

VERANO

1969 / No. 18



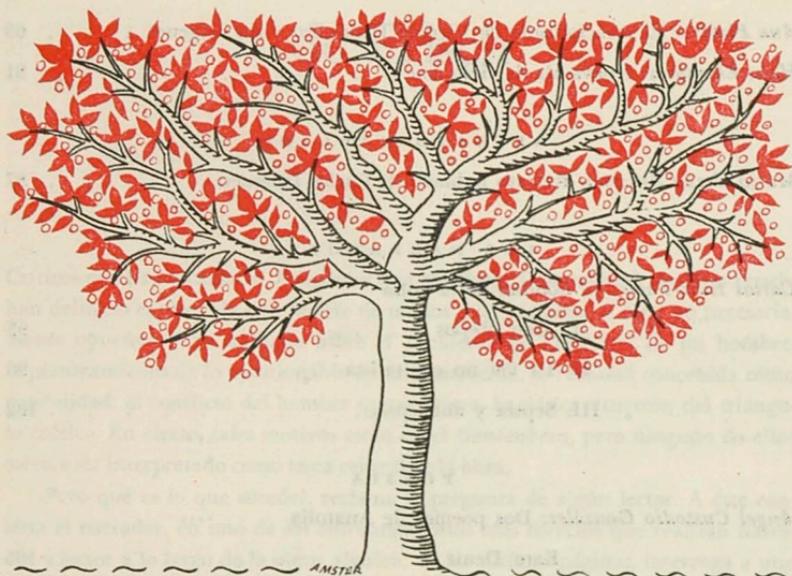
AMSTER

MAPOCHO

Biblioteca Nacional / Santiago

VERANO

1969 / No. 18



MAPOCHO

Fundador: Guillermo Feliú Cruz

Director: Roque Esteban Scarpa

Secretario de Redacción: Guillermo Blanco

Biblioteca Nacional / Santiago

SUMARIO

<i>José Emilio Osses</i> : Teoría y proceso de creación narrativa en el <i>Gantenbein</i> de Frisch	5
<i>Carlos Keller</i> : Nueva visión de los orígenes de la historia chilena	21
<i>Luis Oyarzún</i> : Arte moderno y trascendencia	55
<i>Ana Pizarro</i> : El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes	63
<i>Hans Ehrmann</i> : Nueva ola de viejo cine	81

RETRATO HABLADO

<i>Mario Urzúa Aracena</i> : Retrato hablado de Carlos Droguett	87
---	----

LOS NARRADORES

<i>Carlos Ruiz-Tagle</i> : El hombre de la bolsa	
I. Mon Repos	93
II. La vía no capitalista	96
III. Sepsia y antisepsia	102

POESIA

<i>Angel Custodio González</i> : Dos poemas de Anatolia	
Kara Deniz	105
Pazar	109

TEATRO

<i>Fernando Debesa</i> : El guerrero de la paz (crónica dramática en dos partes)	113
--	-----

UNA VOZ EN EL TIEMPO

<i>Alberto Edwards</i> : Los problemas del cine	165
EL MUNDO EN EL LIBRO	175
EL LIBRO CHILENO	185

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

Teoría y proceso de creación narrativa en el *Gantenbein* de Frisch

Críticos que han estudiado *Pongamos que me llamo Gantenbein*¹, de Max Frisch, han definido el tema de esta novela de modos muy variados, si bien no necesariamente opuestos. Han hablado sobre el problema de identidad de un hombre, el planteamiento de lo cuestionable de una narración, la realidad concebida como posibilidad, el conflicto del hombre que envejece, la clásica situación del triángulo erótico. En efecto, tales motivos están en el *Gantenbein*, pero ninguno de ellos merece ser interpretado como tema central de la obra.

¿Pero qué es lo que sucede?, reclama la pregunta de algún lector. A éste contesta el narrador, en uno de los enfrentamientos más directos que realizan narrador y lector a lo largo de la obra: alguien, en las últimas páginas, interroga a una figura que podría definirse como personificación del narrador: "¿qué ha sucedido realmente en su vida que termina?", pero no obtiene respuesta. "Guardó silencio", escribe el narrador. Su interlocutor toma de nuevo la palabra y da su contestación a la pregunta formulada por él mismo: "'Un hombre ama una mujer', dice él, 'el primero ama otra mujer, la que a su vez es amada por otro hombre', dice él, y llega a la conclusión: 'una historia completamente de diario, que discrepa en todos los sentidos'". Quien narra, dice ahora: "Yo asiento con un movimiento de cabeza" (pp. 485 s.). Es su respuesta a ese "él". Por su parte, "él" prosigue extrayendo conclusiones en el diálogo, observa que en la historia no ha ocurrido nada y no da la importancia necesaria a que "yo" afirme relatar puras invenciones y vivir nada sino fantasías. Pero el silencio de "yo" demuestra aceptar que es muy poco lo que "acontece" en la obra.

