo señala el ensayista, el acercamiento a técnicas del cine.

Para apoyar este sector del libro es imprescindible manejar el artículo teórico de Camus, "L'Intelligence et l'Echafaud", altamente iluminador.

Desde el instante en que el libro de Camus se termina (mayo de 1940) hasta el instante en que la crítica lo acoge o lo desplaza, ha corrido agua bajo el puente. Se creyó ver en *L'Etranger* una proclama de la deserción, una especie de anti-Cruz de Lorena. Camus replicó, esclareció, aceptó, se contradijo, venció y fue vencido. El ensayo de Pierre-Georges Castex es una buena exploración, un llamado a la relectura atenta y una proposición: la crítica sobre un autor no pueden ejercerla ineptos, prejuiciados, o "bárbaros", sino aquellos que sepan leer entre líneas y atender al Espíritu que sopla, en algún lugar.

ALFONSO CALDERÓN

*Poesía salvadoreña*, por Juan Mujica.

Indiscutibles valores puede presentar la poesía salvadoreña en el conjunto de los buenos escritores centroamericanos. Por justos méritos debo recordar de paso a Juan J. Cañas, Manuel Delgado y Vicente Acosta, que han legado una rica cosecha de poemas líricos a nuestro idioma. El primero de éstos desempeñó las funciones de ministro plenipotenciario de su patria ante el gobierno de Chile al comenzar el último cuarto del siglo XIX. Le adeudamos la vida de Darío en nuestro país, donde cantó y contó cosas grandes de la gente chilena.

Figura de máxima categoría intelectual en el más selecto grupo de poetas americanos del siglo pasado lo fue Francisco Gavidia, nacido en 1864. Se le considera con justicia uno de los renovadores del arte poético, al producirse la declinación inevitable del romanticismo. Introdujo en sus límpidas estrofas los alejandrinos dodecasílabos de tanto uso en la poesía francesa y los hexámetros de corte griego, preferidos por Homero y alabados con entusiasmo por Aristóteles como el metro más ágil para la expresión poética. El nombre de Gavidia no puede excluirse entre los precursores de la gran poesía de nuestra centuria. Vivió muy alejado del fragor de la vida bulliciosa de las grandes capitales. A los 23 años visitó Francia para solazarse ante la contemplación de las obras maestras del arte que atesora el Louvre. Prefirió dejar discurrir en el defensivo aislamiento de su propia tierra. Este fue factor influyente para que se desconociera su magnífica producción poética fuera de su ámbito muy familiar. En 1882 recibe la visita de Rubén Darío, encuentro de suma importancia para la renovación de moldes literarios que luego surgiría feliz. En su obra se observa el equilibrado

ritmo pendular que marcan la libertad y el orden. Como Andrés Bello, su manifestación intelectual es la del humanismo católico, que será también reconocida como su mejor herencia por Darío. Destaca sobre esta rica pauta todo el sugerente mito heroico de los primitivos pobladores de la patria centroamericana.

Si no es posible ahora traer aquí los extensos y magníficos poemas del generoso Gavidia, me limito a un fragmento. Como la fecha es oportuna, tomo su voz viva del canto a Centroamérica:

*¡Un alma para el pueblo!*
*Ved lo que os pide el porvenir: un lazo*
*que estreche los espíritus y el brazo*
*y que os sostenga al ir hacia adelante:*
*La democracia, formidable atlante,*
*invencible coloso,*
*vendrá, cuando en trabajo luminoso*
*concentréis el espíritu que flota,*
*como una fuerza cósmica gigante,*
*en la dispersa muchedumbre ignota.*
*Y un día el porvenir que hoy os aterra,*
*¡oh centroamericanos!*
*vendrá a poner su antorcha en vuestras*
*[manos,*
*a la faz de los pueblos de la tierra ...*

*Así el ardiente Izalco un tiempo era*
*un declive sin faldas ni estatura*
*donde al sol dormitaba la palmera,*
*abanico oriental de la llanura.*
*Una noche, el espíritu del mundo,*
*concentrando su fuerza poderosa,*
*sacó de las entrañas de la tierra*
*una sima espantosa*
*que arrojó de su cráter iracundo,*
*por sobre de las cimas de la sierra,*
*un torrente de luz que alumbró el*
*[mundo.*
*Ahora el navegante*
*que el ardor de los trópicos agosta,*
*cuando en la noche espléndida y de-*
*[sierte*
*al fulgor del océano, vacilante*
*con rendida mirada*
*busca los arrecifes de la costa,*
*ve, cual mito de una hórrida odisea;*
*cual si agitasen con terrible aliento*
*los titanes del Istmo*
*las flamígeras crenchas de una tea*
*que empezase a quemar el firmamento*
*surgiendo de las sombras del abismo,*
*cortando enhiesto al horizonte el rum-*
*[bo,*
*que tuercen a su vez los huracanes,*
*y ensordeciendo al mar con su retumbo,*
*cual titán vencedor de los titanes;*
*al Izalco terrífico,*
*monologando en sus tormentas bravas*
*en las tinieblas de la noche a solas,*
*titánico y magnífico,*
*bañado en el torrente de sus lavas,*
*y alumbrando el aplauso de las olas,*
*las soledades de agua del Pacífico.*

En este sucinto comentario no puedo olvidar la personalidad del lírico del paisaje salvadoreño que fuera Alfredo Espino, que nos dice:

*Yo me he quitado el alma y la he ten-*
*[dido*
*sobre un muro de olvido*
*como un manto de hiedra ...*

En su hermosa obra poética continúa la exaltación del terruño que iniciara Gavidia. Luegos pondremos atención en Vicente Rosales, con sus estrofas pletóricas de música triste con melancolía invernal. José Valdés intenta realizar en su tierra la poesía pura y le dice a la piedra:

*Piedra de los caminos, piedra hermana,*
*cuán inmóvil y ciega tu figura ...*
*También en tu alma como en mi alma*
*[humana*
*lo divino fulgura.*

Pecaríamos al olvidar las excelentes impresiones de rebeldía social que transuntan los bellos poemas de Pedro Geoffroy Rivas. En su admirable "Vida, pasión y muerte del antihombre" se atesora un caudal inmenso de valores estéticos. Al cantar a su madre, expresa:

*Y fui yo solo entonces a taladrar mi*
*[brecha,*
*prolongando un dolor que me llegaba*
*[nadie sabe dónde,*
*a llenar mi destino de ser apenas un ja-*
*[lón en el sueño,*
*a pulir mi diamante, a descubrir mi*
*[pozo,*
*a levantar muy alto unas cuantas ban-*
*deras de alegría.*
*Un niño triste a veces se me asoma a los*
*[ojos,*
*pálido niño, pálido de silencio y anhelo.*

Solamente de paso cito la conocida presencia lírica de Hugo Lindo, muy vinculado a Chile como poeta y diplomático. De las generaciones más recientes dedico un breve recuerdo a la personalidad multifacética de Alvaro Menen Desleal, poeta y cuentista excelente, laureado en varios importantes concursos literarios internacionales. Cultiva con acierto singular la poesía burlesca y nos presenta su retrato con esta insólita franqueza:

*¿Qué por qué llevo barbas? Que otro*
*[explote*
*mi excéntrica actitud a su albedrío:*
*las llevo por el Diablo, que es mi tío,*
*y porque las gastaba Don Quijote.*
*Que vengan las respuestas. (No hallo*
*[mote*
*con qué calificar, me falta brillo).*
*Es el hombre lampiño un sonetillo*
*y el barbudo, soneto y estrambote.*
*Las estrellas con barbas son cometas;*
*y el cielo tiene barbas hasta el pecho*
*por más que le relumbren las pesetas.*
*Y yo —no medro en Saint Germain des*
*Pres— las llevo porque gusto andar de-*
*[recho*
*aunque todos se digan que al revés.*

Entre los poetas salvadoreños que mucho prometen y que no alcanzan a los 40 años de vida es justo recordar aquí a Roberto Arturo Menéndez, que comparte la actividad teatral con las creaciones líricas. Y otro más joven, con sólo 28 años de edad, es Jorge Roberto Cea, que ha obtenido dos primeros premios en Juegos Florales Centroamericanos y es autor de una antología de nuevos poetas salvadoreños, publicada en 1960.