¹Max Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*. Francfort, 1964. (Hay traducción al español de María Teresa Vallés bajo el título señalado, Barcelona, 1967). Las citas aquí utilizadas se refieren a la edición original y van traducidas por el autor de este trabajo.

Con todo, es posible determinar algunas circunstancias en el argumento. No hay una fábula que enmarque toda la novela, pero bien puede decirse que hay tres historias principales que se alternan, se confunden, se postergan recíprocamente, a veces se hacen relativas o también se refuerzan. Gantenbein es un hombre que se finge ciego, casado con la actriz Lila. Se vale de la ceguera para observar mejor el doble juego de su mujer —haciendo entonces también él un juego doble— y el medio en que viven. Gantenbein conoce a Camilla Huber, mujer de vida fácil que se le presenta como manicure y a quien él relata cuentos en sus visitas regulares para el cuidado de sus manos. Sucede que en la alternancia de peculiares relatos a través de la obra, aparece Svoboda, arquitecto, como primer marido de Lila. Debido a otro personaje, Enderlin, Lila lo abandona. Pero su esposo es Gantenbein. Lila, por su parte, surge como actriz o en calidad de mujer de sociedad, o sólo como esposa; ella tiene un hijo y no lo tiene; es hija de familia de menor categoría o también condesa italiana. ¿Cómo se explica todo esto tan contradictorio? ¿Aconteció esto o aquello?

Es que el narrador "se prueba historias como vestidos", según expresa; está en búsqueda de los personajes que integren el relato y bosqueja argumentos. Por eso vacila de continuo entre Gantenbein y Enderlin, y así se explica que hacia el comienzo de la novela se perfile una figura en cierta calle de Nueva York, para luego resultar descartada. Con frecuencia se proponen párrafos con frases del tipo de "me imagino", "supongamos que", o como la que hace el título del libro: "Pongamos que me llamo Gantenbein". De lo que se desprende que la novela no contiene personajes propiamente tales, sino posibilidades de personajes, y Enderlin y Gantenbein son por momentos sólo proposiciones distintas para uno solo. Aunque se trasluce una preferencia del narrador por Gantenbein, este hombre no se completa en su diseño y aun cuando, basándose en indiscutibles parentescos con *Stiller y Homo Faber*, se ha llegado a hablar de una "trilogía", queda en claro que la tercera novela no contiene como las otras un "héroe" plenamente constituido. El *Gantenbein* no lo contiene en posición tan diferenciada del mundo como la de Anatol Ludwig Stiller o Walter Faber; tampoco procede hablar de una fábula que comprenda el total de la obra; y, por otra parte, si se ha insistido en ver en Max Frisch al moralista, en el *Gantenbein* es difícil pensar en motivos éticos para un fundamento.

Volviendo a nuestra primera pregunta: ¿cuál es el tema de la obra?, se aclara que es ilógico optar por una situación como las citadas más arriba, a pesar de ser todas asunto de la novela. El tema de *Mein Name sei Gantenbein* sería, más bien, el problema en el tratamiento de estos problemas y la forma de abordarlos. O si se quiere: los problemas de un escritor en su taller, una reflexión técnica, una con-

versión del narrador consigo mismo sobre la posibilidad de narración². Porque quien lee el *Gantenbein* no asiste sino al proceso de creación de una obra, en ella misma; no enfrenta sino los problemas del escritor para producirla; vive sólo sus resultados parciales, las soluciones de circunstancia (de Ibsen escribe Frisch en su *Diario*: “yo estoy aquí para preguntar, no para contestar”); y conoce personajes que aún están en gestación en el espíritu del artista³.

Thomas Mann había escrito su *Novela de una novela*; Thomas Wolfe, una *Historia de una novela*; Graham Greene, *En busca de un personaje*: se trata de tres interesantes informes sobre la etapa de creación en novelas de cada uno de estos autores, pero en forma de ensayo, crónica o diario. André Gide, a su vez, publicó fuera de sus *Monederos falsos* el *Journal des faux monnayeurs*; sin embargo, la propia novela contenía ya —mejor dicho, constituía en sí— el proceso de creación, era ella misma “una novela de una novela”.

Es a propósito de Gide, con alusiones a Marcel Proust, asimismo, como suele tratarse la llamada *autotemática* en el *nouveau roman*. “Autotemática” quiere decir: el planteamiento del acto que crea la novela en la propia novela, a través del curso de su desarrollo y abordando los problemas teóricos y prácticos de su confección⁴. Con tales características básicas se nos presenta definido *Mein Name sei Gantenbein*.

EL DIARIO, LA NOVELA Y LA FORMA NOVELA-DIARIO

En una entrevista que le hace Horst Bienek⁵, anterior a la publicación del *Gantenbein*, Frisch se refiere al diario de vida, pero considerado como forma literaria específica. Es categórico y explicativo al enunciarla: “yo hablo del diario de vida como forma literaria, iniciado en [...] el pequeño Diario de un Soldado, que en 1939 contaba con la invasión del ejército alemán en Suiza; luego el Diario de postguerra, 1946-49⁶, que va más allá de un libro de acontecimientos, que busca

²Cfr. H. E. Holthusen, *Ein Mann von fünfzig Jahren*. Merkur 200, oct.-nov. 1964.