La muy alentadora presencia espiritual de Claudia Lars llena aquí el último comentario de este resumen de la rica y selecta poesía salvadoreña. La personalidad de esta insigne creadora de belleza lírica destaca hoy entre las más grandes figuras femeninas del quehacer literario en idioma español. Su temática es muy extensa y en todo lo mucho que ha escrito ha podido legar una excelente cosecha que va desde los más tiernos motivos infantiles, con admirables notas de exquisita ingenuidad, a los asuntos que penetran en los hontanares de la metafísica, pasando por las cálidas emociones de la profunda comprensión humana. Nada ha escapado al movimiento anímico de su palpitante y afanosa creación artística. Su clara femineidad impide que una ingrata voz como la mía intente siquiera traslucir aquí los transparentes poemas fundamentales de esta magnífica mujer. Diré uno de los poemas llenos de sustancia nativa que conforman su colección titulada *Romances de Norte y Sur.*

*Indio Cruz, sé lo que escondes*
*en el dolor de tu sangre;*
*lo sé, porque te conozco*
*desde ayer y desde antes;*
*lo sé por tu cara muda*
*con sus amargas señales,*
*por tu pie curtido en lodos,*
*por tus dos manos tan ásperas*
*por tu pulmón de aguardiente*
*y tus sudores constantes.*
*Indio Cruz fue en la niñez*
*cuando yo sabía hablarte...*
*¡Mi amanecida inocente*
*en amistad con los ángeles!*
*Aquellos días sin tiempo*
*bajo campanas del aire;*
*aquellos días silvestres*
*por telones de follaje;*
*el agua de junio abriendo*
*lirios en los arenales,*
*y tú, siervo de mis pasos,*
*atrás... como un perro grande.*
*Sin decir palabras vanas*
*muchas cosas me enseñaste;*
*con simples gestos me diste*
*cien lecciones naturales;*
*contigo fui comprendiendo*
*el misterioso lenguaje*
*de la sombra y del abismo*
*de las perdidas edades,*
*de las cosas silenciosas*
*que van formando el paisaje;*
*puse mi oído en la tierra*
*así, como tú lo haces,*
*y de la tierra saquéme todas las savias*
*[que arden.*
*Indio Cruz... ¡Qué carga llevas*
*por distancia interminable!*
*¡Cuándo empezaste a sufrirla*
*no salías de tu madre!*
*Hay tanto que te doblega*
*y te condena al arrastre;*
*tanto que se ha vuelto vida*
*por sentirlo en viva carne;*
*por hallar hasta en la muerte, una en-*
*[voltura de sales.*
*Los mapas se han dibujado*
*con el hilo de tu sangre;*
*en tus muslos y tu cuello*
*tienen base las ciudades;*
*de tu corazón el grano*
*cae al suelo y se reparte;*
*¡oro patente y rendido*
*que te mantiene con hambre!*
*Vuelven lluvias y sequías*
*sin que las grite tu carne;*
*mueren las soles punzantes en tu sueño*
*[de petate;*
*y por caminos eternos*
*van cien mil indios jadeantes;*
*todos en rebaño oscuro*
*como bestias de corrales;*
*todos mordiendo silencios,*
*todos sudando vinagre.*
*Indio Cruz... ¡Revientan luces*
*entre ruinas y cadáveres!*
*Ya se anuncia lo que esperas*
*en conocidas señales.*
*Un tiempo de harinas dulces*
*bajo las preguntas nace*
*y se alza de lo sombrío*
*el despertar de los ángeles.*
*Tal vez mañana, Indio Cruz,*
*frente a mi asombro te pares*
*y me digas dignamente,*
*con esa voz sin alardes*
*"Niña, la tierra es de todos*
*y somos los dos iguales".*

*Perceval*, de Herbert Müller.

Dieciséis relatos breves, semejantes a acuarelas, sorprenden al lector por su intensidad y por sus desenlaces imprevistos en *Perceval y otros cuentos*, un volumen de apenas cien páginas. A pesar de su gran valor, la crítica no le prestó la debida atención. Conviene, pues, volver sobre ellos. Hay en este librito cuentos graciosamente infantiles como "Blup" y "Palabra de honor". Otros nos colocan ante situaciones humanas problemáticas, así "Algo", "Paseo por el Parque", "Carmela, Carmelita", "La media vuelta", "Seamos felices"; o bien ante situaciones que encierran íntimo calor humano, tal como "Jim", "Una sonrisa para el niño" y "La visita". Encontramos también cuentos simbólicos, que quieren enseñar algo, semejantes a fábulas, como "La máquina" y "Quien busca encuentra". "Soliloquio o Coloquio" es un monólogo que refleja el proceso de locura de su protagonista. "Opus" y "El genio y su responsabilidad" nos presentan a seres en conflicto con su profesión, uno poeta y el otro dentista. "Perceval" tiene apariencia de cuento infantil, pero fundamentalmente plantea problemas humanos trascendentales y tiene mucho de cuento simbólico.

Debemos confesar que los cuentos de Müller nos dejan un poco perplejos. O no quieren decir más de lo que dicen, y entonces son mera anécdota; o bien quieren decir más de lo que dicen, y entonces en el camino de las interpretaciones, corremos el riesgo de perdernos. Debido a su esquematismo, dejan amplio lugar a la imaginación del lector, que debe suplir lo que se calla y sólo se insinúa. De todos estos relatos hemos elegido "Perceval". Otros lectores podrán interpretarlo de otra manera. Ello será sólo un índice de su riqueza, en la aparente sencillez, y un testimonio más de la maestría del autor.

En "Perceval", Herbert Müller presenta artísticamente un tipo de hombre que hoy domina en nuestra sociedad. Diversos nombres ha recibido. Ortega y Gasset lo llama el hombre-masa y lo define así: "es todo aquel que no se valora a sí mismo —en bien o en mal— por razones especiales, sino que

se siente 'como todo el mundo', y, sin embargo, no se angustia, se siente a sabor al sentirse idéntico a los demás"[1]. Es un hecho que el hombre moderno se ha masificado. Las grandes aglomeraciones de gentes, los avances de la técnica, la pérdida del sentido de las jerarquías, la facilidad para llegar a todas partes, la posibilidad de llegar a ocupar cualquier puesto, el regirse por la opinión de la mayoría y no por la de los más capacitados, la oportunidad de adquirir cualquier artículo, la comodidad para difundir las ideas, las opiniones y las noticias a todos los rincones, la standardización en todo orden de cosas, etc., son algunas de las causas de esta masificación. Todo está previsto. El hombre debe adaptarse al sistema impuesto por la mayoría. Dieter Oberndörfer llama a este hombre "conformista", y lo define como "una personalidad orientada según los demás"[2]. Nace así una nueva moralidad, cuya norma es el "ser como los otros"[3]. Daniel de la Vega, en su artículo "Horror a la superioridad", reconoce: "Lo que ocurre es que la ola plebeya se ha impuesto y da expansión a su repugnancia por toda superioridad"[4].

¿Cómo podríamos, pues, formular la idea central de "Perceval"? "Horror a la superioridad", "aristofobia u odio a los mejores"[5], el conformismo. Es decir, la pusilanimidad, que nos lleva a rechazar a los grandes de espíritu por temor a que se ponga de manifiesto nuestro poco valor o a que se nos obligue a salir de nuestro ámbito estrecho y a ponernos a la altura del magnánimo.

Perceval, el gigante, al ser rechazado, muere. La sociedad conformista, que se rige por la opinión mayoritaria, no acepta que nadie se salga de la norma.

Acorde con la idea central del cuento, sólo la figura del protagonista aparece delineada; los demás personajes están apenas insinuados, son como un telón de fondo de contornos difusos. Solamente aquél tiene nombre, Perceval; los demás son seres anónimos. Ni siquiera el personaje que le sigue en importancia, la mujer del teléfono, posee un nombre, se habla simplemente de "ella". Ocupa un lugar en el cuento, pero sin mostrar facciones determinadas, sin desplegar ninguna característica personal por medio de la cual podríamos identificarla. Ella especialmente, más que ninguno de los otros personajes que aparecen ocasionalmente, representa al hombre-masa. Es un ser sin rostro, confundible con todos los demás. Reacciona igual que todos los demás frente a Perceval: huye ante su grandeza. Representa a los seres vulgares que sienten horror a la superioridad. En ella se suma el rechazo de toda la comunidad de hombres conformistas.

Perceval se distingue de todo el resto, en primer lugar por su estatura. El es un gigante, los demás poseen dimensiones standard. Su altura desmensurada, más que rasgo físico, es un rasgo moral. Su porte es símbolo de la magnitud de su alma. Su suavidad y delicadeza se traslucen en su modo de hablar. No habla con la voz tronante propia de un gigante, sino "susurrante", "balbuceante", "quedamente". Es-

[1] José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*. Madrid, Revista de Occidente, 36ª ed., 1962, p. 54.

[2] Dieter Oberndörfer, *La soledad del hombre en la sociedad norteamericana*. Madrid, Ediciones Rialp, S. A., 1964, p. 90.

[3] Id., p. 90.

[4] Daniel de la Vega, *Horror a la superioridad*. El Mercurio. Santiago, 3 de abril de 1966.

[5] José Ortega y Gasset, *España invertebrada*. Madrid, Revista de Occidente, 12ª ed., 1962, p. 123.

tas tres modalidades (susurro, balbuceo, voz baja) revelan finura de alma. Más que voz, su hablar semeja melodía. Esta suavidad aparece más claramente en sus gustos, los que también lo diferencian de la tendencia general. Mientras sus conocidos piden en el bar aperitivos o cigarrillos, él, con su apacible voz, ruega que le traigan un vaso de limonada muy dulce. Sus gustos son casi infantiles, reveladores de un alma candorosa y simple. Su bondad y ternura las descubrimos en su relación con los niños. Desea acariciarlos, pero éstos huyen asustados y sus madres se indignan. Debe permanecer aislado y solitario. En síntesis, el contraste entre Perceval y los demás personajes es profundo. Mientras aquél posee un nombre y rasgos diferenciadores, éstos son anónimos y amorfos.

Perceval lucha por romper la barrera que lo separa de los demás; al no conseguirlo, por lo menos tiene la esperanza de pasar inadvertido. Sus esfuerzos resultan patéticos. Si va al teatro, busca asiento en la última fila; los fines de semana prefiere quedarse en la ciudad, pues en los hoteles no hay camas apropiadas para él. Más dramáticos resultan sus esfuerzos en el bar, donde debe agacharse continuamente para no ser el blanco de todas las miradas. Intenta nivelarse, rebajarse; su triple grito final lo vuelve a su propia estatura, se autoafirma, se rebela, se impone. Pero este grito lo destruye. Es la imagen más perfecta del rechazo. Perceval grita su nombre, pero este "bramido espantoso" se estrella en los altos edificios y vuelve a él en "monstruoso eco", derrumbándolo en el pavimento. El rechazo es como un nombre proferido en alta voz que rebota en las paredes sin poder asirse a ningún rincón y que desamparado vuelve hacia el que lo pronunció. No es su nombre el que rebota y no encuentra acogida, sino su persona. Perceval, nombre de un personaje de leyenda excepcional por la nobleza de sus sentimientos y por su piedad, es más que una simple etiqueta: representa la esencia del gigante, su ser íntimo. No podemos hablar, por lo tanto, de una autodestrucción, según la interpretación de Jorge Onfray[6], sino de una destrucción provocada por toda una comunidad de seres vulgares, incapaz de contener en sí a un gigante.

El principal procedimiento literario usado en este relato es el contraste. Al servicio de éste, y con el objeto de intensificarlo, descubrimos otro: la reiteración, construida en forma semejante a la de un estribillo. Este estribillo, "un gigante no puede pasar inadvertido", está puesto al comienzo y al final. También aparece en otros lugares, aunque un poco modificado: "Pero Perceval, aun sentado, no pasaba inadvertido"; o bien: "¡Escabullirse! Pero Perceval era un gigante, y un gigante no puede escabullirse, por muy modesto que sea". Con otras palabras, el mismo estribillo está contenido en expresiones como: "No podía pasar por las calles sin sentirse blanco de todas las miradas", "Buscó arrimarse a algo para evitar las miradas de la gente", "sobre él convergieron todas las miradas", "blanco de todas las miradas". Estas expresiones y las anteriores equivalen a: "Un gigante no puede pasar inadvertido". Este estribillo está intensificado al comienzo con el agregado: "Menos si está borracho"; y al final: "y menos si está muerto". A un motivo poderoso de atracción de miradas, se le suman otros no menos eficaces.

¿Por qué esta insistencia? La reite-

[6] Cf. Prólogo de *Perceval y otros cuentos*, Santiago de Chile, 2ª ed., 1954.

ración produce una intensificación del significado de las palabras y de los sintagmas. ¿Qué pretende el autor? En primer lugar, mantener constantemente en el lector viva la sensación de que Perceval es un ser fuera de lo corriente, fuera de serie. Podría haber logrado el mismo efecto por medio de otro procedimiento; pero prefirió éste, el más simple y primitivo de todos, que sin duda está más de acuerdo con el esquematismo y sencillez del cuento.

En segundo lugar, se logra una mayor tensión entre el protagonista y los demás personajes nebulosos que lo rodean. Ni por un segundo se afloja la tremenda tirantez en las relaciones sociales de Perceval; la llegamos a palpar casi dolorosamente. Su soledad, su inadaptación, su escondida tragedia, nos golpean más fuertemente e impresionan de modo más efectivo nuestra sensibilidad.