³La última frase debiera tomarse con cuidado. Al hacer mención directa de “el artista”, ¿debe entenderse una referencia a Max Frisch? ¿No podría ser una alusión al narrador, quien se encuentra gestando una cierta obra? Pero en tal caso, ¿se trataría entonces de un “narrador-personaje”? Y si la referencia se tomara como hecha a Frisch, ¿es que autor y narrador se identifican? En torno a este problema y derivados ha habido mucha discusión en recensiones de los mejores críticos alemanes y sería difícil definirse por algún criterio, como se aclarará más adelante, a través de las preguntas que quedan planteadas.

⁴Cfr. al respecto: Gerda Zeltner-Neukomm, *Das Wagnis des französischen Gegenwartromans*, Reinbek bei Hamburg (rde 109), 1960.

⁵Horst Bienek, *Werkstattgespräche*. Munich (dtv 291), 1965.

⁶Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*. Francfort, 1962.

la realidad no sólo en los hechos, sino igualmente en ficciones; finalmente la novela 'Stiller', presentada como diario de un prisionero que desea huir de sí mismo, y también la novela 'Homo faber', presentada como diario de un moribundo: puede quizás decirse que la forma diario de vida es propia del autor de mi nombre"⁷. Queda claro, entonces, que las palabras de Frisch atañen también a su novela y a que ésta tiene los caracteres de un journal. El escritor se refiere a *Stiller* y a *Homo faber*; por nuestra parte nos limitaremos a analizar la "forma novela-diario" en el *Gantenbein*⁸.

Pero previamente nos ocuparemos de las peculiaridades que permiten situar el Diario de Max Frisch, el *Tagebuch 1946-1949*, entre obras de creación narrativa y calificarlo dentro de la ficción novelesca, lo que junto con comprobar el valor de las frases de Frisch anteriormente citadas, significa un fundamento de importancia para abordar el *Gantenbein*.

Con las palabras que encabezan su *Tagebuch*, Frisch dirige al lector la advertencia de que es inconveniente leer los fragmentos por separado, sin ceñirse a la secuencia del plan del libro. En efecto, la unidad narrativa que significa este Diario no reside en unidades aisladas, sino en cada una con respecto a las demás, relatividad que subsiste atendiendo especialmente a la secuencia que indica el autor. No se trata, por lo tanto, sólo de la continuidad tradicional del libro de vida (la cual puede basar su importancia en cuanto requieran las notas de un día los apuntes de fechas anteriores, por ser éstos antecedentes cronológicos propiamente tales); no es esto lo que interesa para el caso examinado. La motivación autobiográfica (si bien no sólo ella) es evidente en el *Tagebuch* de Frisch; pero él sabe que sus notas son necesariamente, mejor que una aproximación a la realidad o una transcripción de ella, una fantasía. Entonces resulta que el Diario acusa con frecuencia a un narrador presente en las ficciones que propone, como también a otro cierto mediador entre comentarios o notas y el lector.

Ocurre así que el Diario consiste, en gran parte, en fragmentos de creación literaria, y se debe a la comunicación existente entre ellos, que la secuencia antes aludida adquiere importancia. El Diario de Frisch no tiene como tarea o función distintiva ni única, proporcionar hechos acontecidos; no archiva, sin más, acontecimientos o ideas, sino que primordialmente graba creaciones artísticas. Aun cuando se ha insistido en su característica de unidad, cabe afirmar que no sólo contiene sus partes, sino sendas creaciones en calidad de fragmento. Por esta razón

⁷Bienck, *Werkstattgespräche*, p. 26.

⁸Dos interesantes estudios atienden a una observación de las analogías en las tres novelas: Werner Stauffacher, *Langage et Mystère. A propos des derniers romans de Max Frisch*. Etudes Germaniques, jul./sept. 1965.

Eugenio Bernardi, *Max Frisch e il romanzo-diario*. Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca'Foscari, vi, Venecia, 1967.

se ha caído en el error de hablar que el *Tagebuch* incluye esquemas de obras posteriores; mas lo que en él hay de la obra teatral *Andorra*, por ejemplo, no es simple plan o "borrador" para una obra de arte subsiguiente, sino que ello reúne las propiedades de creación completa, con los distintivos correspondientes al tipo diario de vida.

Debiera ahora haber quedado en claro por qué, para estudiar las similitudes entre *Mein Name sei Gantenbein* y un diario de vida (un diario de las peculiaridades observadas y las que se verán en relación directa con la novela) era imprescindible tener presente los aspectos generales atendidos.