Finalmente, sin decirlo expresamente, el autor nos insinúa una idea muy importante: por mucho que un hombre quiera renunciar a su estatura, no lo logrará. "Un gigante no puede pasar inadvertido". Su grito de autoafirmación lo confirma. Los espíritus nobles no pueden renunciar tan fácilmente a su condición de tales.

La reiteración, en forma de simple insistencia, se usa para destacar el carácter suave y afectuoso del gigante, como ya quedó mostrado más arriba. No hay calificativos ásperos o desagradables aplicados a Perceval. Algunos ejemplos: "sonreía beatíficamente", "paternalmente había él explicado", "Perceval hablaba quedamente". Esta insistencia en la suavidad del protagonista permite que en la escena final se logre un mayor impacto, pues bruscamente, de un clima apacible pasamos a otro violento. El susurro y el balbuceo se transforman abruptamente en "bramido espantoso". La habitual parsimonia de Perceval se transmuta en carrera tambaleante y atropellada. Esta escena final resulta así más vigorosa y el grito de autoafirmación resuena con mayor fuerza y su impacto es más violento.

Lafourcade ha determinado muy acertadamente el estilo de nuestro autor. Sus cuentos han sido realizados, afirma, "mediante un plan exacto, en el cual cada palabra estaba prevista. Es decir, mediante la sujeción de la emoción originaria a los controles de la inteligencia. Prosa austera, simple y directa. Prosa funcional, que cumple estrictamente con su propósito"[7]. Atendiendo a la clásica agrupación de los estilos en lacónicos o parcos, áticos o elevados, y asiáticos o suntuosos, debemos incluir a Müller, sin lugar a dudas, entre los primeros. No hay exceso de palabras, ni de adornos, ni de detalles, sólo lo rigurosamente necesario. Su lenguaje resulta desnudo, estilizado, clásico, sin recargamientos barrocos, semejante a una sobria basílica romana. Müller domina a la perfección el arte de la sugerencia, es su mayor valor. Con pocos elementos, con una técnica de mimos, construye una situación, plantea un conflicto.

*Cuentos de cabecera.* Una antología colectiva, dirigida por Hernán Poblete Varas (Edit. Zig-Zag).

El subtítulo del libro nos dice claramente de qué se trata: de una colección de cuentos escritos por diversos autores.

Cabe preguntar, entonces, qué se ha propuesto el antologista.

[7] Enrique Lafourcade, *Antología del nuevo cuento chileno.* Santiago de Chile, Zig-Zag. 1954, pp. 15-16.

Él mismo se encarga de explicárnoslo en el prólogo: "Cuando no acude el sueño, cuando el cansancio aleja las lecturas sostenidas, cuando queremos ocupar brevemente el ocio, ¡qué ganas de tener a mano un buen libro que posea la virtud de entretener sin mayores complicaciones!"... "Se desea la compañía leve... en la que haya buen humor, interés, variación"... "Estas cualidades, sólo las reúne un buen libro de cuentos"... "Y si es una antología, mejor, porque ofrece todas las variaciones tonales y temáticas"...

Ya tenemos señalada la finalidad del libro: nada de estudio de escuelas o estilos; nada de temas o ideas. No. Solamente proporcionar un libro de lectura amena: pero eso sí, seleccionada artística y literariamente.

Una lectura puede ser agradable por muchos motivos en los cuales el arte en general y la literatura en especial, no tengan nada que ver: *Cuentos de Cabecera* no pertenece a ese género. Aquí los autores seleccionados figuran entre los mejores escritores de Chile, tanto del presente siglo como del pasado.

Ésta es otra novedad curiosa del libro; no persiguiendo finalidad alguna de escuela o estilo: ¿Qué criterio de selección podía adoptarse? Hernán Poblete Varas recurrió a uno muy curioso. Él mismo lo explica con todo detalle: escribió una carta a *diez* "poetas, novelistas, ensayistas y críticos", pidiéndoles que le indicaran cuáles eran, a su parecer, los *cinco* cuentos "más entretenidos" de nuestras letras. Hernán Poblete nos dice por sus nombres quiénes fueron los consultados, y el número de votos favorables que dieron a cada cuento. Omitimos aquí estos detalles por no alargar, pero vale la pena conocer ambas cosas: son decidoras.

Ya sabemos cómo se formó esta antología colectiva que comprende veintiún cuentos de otros tantos autores, pues sólo se incluye un relato por autor. Esto ha sido posible por el mismo hecho de no perseguirse ningún fin teórico determinado.

El tomo nos presenta, pues, autores de todos los tiempos y de las especies más variadas. Emitir un parecer, exigiría el estudio de cada cuento antologado y de cada autor elegido. Como ese camino resultaría demasiado largo, bastará indicar algunos de los narradores antologados, para que el lector de estas líneas advierta aproximadamente el valor y alcance de *Cuentos de Cabecera.*

Sigue en segundo lugar Enrique Bunster, con "El Hombre del Caballo Verde", extractado de "Aroma de Polinesia", también de reciente publicación.

Viene después Oscar Castro con "El Callejón de los Gansos"; y están Francisco Coloane con "La Botella de Caña"; Luis Durán; Federico Gana; Baldomero Lillo, Marta Brunet, Joaquín Díaz Garcés, José Donoso, Rafael Maluenda; Egidio Poblete; Salvador Reyes; Carlos Ruiz-Tagle; Manuel Rojas; Jorge Guzmán...

Los nombrados permiten tomarse noción clara de otro de los méritos de *Cuentos de Cabecera:* por su variedad se adapta a todo lector. Es vehículo de nuestra buena prosa, que puede llegar tanto a los sectores más modestos material e intelectualmente, como a los más favorecidos en ambos terrenos. El profesor tendrá un buen auxiliar para dar a conocer a nuestros cuentistas, y el estudiante dispondrá en un solo tomo de varios escritores cuyo conocimiento le será útil para formarse y para informarse.

Tratándose de autores de valor decantado, la vigencia del libro será permanente dentro del género cuento.

N. Z.

*El mundo pecador de Graham Greene*, por José Miguel Ibáñez Langlois (Edit. Zig-Zag).

Empecemos por decir que estamos ante un estudio serio. Esta afirmación no tiene novedad, pues la han repetido todos los críticos. No es, sin embargo, superfluo consignarla. El estudio es serio por la capacidad intelectual del autor, que es amplia y profunda; por el conocimiento que tiene de Greene, de su ambiente y de su obra; por el análisis minucioso que hace de esta última; por la solidez y objetividad de los juicios que emite.

Estudio serio, no cabe duda. Pero: ¿Es completo? Lo es en cuanto al enfoque de: "El Mundo Pecador de Graham Greene", es decir, Greene en su relación con la teología o con la religión. Aparte de estos aspectos, hay problemas formales y puntos de la estilística de Greene tratados por Ibáñez Langlois con tal dominio, e iluminados con luz tan clara, que destacan con relieve propio.

El plan de la obra nos es dado por sus capítulos más significativos: El novelista y el hombre; Graham Greene católico; El bien y el mal; La pasión redentora; El amor redentor; La realidad del pecado; La salvación; Catolicismo y Protestantismo.

No haremos un examen detenido de *El mundo pecador de Graham Greene*, dejando al lector la invitación para recorrer todas sus páginas, en las cuales le será dado conocer adecuadamente facetas importantísimas del novelista inglés. Transcribiremos solamente unas cuantas frases que sintetizarán las tesis fundamentales de Ibáñez Langlois en este libro: "La aventura policial y los problemas religiosos (angustia y culpabilidad) forman parte de la psique moderna". La obra de Greene es: "la novela policial al servicio de una perspectiva teológica". "En el mundo de Greene el paraíso está definitivamente cerrado, y dos ángeles de fuego custodian sus puertas... No es dado al hombre satisfacer en la tierra el amor al reposo y unidad". En Greene: "...hay que admirar la nobleza de su rebeldía contra las fáciles ecuaciones de lo bueno y lo malo; hay que apreciar su lúcida conciencia de las fuerzas personales y sobrenaturales que se disputan nuestra libertad". "Todo poder corrompe; el poder absoluto corrompe en forma absoluta". "La esencia de la vida cristiana, es amor". "El amor que es", redime". "La redención fue dolor. El dolor nos redime". "A través de sus personajes, Greene quiere salvar, por una parte, la trascendencia absoluta de los juicios de Dios; por otra, a los mismos personajes". "La actuación de la gracia en el mundo novelesco de Greene, no termina de satisfacer la fe católica". "En la novela de Greene, se insinúa una ruptura entre religión y ética, entre fe y moral... pero es difícil seguirle cuando en varios personajes quiere obrar un divorcio entre ambos elementos".

Estas cuantas pinceladas contienen algunos de los temas fundamentales, y dan idea del ambiente y de la marcha de la obra.

Pero el libro contiene mucho más. Son doscientas cuarenta páginas, todas muy pensadas y bien escritas. Las obras de Greene que sirven a Ibáñez Langlois para fundamentar sus apreciaciones, y de las cuales extracta pasajes que confirman sus juicios, son las principales

del novelista y cubren toda la duración de su carrera. De este modo se logra una amplia perspectiva, en extensión y profundidad, de la obra de Greene.

Se ha dicho que toda obra tiene algo de autobiográfico. La regla se confirma también en este caso. Greene, alma atormentada desde su infancia sombría, se ha debatido la vida entera entre la negrura densa de una titánica lucha por la verdad, por el bien, por la belleza: cambió de religión; ha sentido como fuego las injusticias y limitaciones de la vida; ha luchado con ahínco por refinar y superar su obra literaria. A este respecto, es posible que la carátula de *El mundo pecador de Graham Greene* haya captado bien la imagen de su psique y de su obra: entre montañas negras, surge una tímida e indecisa cruz, también negra, sobre fondo blanco.

Porque el mundo de Greene no es sólo de pecado, sino también de tortura. Ibáñez Langlois nos muestra el novelista inquieto, tránsfuga de todo y de todos, recorriendo el mundo hasta en sus rincones, buscando algo; algo que no puede hallar, pero que desea con ansia desesperada. Una indicación: Greene ha querido destruir toda su obra juvenil, por considerarla imperfecta. Para lograrlo, ha llegado hasta a hurtar sus libros de las bibliotecas donde se encontraban, y los ha perseguido donde ha sabido de su existencia, como se perseguiría a un malhechor, o ha tratado de hacerlos destruir como si se tratara de mortíferas bombas de tiempo.

En cuanto a la estilística de Greene, Ibáñez Langlois la define cuando nos habla de su "realismo poético", y cuando nos dice que no describe sus personajes, sino que los deja actuar. Asegura también que "la trama de sus obras iniciales no desaparece en sus grandes novelas de fondo teológico", sino que "a veces se reitera con una similitud que desconcierta... a los críticos superficiales".

N. Z.

*Para un Curso de Poética.* Textos seleccionados y presentados por Hugo Montes.

Hablar de poética en nuestros días parece algo extraño, desacostumbrado, casi desatino. Cuando la técnica y la máquina reinan como indiscutidas señoras, tanto en las mentes de los estudiosos como en la vida diaria del hombre común, hablar de poesía pareciera un atrevimiento próximo a los límites de la demencia, o de la ingenuidad.

Sin embargo, acaso no sea tanto. Esa misma técnica, esa mecánica que se infiltra por la vida humana llenando hasta sus últimos resquicios, es posible que tenga también su poesía, en el genuino sentido creador de la palabra. ¿No hay alguna similitud entre la armoniosa —y exactísimamente matemática— combinación de colores, de formas de instrumentos y de ambiente de una nave cósmica, con la pigmentación y formas de un cuadro, o con la orquestación de una pieza musical? ¿Acaso no hay allí también una sinfonía armoniosa de conocimientos?

Lo que sucede es que la mente humana dedica especial atención a determinada actividad en cada época. Pero la actividad tiene siempre la misma base: la capacidad creadora de la mente.

Y toda creación mental supone poesía, o es poesía; más sutil o más basta, más espiritual o menos espiritual; pero poesía.

Esto, dando a la poesía el sentido más amplio; aquél donde se consuma la unidad del hombre y del mundo, el

Gran Uno de los antiguos o el Punto Omega como lo llamó más recientemente Teilhard de Chardin.

De ahí que esta obra de Hugo Montes adquiera especial interés, al abordar un tema que goza de tan poco favor actualmente.

Pero Hugo Montes parece tener el alma de maestro. Por ello, no ha compuesto un tratado personal sobre la materia. Ha hecho algo más simple: seleccionar los grandes representantes de las teorías poéticas, desde Grecia hasta nuestros días, y hacerlos hablar. Es decir, elegir lo mejor que dijeron o escribieron sobre su oficio.

*Para un Curso de Poética* comprende seis capítulos, en los cuales estudia la Poesía como Recuerdo, como Imitación, como Creación, como Conocimiento, como Servicio y la Poesía Pura.

La Poesía como Recuerdo se expresa por medio de textos de Platón, Plotino y San Agustín. En como Imitación, hablan Aristóteles, Horacio, Dante y Du Bellay. En como Creación, Víctor Hugo, Hegel, Ortega y Gasset y Vicente Huidobro. En como Conocimiento, Heidegger, Hölderlin y Saint John Perse. En como Servicio, Lenin, Maiacovski, Pablo Neruda y Rafael Alberti. Finalmente, en la Poesía Pura, Henri Bremond y Juan Ramón Jiménez. Hay un epílogo de Romano Guardini sobre la "Finalidad y sentido de la Obra de Arte".

Por los autores nombrados, por las épocas en que vivieron, por las tendencias que representan, advertirá el lector que el círculo intelectual admitido por Hugo Montes es completo, no desechando teoría ni época alguna de la llamada cultura occidental. Acaso la India, China, Egipto, el Medio Oriente y las civilizaciones menos conocidas de América precolombina y de África, pudieran ofrecer algunas particularidades interesantes, pero ellas escapan al propósito del libro.

Así pues, *Para un Curso de Poética* constituye un tratado breve y completo para una visión intelectualmente amplísima, de lo que puede ser la poesía y la obra de arte en general. Un tratado sucinto de estética, avalado y casi escrito por las mejores mentes. Un tratado, también, que faltaba en nuestros ambientes estudiosos.