PROCESO DE CREACION

En la novela examinada, la ilusión del lector —ese ser cogido e introducido al mundo ficticio— sufre alteraciones periódicas, a veces de continuo y en una u otra forma, a voluntad de quien maneja la narración. Esta no deja de recordar al lector que no nos hallamos sino ante un mundo supuesto. El narrador se presenta, "se narra a sí mismo", comenta consigo mismo, discute las posibilidades de sus puntos de vista, trata de autoconvencerse, se contradice en el planteamiento de sus personajes, parece olvidar algunos y no poder deshacerse de otros. . . : y la variedad es aún mucho más vasta. Pero lo importante es que todos estos preparativos, dudas o búsquedas enconadas en el *Gantenbein*, van narrados y resultan expuestos como sujetos a valores circunstanciales, dependientes de la eventualidad que significan las notas en un diario.

En el *Gantenbein* quedan planteados los problemas del proceso de creación de la obra *Gantenbein*; todavía más: el personaje Gantenbein aparece en estado de generación y siendo construido en presencia del lector. Nos son reveladas las iniciativas y obstáculos: "El comienzo sería fácil", comenta el narrador en las primeras páginas (p. 36), aludiendo a los planes que desea desarrollar; pero ocho páginas más adelante su inspiración queda trunca: "Y ahora: ¿de qué hablar?", se pregunta. En tanto que poco antes había supuesto que "el comienzo estaría hecho", reflexionando, eso sí, sobre: "¿Cómo seguir?" "Por cierto necesito también un bastón", se dice, con una frase que bien podría entenderse formulada por el personaje Gantenbein mismo, quien acaba de comprarse los lentes y precisa de ese otro instrumento, el bastón, para fingir mejor su ceguera. Pero no sólo se está planteando la realidad de Gantenbein, sino asimismo la del narrador, quien, al buscarle a ese posible personaje tales medios, está emprendiendo su construcción a ojos del lector.

Algo similar ocurre con el proyecto de figura que lleva el nombre Enderlin, mientras espera en el aeropuerto:

"Enderlin. es el único que espera aquí. Y yo trato de entenderlo, lo que no es fácil, empero, ya que piensa en secreto en la noche, y con respecto a ello no se me ocurre nada.

¡Un aeropuerto modelo!

Compro diarios:

¡De nuevo un experimento con bombas atómicas!

—con respecto a ello no se le ocurre nada a Enderlin.

¿Si es que se lo confesaré a alguien?

Intento pensar cualquier cosa —esta vida amorosa íntima, sinceramente, me es demasiado aburrida, demasiado conocida— por ejemplo: cómo está construido este recinto, cemento armado, la forma es convincente, impetuosa, liviana y equilibrada. Hermosa. En cuanto a la construcción: en términos de la especialidad, creo que esto se llama arco de articulación triple... pero Enderlin no tiene interés por ello, veo; Enderlin no querría volar. Cuanto más pronto, mejor. Enderlin pasa el tiempo que le han dado en tierra, nuevamente con café, después con cognac [...] *This is our last call*, pero no para Enderlin. Lo tranquilizo, yo lo he oído bien. Enderlin está nervioso, yo sólo estoy aburrido, ya que con Enderlin en verdad no se puede conversar" (pp. 188 s.).

El narrador procura entender a este personaje que se está dilucidando en su proyecto, al mismo tiempo que lo hace actuar (o que acciona porque se le escapa de sus manos) y confiesa no saber qué seguir narrando. Aunque, en otro sentido, la incómoda situación coincide con la de un Enderlin al que se interpretara como personaje íntegro, ya que se encuentra justo en una incómoda espera. Entonces se entendería que el nerviosismo impide pensar con serenidad al personaje, es decir, que pasa algo semejante a lo que acontecía con el narrador, quien no hallaba qué hacer en ese esbozo de una figura que se resistía a tomar caracteres definidos. Eso sí que estas varias posibilidades van a producir un efecto de conjunto, el cual obrará también inseparablemente.

Enderlin es contemplado en su interior —se transforma en "yo", a veces— y desde fuera se pretende suponerlo objetivo. Incluso se lo plantea como un personaje al cual "yo" enfrenta en una idéntica calidad de personaje: "Lo tranquilizo, yo lo he oído bien", explica "yo"; para luego reconocer que con Enderlin no se puede conversar. Es que la figura Enderlin, en el taller del artista que se nos hace presente, no puede resultar íntegro en sus formas. La obra contiene esa figura sólo en estado de bosquejo.

Uno se pregunta si el "yo" que se ubica fuera de Enderlin y cuya presencia enuncia, que además comenta sobre Enderlin y le habla y se coloca dentro de él, identificándose con él —uno se pregunta si este yo es *el* narrador o varios,

o si es un recurso práctico para enfrentar desde diferentes ángulos y en diversas esferas (o con perspectivas distintas pero al mismo tiempo) el proyecto de narración que es *Pongamos que me llamo Gantenbein*. Esta calidad de medio práctico ha sido ya sugerida en algunas críticas sobre Frisch, y se verá una vez más al aludir directamente a la cuestión del yo. Por ahora interesa considerarlo como un síntoma más de la estructura no consumada, antes bien en ciernes, de una obra en la cual sucede que no hay *story*, en la cual “lo único que acontece es por así decirlo la propia cámara”: “no sucede absolutamente nada [...], sólo el movimiento de la cámara, [...] las relaciones que establece la cámara” (p. 282); primordialmente las operaciones de composición se revelan en esta narrativa.