El libro de Hugo Montes pone a disposición de profesores y estudiantes un compendio manuable y de fácil acceso, con los fundamentos intelectuales y misteriosamente intuitivos que deben presidir toda producción artística.

N. Z.

*La Expedición a Lima*, por Daniel Riquelme (Editorial del Pacífico).

Tal como afirma Raúl Silva Castro, que prologa la presente edición de *La Expedición a Lima*, recién empieza Daniel Riquelme a ser conocido por los chilenos.

En la tarea de darlo a conocer, tiene mérito especial Editorial del Pacífico, que no hace mucho nos brindó *Bajo la Tienda*, del mismo autor.

*Bajo la Tienda* relataba principalmente episodios de la guerra misma. Ahora, *La Expedición a Lima* nos muestra cómo se preparó y realizó la ocupación de la capital peruana después de la victoria.

Raúl Silva Castro, que pertenece a la Academia de la Lengua, lamenta que "los cuentos (de Daniel Riquelme) no han sido recogidos todavía, que muchos de los cuadros de guerra siguen dispersos y que los artículos sobre Santiago permanecen sepultados en los diarios". Este lamento de Raúl Silva Castro, bien

pudiera ser recogido por algún colega suyo en la Academia, o, acaso con tanta o mayor razón, por algún miembro de la Academia de Historia.

En efecto, la obra de Daniel Riquelme es un testimonio vivo y vivido de una etapa decisiva para nuestro país, que debe interesar tanto al historiador como al literato. Si a este último le interesa el estilo, claro, regocijado y a veces lapidario de Daniel Riquelme, al historiador pueden serle útiles la infinidad de detalles contenidos en los relatos escritos *de visu* e *in situ*. Estas dos circunstancias les confieren un valor inestimable. Añádase la ecuanimidad, la falta de odio en relatos escritos a la luz de los disparos y con el calor de la espada tinta en sangre; la gracia, la chispa, la admiración y compenetración con el alma de jefes y soldados.

Todo esto sugiere que la obra de nuestro autor debe ser recopilada en su totalidad y publicada de manera conveniente.

Antes de echar una mirada a *La Expedición a Lima*, anotemos dos hechos históricos que sirven para situar a Daniel Riquelme. En primer lugar, que nuestro autor era hermano de Ernesto Riquelme, el héroe marino caído gloriosamente en la Esmeralda junto a Arturo Prat. En segundo lugar, que Daniel no fue corresponsal del "Heraldo" de Valparaíso, como erróneamente se había afirmado hasta ahora, sino de un diario del mismo nombre que se publicó por algún tiempo en Santiago.

Hablemos ahora de *La Expedición a Lima*. Componen este libro una serie de relatos enviados por el corresponsal a su diario, desde el lugar mismo donde iban desarrollándose los hechos.

Día a día cuenta la preparación, salida y llegada, así como el establecimiento en Lima de las fuerzas militares chilenas que ocuparon aquella ciudad después de ganada la guerra.

Tratándose de Daniel Riquelme, este relato no podía ser descarnado y desabrido. Escritor que rezuma ingenio y simpatía, sabe intercalar con el dato real, sabrosas descripciones y reflexiones enjundiosas.

Daniel Riquelme era un hombre que había leído mucho. Conocía especialmente a los historiadores clásicos y modernos, así como a los buenos autores de nuestro idioma. Todo esto, unido a su personal ponderación y a su espíritu juguetón, hace que sus escritos sean, no sólo un testimonio histórico y una obra literaria, sino también un libro de amena lectura para toda persona a quien le agrade esta entretención.

Una particularidad llama la atención. Daniel Riquelme no era militar. Empleado de la administración civil, se enroló como auxiliar enfermero para la guerra. Pero no siendo militar de profesión —lo que hace más imparcial su testimonio— ¡Qué admiración, qué cariño por el Ejército, por sus oficiales y por sus soldados! Siente por ellos un amor entrañable. ¡Con qué amor llama "rotos" a los soldados y describe sus personas y sus acciones!

Y no es que fuera guerrerista. En *La Expedición a Lima* escribe: "Cuando se ve de cerca lo que es la guerra... se comprende que esto no puede repetirse jamás y que el que ha provocado tantas catástrofes, debe ser ajusticiado como el asesino de su madre y de sus hermanos".

Si Daniel Riquelme ama al hombre de su tierra, es porque ama esa misma tierra. De ahí que la describa también con respeto y afecto, tanto en sus aspectos duros e inclementes, como en los blandos y agradables. Nos muestra sus desiertos, sus arenales, sus heladas camanchacas; pero también "los granados

en flor, la higuera... el camote, los melones y zapallos dignos de la tierra de promisión".

*La Expedición a Lima* es, pues, una lectura para literatos y gente sin letras, para soldados y civiles, para ancianos y niños: todos se recrearán y conocerán mejor su tierra y sus hombres.

N. Z.

*Iglesia, Intelectuales y Campesinos*, por Henry A. Landsberger y Fernando Canitrot. Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1967.

En este libro, los profesores Landsberger y Canitrot, de las Universidades de Cornell y de Chile, respectivamente, estudian de manera exhaustiva la huelga campesina de los viñateros de Molina, ocurrida a fines de 1953. Acaso sea éste el conflicto laboral más importante que ha existido en el sector agrícola latinoamericano. Así, al menos, parecen haberlo considerado los autores, quienes analizan a fondo sus causas, efectos y ramificaciones.

Al principio intervienen los campesinos y "un agitador profesional perteneciente a la ASICH", si hemos de creerle a un diario santiaguino. Pero poco a poco van relacionándose con el movimiento, dirigido por la agrupación sindical creada por un grupo de laicos y el Padre Hurtado, otras personalidades. Entre ellas el Presidente de la República, los Ministros de Estado, el Intendente de la Provincia, el Cardenal Caro, personeros de la Sociedad Nacional de Agricultura, Mons. Manuel Larraín, Eduardo Frei, William Thayer, Recaredo Ossa, Ramón Venegas, Hernán Troncoso, Julio Silva Solar, Juan Bosco Parra, Pedro Opaso Cousiño, Juan de Dios Carmona y muchos más.

El libro se divide en los siguientes grandes capítulos: ¡Huelga de Campesinos en Molina!; Antecedentes Históricos del Movimiento; Los Sucesos Posteriores; El Movimiento Alcanza su Pleno Desarrollo; La Decadencia, La Doctrina Social de la Iglesia y el Problema Laboral; Factores Sociales, Políticos y Económicos de la Zona que Afectaron al Movimiento; Poder y Estado, Clase Profesional e Iglesia.

Y se engaña el lector si considera que sólo se trata del estudio de una huelga de viñateros ocurrida en la zona central. La misma profundidad del análisis hace de esta obra algo que trasciende la intención primera de los autores. Es la Huelga de Molina pero, más importante que eso, es lo que podríamos llamar un corte representativo, un perfil típico del sector agrícola chileno.

¿Cuál era la intención inicial de los autores? Según se explica en el prólogo, el deseo didáctico de los señores Landsberger y Canitrot era describir y analizar un caso concreto. Así el alumno podía empezar a discutir los problemas sociales de Chile y las teorías académicas en torno a ellos, en base a un hecho específico. Porque "cada año, es más y más común que la docencia, en campos tales como la sociología, las ciencias políticas y las relaciones industriales, se apoye en textos generales enunciando principios con supuesta aplicación mundial inmediata. Pero es muy dudoso que existan éstos y es mejor no empezar con principios establecidos en otros países, sino con un caso concreto en el país que a uno le interesa... Comenzando con un caso concreto, que sucedió en un ambiente específico y conocido por el alumno, se llega a través de él a la ilustración de aquellos principios que verdaderamente

tienen atingencia para la sociedad en que vive el estudiante. Pero para emplear este método de enseñanza a través de casos, se necesita precisamente una serie de tales casos. Esperamos que el actual sea el primero de ellos".

Con una mayor distancia en el tiempo, no sería extraño que este conflicto de viñateros, permita algún día dividir en etapas la historia del campesinado de Chile. Una sería antes y la otra después de la Huelga de Molina.

N. N.

# Servicios y Comunidad

## Recuento de las labores realizadas durante el año 1967

### Bibliotecas

Uno de los pasos más importantes que se han dado en este campo es la creación del *Servicio de Bibliotecas Móviles,* con la finalidad de llegar hasta las poblaciones marginales de Santiago con cuatro bibliobuses. Cada uno de ellos dispone de un salón de lectura con capacidad para treinta personas, biblioteca ad hoc y nueve estantes transportables, que se instalarán periódicamente en Juntas de Vecinos, escuelas, Centros de Madres, etc.

El total de volúmenes con que cuenta cada estante es de alrededor de ciento cincuenta. Sumados a los del bus se llega a dos mil quinientos.

Estas bibliotecas móviles han recibido los nombres de Gabriela Mistral, Eduardo Barrios, Juan Ignacio Molina y Luis Alberto Heiremans.

También durante el año pasado se dio nuevo impulso a las *Bibliotecas públicas de provincias,* estableciéndose una en Punta Arenas y otra en la Isla de Pascua, a las que se agregarán en 1968 una en Linares y una en Chillán, en convenio con la Fundación Arturo Matte Alessandri, y el funcionamiento de las Bibliotecas Públicas Nº 4 y Nº 7 de Santiago.

Creada por la Superintendencia de Educación, y presidida por el Director de los Servicios, ha iniciado ya sus actividades la *Comisión Nacional de Planeamien-*

*to de los Servicios Bibliotecarios,* que tiene por objeto estudiar la realidad actual de las bibliotecas del país y elaborar un vasto plan para la organización científica de las mismas, especialmente aquellas destinadas al uso de los escolares.

La Comisión ha realizado ya una completa encuesta en Santiago y Valparaíso, y continuará ampliándola a los demás puntos del territorio. En abril se llevará a efecto un primer seminario, con duración de un mes, para los encargados de bibliotecas escolares.

La *Visitación de Bibliotecas e Imprentas,* dependiente de la Dirección, ha visto considerablemente incrementadas sus labores. A través de las 608 bibliotecas inscritas ha prestado atención a un total de 1.549.364 lectores, que consultaron en el mismo período 1.915.006 obras. Sus fondos de ayuda han aumentado con 10.485 volúmenes.

# Biblioteca Nacional

Dentro de la Biblioteca Nacional, además de los servicios habituales, se han creado las siguientes secciones nuevas:

*Archivo del escritor.* Recoge, organiza y recopila documentos iconográficos manuscritos y otros materiales necesarios para la investigación sobre los autores. Se recibió una importante donación, con este objeto, de la señora Thérèse Dulac, viuda de Rosamel del Valle.

*Archivo de la palabra.* Las grabaciones en cintas magnetofónicas de las obras de creación leídas por sus propios autores, el testimonio de científicos, políticos, ensayistas, para la conservación de documentos vivos, constituye el objetivo de este servicio.

*Mapoteca.* Aun cuando su establecimiento estaba determinado por el Reglamento de 1929, de la Biblioteca Nacional, no se había procedido a su instalación, la que se ha puesto ahora en práctica. A cargo de la clasificación de materiales se encuentran expertos del Instituto Geográfico Militar y de la propia Biblioteca.

*Oficina de Referencias Críticas.* Este servicio cumplirá una doble función: por una parte, mantener al día un índice de materias y referencias aparecidas en diarios y revistas acerca de los escritores nacionales, y, por otra, comunicar mensualmente a aquellos que se interesen cuanto haya aparecido en la prensa respecto a sus obras.

*Cine-Foros.* Durante un período de nueve meses de 1967 se realizaron cuarenta y cuatro cine-foros, con la colaboración de veinte directores y una asistencia media de doscientas treinta personas por reunión. En ellas se exhibieron —gratuitamente— ciclos de cine español, francés, italiano y norteamericano.

*Taller literario.* También se creó, durante 1967, y funcionó en forma quincenal, bajo la asesoría de Roque Esteban Scarpa, y con participación —entre

otros— de los escritores Carlos Ruiz Tagle, Armando Uribe Arce, Hernán Montealegre, Brian Collins y José Simón.

Se ha dado especial desarrollo al *Taller de Reprografía,* con la adquisición de cinco máquinas lectoras de microfilmes y una duplicadora. Para el público se han reproducido 2.928 fotocopias, más 6.254 exposiciones de negativos. También se atendieron peticiones de reproducción de libros desde el extranjero.

La Biblioteca Nacional ha prestado atención a un total de 156.731 lectores en sus diferentes secciones, y la Biblioteca Severín, de Valparaíso, a 13.638.

# Archivo Nacional

El Archivo Nacional atendió, durante el año 1967, a 502 consultantes e investigadores, con 9.617 piezas de consulta. Mediante un convenio con la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica se realizará una importante labor de clasificación del material existente en el Archivo.

# Museos

Las más importantes realizaciones en este sector de los Servicios han sido las siguientes:

Constitución del *Consejo de Conservadores de Museos,* que se ha reunido en seminario dos veces durante el año 1967, con el objeto de estudiar la organización científica de los museos.

Constitución de los *Consejos Asesores de Museos,* destinados a colaborar con los conservadores en sus tareas.

Otorgamiento de un carácter regional, en lugar del especializado que tenían a los museos provinciales. El Museo Araucano de Temuco, por ejemplo, pasa a ser Museo de la Frontera.

Creación de *Centro de Formación Museológica,* que comienza a funcionar en marzo de este año, y cuyo fin es preparar personal paracientífico para la mejor atención de los museos.

Creación, por medio de un convenio con la Consejería de Promoción Popular, de *Cursos para orientadores-guías,* destinados a atender a grupos de pobladores y organizar visitas planificadas a los museos.

Creación de *cursos para postgraduados* en el Museo de Historia Natural.

Funcionamiento de *Clubes Científicos Juveniles* en el Museo de Historia Natural, formados por seis grupos de trabajo de niños cuyas edades oscilan entre los

8 y los 16 años, y que laboran en temas de mineralogía, astronomía, entomología, fauna marina, plantas y herbarios, y acuarios.

Acrecentamiento de las tareas de los *profesores-guías*, que atienden a un número superior a los sesenta mil alumnos en los museos a su cargo.