Porque a Frisch le interesa para su novela no tanto un resultado, sino los derroteros de lo creativo. Consultando en su *Tagebuch*, se tiene que, al referirse a las figuras de esclavos esculpidas por Miguel Angel (Florencia, Accademia), hace alusión a lo extraordinaria que es en estos ejemplos la maestría de la obra de arte no consumada. Habla de “verdadera escultura”, sobre la “salvación de una figura”, y designa como “lo fascinante en los distintos fragmentos de Miguel Angel, que lo creativo se presente como tal”. Frisch valora en estas obras el que planteen “el curso, no el resultado”⁹.

LA EXPERIENCIA. POSIBILIDADES DEL “YO”

Una vez más el *Tagebuch*, partiendo ahora de un párrafo titulado “del sentido de un diario”¹⁰:

“Vivimos sobre una cinta en movimiento y no existe la esperanza de recuperarnos nosotros mismos y componer un instante de nuestra vida. Somos el entonces —aun cuando lo desechemos— no menos que el ahora —

El tiempo no nos cambia.

Sólo nos desdobra.

Al no callarlo, sino anotarlo, uno se confiesa en su pensamiento, el que en el mejor de los casos corresponde para el instante y para el lugar en que se genera. No se cuenta con la esperanza de que pasado mañana, cuando se piensa lo contrario, se sea más inteligente. Se es lo que se es. Se sostiene la pluma, como una aguja en el sismógrafo, y en realidad no somos nosotros, quienes escriben; sino que nosotros somos escritos. Escribir significa: leerse a sí mismo”.

⁹Frisch, *Tagebuch*, p. 197.

¹⁰Op. cit., p. 21 s.

Por las razones que ya conocemos, estas observaciones de teoría con respecto a un diario tienen, en el caso estudiado, un sentido para una novela. "El tiempo no nos cambia. Sólo nos desdobra", se ha leído y es comprensible que estas frases valgan para el *Gantenbein*, novela en la cual se asiste al desdoblamiento de ese narrador-personaje en su labor de creación. Entonces no se presenciaria un cambio de él, sino la variedad de sus posibilidades. De ahí lo "indefinidos" que pudiesen ser determinados sus personajes o la estructura de su trabajo. El creador "va anotando", es el entonces y también el ahora, y no consigue prevalencia alguna; aun cuando de esta especie de teoría no debe buscarse una aplicación rigurosa en el *Gantenbein*, si se considera que el personaje Gantenbein adquiere un valor preponderante.

En el texto recién citado existe una referencia a "un instante de nuestra vida", y también a "la esperanza de recuperarnos" de ese instante; en realidad, se alude a una melancolía por captar la experiencia de ese momento y a la necesidad de dejar grabada una vivencia. No obstante, Frisch parece escéptico en cuanto a la posibilidad de traducir una vivencia que tenga el escritor; piensa que quizá el conocimiento sea algo utópico o fantástico. "Se sostiene la pluma", leímos; y, aunque se hace esto cual "aguja en el sismógrafo", "no somos nosotros" quien escribe: sucede que "nosotros somos escritos", de lo que a su vez derivará: escribir significa "leerse a sí mismo".

Pero como lo que se escribe no es la transcripción directa de una experiencia, va a desembocar en la búsqueda de esa experiencia a través de una historia. Esta última es el recurso del Dichter para aproximarse al origen del "motivo de inspiración". Al comienzo del *Gantenbein* se menciona el problema experiencia-historia de la experiencia: "yo pienso: un hombre ha hecho una experiencia, ahora busca la historia de su experiencia..." (p. 9). Más adelante, una alusión más explicativa: "'Quizá son dos o tres experiencias, lo que no tiene', digo yo, 'dos o tres experiencias, cuando mucho, esto es lo que uno tiene cuando cuenta de sí mismo, en general, cuando cuenta: modelos de vivencias —pero no una historia', digo, 'no una historia'" (p. 73). Por consiguiente, tenemos que el problema no es sólo la diversidad de traducciones que tiene o pudiese tener una experiencia, sino de igual manera el que proviene de la diversidad de vivencias, para orientarlas hacia una historia. Se trata de que estas varias vivencias o "modelos de vivencias" mantienen vigente su valor de tales y no es posible —y quizá tampoco lícito— tender a convertirlas en narración. Como que para Frisch "no se puede narrar la realidad". Esta no es una historia. Una historia significa un invento, es "juego de la fantasía". "Nunca sé cómo ha sido. Lo sé diferente [...]. Como posibilidad", es la afirmación de Frisch. Y resume: "Esto es lo que se tiene cuando se relata de su yo: modelo de una vivencia —¡pero no una historia!".

Ni una historia, ni tampoco la vivencia misma, sino un "modelo" de ella. Algo, de lo que está consciente el narrador, quien, sin jamás dejar de tenerlo presente, nos dice una y otra vez, en una y otra forma, que contar historias significa vestir la realidad. Pero si no se está en la vivencia, tampoco sucede que se esté ubicado estáticamente lejano, sino alrededor de ella. La novela *Pongamos que me llamo Gantenbein* ensaya por eso diferentes asuntos y personajes. Ella carece de la vivencia propiamente tal, pues ésta es inexpresable y no se puede sino circular en torno a la misma. El problema consiste, por consiguiente, en su búsqueda incansable. Se trata de la cuestión de la novela de una novela, donde la experiencia insiste, de todos modos, en hacerse legible. Con palabras de Max Frisch, para ello ha de "inventarse su causa": "Y por eso inventa de preferencia un pretérito... Historias son proyectos hacia el pretérito, juegos de la fantasía, que hacemos pasar por realidad". La historia sólo acierta en ser imaginada; "sólo puedo imaginármela", dice Gantenbein a Camilla Huber, después de relatarle una historia, y "esto es lo verdadero en la historia" (pp. 179 s.).

Frisch sabe actual ese conflicto de la experiencia no sólo en la narrativa, ni únicamente circunscrito al fenómeno del arte.

Mein Name sei Gantenbein acusa la presencia de diferentes pronombres para referirse al mismo personaje sugerido, como asimismo revela caracteres diferenciados que se componen tras un solo pronombre. Esto último acontece con el "yo" del narrador. Oíamos hablar al narrador sobre "probarse historias como vestidos" y se mencionaba la imposibilidad de coger una vivencia directamente o en su totalidad. En la entrevista de Frisch con Bienek, el novelista proyecta los conflictos examinados sobre la vida; pero no dejando por eso de iluminar directamente los contornos del asunto en sus narraciones. "Naturalmente no es el yo-narrador nunca mi yo íntimo", observa Frisch; "por cierto que no, pero quizá se deba ser escritor, para saber que cada yo que se expresa es un papel. Siempre. También en la vida. También en este instante. Cada hombre (ahora no hablo del escritor, sino de su héroe), cada hombre inventa tarde o temprano una historia, que él, a menudo bajo fuertes sacrificios, considera como su vida, o una serie de historias, que pueden proveerse de nombres y fechas, de tal modo que en la realidad de ellas, parece, no puede dudarse. Sin embargo, cada historia es, considero, una invención, y por eso variable"¹¹.

Otra base más, por lo tanto, para entender mejor y con mayor amplitud lo que "sucede" en la cámara filmadora del *Gantenbein*. Distintos yo-narrador, en la variedad a que cada uno está sometido y que distingue a uno de otro, están facultados para desde su propio punto de vista enfocar la narración. Igualmente

¹¹Bienek, *Werkstattgespräche*, p. 27.

varios yo-creados (que buscan ser yo-personajes), enfrentan la realidad por medio de la fantasía, apelando a la ficción, tratando de fabricar su vida (de aproximarse a ella) a través de historias que cada uno concibe. Porque Gantenbein, que sabemos bosquejo de personaje, crea, desde esa su calidad, historias. Y sabe que imaginarse estas ficciones es la realidad posible, como se deja ver a través de los relatos que hace oír a Camilla. En este sentido, el "esquema Gantenbein" se obtiene provisto de una opción que, a juicio de su autor Max Frisch, es esencial, en cuanto lo perfecciona en su categoría de proyecto.

En la entrevista referida, Frisch repite que "cada yo que narra es un papel", e insiste en que desea plantear que "cada historia que puede narrarse es una ficción. La verdad no es una historia, está ahí o no". "Usted ha preguntado por la 'posición-yo' del narrador" dice al interviewer, "y ha acertado con ello en lo que de preferencia me ocupa —y no sólo a mí—; esto es: el descubrimiento de que cada Yo, también el Yo que vivimos y morimos, es una invención"¹². Habiendo desembocado nuevamente en una consideración que desea situarse en el campo de lo real, se entiende mejor que la realidad ficticia de la novela postule que "cada historia es una invención" y que "cada yo que se expresa es un papel" (p. 72)¹³.

De todo esto puede deducirse una enorme riqueza de posibilidades para la narración, aunque junto a la dificultad para obtener algo definido. Sin embargo, se puede tener en claro que los muchos papeles que aparecen insinuados en el *Gantenbein* son en gran parte sobre un asunto común: lo que hace el narrador cabe definirlo como diversos proyectos de un Yo (ahora en el sentido de "persona"); éstos serían los resultantes de una o varias experiencias, que las ideas de Frisch determinan como intraducibles y sólo transformables en ficción. Aunque se da por sabido que la actual "no es época para historias del Yo", se persiste en que "la vida humana se consume o se malogra en el Yo individual, en nada más" (p. 103)¹⁴. Pero como la categoría de posibilidad persiste y domina, el narrador no llega jamás a un categórico "yo soy" apoyado sobre el pilar del indicativo, y después concluirá: puesto que no tengo más que posibilidad a mi alcance; que me llame Gantenbein, pongamos que ése sea yo, supongámoslo y, partiendo de esa base, desarrollemos la narración.