*Creación de museos:* El de la Patagonia, con sede en Punta Arenas, y distribuido en tres secciones: Museo General en Punta Arenas, del Pionero en Peckett, y de Fuerte Bulnes; el de Arica, arqueológico en su etapa inicial; el de la Isla de Pascua, en convenio con el P. Sebastián Englebert, y con la Intendencia de Valparaíso; el de Linares, que dependía de la Ilustre Municipalidad, la cual ha donado el local y su contenido a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos; y el de Chillán, en convenio con la Agrupación del Magisterio Primario de esa ciudad.

Otros aspectos dignos de señalarse son los convenios suscritos por los Museos Histórico Nacional y de Historia Natural, con el Museo Völkerkunde, de Leipzig, en materia antropológica; y el incremento general de la labor de difusión cultural que realizan los museos, cuyos visitantes llegaron a 768.753 en 1967, lo que representa un aumento del 40%.

# Extensión Cultural

Se dictaron 165 *conferencias:* 89 en la Biblioteca Nacional, 66 en el Auditórium del Museo Histórico Nacional, 6 en el Museo Arqueológico de La Serena y 4 en el Museo Nacional de Bellas Artes. Entre los temas cabe destacar ciclos sobre la crítica literaria en Chile, Gabriela Mistral, la cultura árabe, ciencia contemporánea, pintura chilena, literatura hispanoamericana, sexología básica.

Se realizaron, además, seis foros, seis actos académicos, cinco cursos sobre distintas materias, treinta y un conciertos y cuarenta exposiciones. Entre estas últimas, una conmemorativa de Gabriela Mistral; otra sobre la vida, escritores, libros y prensa de Magallanes; arte ceremonial judío; pintura chilena; el niño y el museo; artesanía china; el libro de arte italiano; el libro científico norteamericano; escritores-diplomáticos chilenos.

# Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos

*Director de los Servicios y de la Biblioteca Nacional:*

Prof. ROQUE ESTEBAN SCARPA

*Secretario-Abogado de la Dirección:*

**D. EDUARDO FOXLEY THOMAS**

JEFES Y ENCARGADOS DE LOS SERVICIOS:

I

SERVICIOS DEPENDIENTES DE LA DIRECCIÓN

1. VISITACIÓN DE BIBLIOTECAS E IMPRENTAS

Visitador: D. *Ulises Bustamante Gallardo*
(Dependen de este servicio 608 bibliotecas asistidas por la Visitación)

2. REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL

D. *Eduardo Foxley Thomas*

3. OFICINA DEL PRESUPUESTO
Dña. *Josefina Ramírez Olave*

4. OFICINA DEL PERSONAL
Dña. *Isabel González*

5. BIBLIOTECAS MÓVILES
D. *Alejandro Biondi*

II

BIBLIOTECA NACIONAL

*(Fundada el 19 de agosto de 1813)*

SERVICIOS DEPENDIENTES

1. SECCIÓN CHILENA
D. *Augusto Eyquem Biaut*

ANEXO: DIARIOS, PERIÓDICOS Y REVISTAS CHILENOS
D. *Mario Medina Acuña*

2. SECCIÓN AMERICANA
Dña. *María Silva Portales*

ANEXO: SALA AMERICANA
Dña. *Joyce Pye*

3. SECCIÓN FONDO GENERAL
Dña. *Marta Bustos*

ANEXO: SALA EUROPA
Dña. *Blanca White*

4. SECCIÓN CONTROL, CATALOGACIÓN Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS
Dña. *Elvira Zolezzi Carniglia*

5. CANJE GENERAL
D. *Gilberto Concha Riffo (Juvencio Valle)*

6. BIBLIOTECAS AMERICANAS J. T. MEDINA Y DIEGO BARROS ARANA
Conservador Prof. D. *Guillermo Feliú Cruz*

7. SEMINARIO ENRIQUE MATTA VIAL
Dña. *María Fontt*

8. MAPOTECA
Dña. *Isabel Serrano*

9. SECCIÓN AUDIOVISUAL
D. *Jaime Gómez*

ANEXO: TALLER DE REPROGRAFÍA
D. *Rodolfo Bustamante*

10. EXTENSIÓN CULTURAL
*Revista Mapocho*
Director *Roque Esteban Scarpa*
Secretario de Redacción: *Guillermo Blanco*

CONFERENCIAS Y EXPOSICIONES
D. *Armando González R.*

EXTENCIÓN MUSICAL
D. *Ernesto Galliano Mendiburu*

ARCHIVO DE LA PALABRA
Dña. *Lily Benavides Pizarro*

ARCHIVO DEL ESCRITOR
D. *Carlos Rauld*

CINE-FOROS
D. *Raúl Pérez Arias*

OFICINAS DE REFERENCIAS CRÍTICAS
Dña. *Elena Ruiz-Tagle*

TALLER LITERARIO
D. *Roque Esteban Scarpa*

III

BIBLIOTECAS DE PROVINCIAS

1. BIBLIOTECA PÚBLICA "SANTIAGO SEVERÍN" DE VALPARAÍSO

Conservador D. *Guillermo Garnham López*

2-3. BIBLIOTECAS PÚBLICAS DE ANCUD Y CASTRO
Dña. *Dorila Bórquez Cavada*

4. Biblioteca Pública Nº 4 de Santiago

Conservador D. *Juan Cavada Bórquez*
(Está integrada por la Sección Lectura a domicilio de la Biblioteca Nacional y la Biblioteca para la Enseñanza Media)

5. Biblioteca de la Isla de Pascua
(en formación)

6. Biblioteca Pública Nº 6 de Punta Arenas
(en formación)

7. Biblioteca Pública Nº 7 de Santiago
Dña. *Hilda Capetillo*
(La constituye la antigua Sección Infantil de la Biblioteca Nacional)

8. Biblioteca Pública Nº 8 de Linares
(en formación)

9. Biblioteca Pública Nº 9 de Chillán
(en formación)

## IV

### Archivo Nacional

Conservador D. *Juan Eyzaguirre Escobar*

## V

### Museos

1. Museo Nacional de Historia Natural

Conservador Prof. Dña. *Grete Mostny Glaser*

2. Museo Nacional de Bellas Artes

Conservador D. *Luis Vargas Rosas*

3. Museo Histórico Nacional

Conservador D. *Carlos Larraín de Castro*

4. Museo Pedagógico de Chile

Conservador D. *Luis Morales Gallegos*

5. Museo Benjamín Vicuña Mackenna

Conservador D. *Germán Orrego Vicuña*

6. Museo Arqueológico de La Serena

Conservador D. *Jorge Iribarren Charlín*

7. Museo de Historia Natural de Valparaíso

Conservador Dña. *Nina Ovalle*

8. Museo de la Patria Vieja de Rancagua

Conservador D. *Héctor González Valenzuela*

9. Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca

Conservador D. *Bernardo Mandiola Cruz*

10. Museo de Historia Natural de Concepción

Conservador D. *Eduardo Brousse Soto*

11. Museo de la Frontera de Temuco

Conservador D. *Eduardo Pino Zapata*

12. Museo de la Patagonia

Conservador D. *Omar Ortiz Troncoso*

13. Museo de Arica
(en formación)

14. Museo de la Isla de Pascua

Conservador Rvdo. P. *Sebastián Englebert*

15. Museo de Bellas Artes de Linares

Conservador (por designarse)