¹²Op. cit., p. 28.

¹³En cuanto a este problema, las ideas de Frisch demuestran una interesante tangencia con el tratamiento de la cuestión en Heidegger. Cfr. *El ser y el tiempo*, en especial § 64.

¹⁴Conclusión que está obtenida a pesar de tener en cuenta que: "A veces también me parece que cada libro, si no se ocupa de la obstaculización de la guerra, de la creación de una sociedad mejor, etc., no tiene sentido, es inútil, irresponsable, aburrido, sin valor para ser leído, impropio" (p. 103).

TRAS LOS PERSONAJES

La hipótesis "pongamos que me llamo Gantenbein" es exactamente un supuesto. Es uno de los nombres que toma una de las posibilidades aprovechables; mas cogerlo, hacerse de él el narrador, no le va a ser fácil.

Las diferentes historias van en busca del personaje. Este, empero, no puede llegar a constituirse y merecer su nombre. Se está tras el "personaje perdido". En varias historias aparece, a veces esporádicamente o nada más que con vigencia parcial, un pronombre *él* u otros nombres que no consiguen hacerse absolutamente independientes del narrador.

Sin embargo, como ciego, los medios para construirse parecen más prósperos. Como que el narrador comenta a propósito, con cierta esperanza: "Ojalá Gantenbein no abandone nunca su papel, que consiste en creer" (p. 129). Efectivamente, cuando antes logró definir cualidades para una persona, consideraba ya la posibilidad de hablar sobre un personaje:

"Me imagino:

Su vida a partir de este momento, representado el papel de ciego, incluso en privado, su trato con gente que no sabe que él la ve, sus posibilidades sociales, sus posibilidades profesionales a través del hecho de nunca decir lo que ve, una vida a modo de juego, su libertad a causa de un secreto, etc.

Supongamos que su nombre es Gantenbein" (p. 30).

Pero van a suponerse aún otras realidades factibles.

La narración no se vale sólo del "yo", como sabemos. Desde su posición —o desde posiciones diversas y fácilmente variables—, el narrador utiliza "yo", "él" o también la segunda persona. Parece posible afirmar que, cuando es "tomado" por la narración, pasa de tercera persona a la primera; esto es, que se introduce en el personaje. Suelen resultar largas etapas en primera persona. En otras ocasiones se efectúa un constante cambio entre *yo* y *él*. Sin embargo es difícil y, en verdad, hasta absurdo entender que la primera persona sea índice indefectible del narrador que se siente más íntegro en el relato o que calcula la narración a manera de más auténtica. Como que perfectamente el pronombre *él* podría acreditar que el narrador esté operando con mayor objetividad. Ante esto cabe recordar otra vez que el narrador toma diferentes posiciones, los objetos del relato ocupan partes distintas, los proyectos se entrecruzan o no se definen, y los personajes no devienen tales.

Entre estos juegos de los sujetos en primera persona y tercera, y entre tener o no el valor de sujeto estas personas, aparece ese otro nombre —el de Enderlin—

queriendo definirse como personaje y tropezando con difíciles obstáculos para conseguirlo. Por ejemplo, cuando Enderlin espera en el aeropuerto, se comenta objetivamente que "aún tiene derecho a decidir"; pero se sigue la frase: "Yo estoy porque vuela". Y los manejos entre *yo* y *él*, llevados con destreza, van a culminar en la ruptura que se produce en la que se insinuaba como persona de tal Enderlin. El narrador va comentando la discusión sostenida consigo mismo en este proceso:

"Entonces Enderlin se queda.

Yo no . . .

¿Cómo él y no yo?

O al revés:

¿Cómo yo?

Así o así:

Uno va a volar —

Uno va a quedarse.

Es igual:

El que se queda, se figura haber volado, y el que vuela, se figura haber quedado, y lo que verdaderamente vive, así o así, es la ruptura que se produce a través de su persona, la ruptura entre *yo* y *él*" (p. 200).

En otras palabras, no importa la diferencia de nominación entre esos dos sujetos, "yo" y "él"; ellos son "nombres", mas no por eso obran identificando. Ellos pueden confundirse y si insisten en separarse, es porque la integridad del personaje Enderlin no subsiste (y en virtud de lo mismo el narrador se presenta indeciso). De todos modos, Enderlin todavía no resulta definitivamente descartado.

Despierta interés seguir el curso de cómo va tomando cuerpo la figura de "un señor desconocido", de un "él" que parte de la diferenciación de un "otro yo" en el yo-narrador, para luego ser obligada a desaparecer:

"Perú, dice él [el señor desconocido], ¡sería el país de sus sueños! Mientras yo encuentro una tontería lo que él dice" (p. 94): la tercera persona ha dicho algo opuesto a lo que piensa la primera; o quizá mejor: *en* tercera persona piensa un mismo sujeto distinto a como lo hace *en* primera. Es decir, la diferencia que existe entre las dos personas de un mismo sujeto, aparece traducida en el uso de dos personas gramaticales para un mismo proyecto de personaje.

"El rostro de ella es expresivo y bello cuando habla, y la contemplo sin hablar (mientras el señor desconocido habla)" (p. 94): parece acentuarse la oposición entre "yo" y "el desconocido", toda vez que "yo" no habla cuando lo hace "él".

"El señor desconocido, cuando más tarde [...] coge su brazo desnudo, está confuso, pero no ante ella, sino ante mí" (pp. 95 s.): ante *mí* está confuso y no

ante ella, porque "yo" se extraña ya demasiado de verse actuar —¿ a sí mismo o a esa parte suya?— de ese modo que está confundiendo con otra persona que ya se le separa.

"Y cuando el señor desconocido por fin quita su mano, puesto que la necesito para coger mi whisky antes de que se entibie, ella ha notado mi íntimo desconcierto" (p. 96) : por medio de este cambio brusco, la narración recuerda al lector que "el desconocido", a quien ya podía vérselo muy independiente y libre, es otro yo de "yo".

"Di media vuelta —no me gustaría ser el Yo que vive mis historias, historias que puedo figurarme—, di media vuelta para separarme, lo más rápido posible, del señor desconocido" (p. 101) : "yo" desea abandonar definitivamente esa "forma-él" que tuvo por momentos, cuando cedió su forma propia (no obstante, uno se pregunta si hay derecho a hablar sobre "forma propia" o "forma ajena" en este simple *esbozo* de personaje) y pasó a verse dividido.

La utilización alternada de primera y tercera persona se remite no sólo a expresar la presencia de un señor desconocido, que se había entendido opuesto a Gantenbein; como que el uso de "él" para este caso —esto es, el hecho de adquirir ya el personaje una forma que lo diferencia parcialmente y por lo tanto tiende a constituirlo—, podría significar una separación del personaje del narrador. Otro ejemplo en relación con este aspecto:

"Me imagino:

Lila en la compra de vestidos, Gantenbein debe acompañarla, a ella le facilita las decisiones, y así me siento tardes enteras, como único hombre, en la tienda pequeña, pero cara, apreciada por entendidas de todo el mundo, cubierta de vestidos, rodeada de espejos; hacia donde mire: Gantenbein con el bastoncillo negro entre las rodillas, los anteojos oscuros sobre el rostro. Yo veo: Gantenbein se ha puesto más elegante, desde que dejo que me mantengan; se lo debo a Lila; un señor ciego, de mundo. Lila se prueba ahora el próximo modelo, el quinto que debe someterse al juicio de Gantenbein. Siento curiosidad; no por el modelo, sino por el juicio de Gantenbein" (pp. 140 s.).

El interés del narrador estriba en que necesita contemplar objetivamente a Gantenbein, para determinar el valor de éste como personaje; por eso comenta la actuación de Gantenbein, en calidad de espectador de un juego en el que por momentos simula no participar. Si importa al narrador este tipo de narración sobre sus personajes, es porque tiene en cuenta que la persona de éstos se modifica a través de las opiniones que tiene de sí misma, como también a consecuencia del modo cómo ella es apreciada por otras. Se trata, entonces, de una apreciación intrínseca y extrínseca de la persona. Algo que vale no sólo para la persona

en la teoría que resulta del *Gantenbein*, sino asimismo para las historias: "Uno no puede verse a sí mismo, eso es, historias sólo las hay desde fuera, digo yo, '¡de ahí nuestra sed de historias!' " (p. 73).

Pero se hace palpable la dificultad que significa querer apreciar desde fuera a Gantenbein.

Llega un momento en el cual la narración hace una lista de las diferentes actuaciones de Gantenbein: como jugador de ajedrez, como dueño de casa, frente al médico, en una boutique Dior, esperando a Lila en el aeropuerto, en su calidad de marido ciego. "Todo esto puedo figurármelo", se comenta a propósito, y sigue la pregunta: "¿pero Gantenbein como amigo?" (p. 313). Al hacer esta interrogación, el narrador da un paso de gran importancia en los experimentos de su prosa. O quizá correspondiera decir que *pretende* darlo.

Porque Gantenbein, en todos esos papeles enumerados, había estado actuando desde él mismo y, aun cuando no impuesto, el "yo" predominaba. Ahora se busca mirar a Gantenbein desde fuera, la cámara no intenta actuar con él o desde él, sino experimenta enfocararlo desde una posición extraña. Por eso el yo-narrador quiere suponerse amigo de Gantenbein, y así probar contemplarlo con otros ojos. Su imaginación lo proyecta amigo de Gantenbein, y en calidad de tal lo recibe en su casa. Pero el diálogo a que se llega parece forzado y "yo" se siente incómodo. Por su parte, la esposa de "yo" "parece no creer que Gantenbein es verdaderamente ciego y ello crea una cierta tensión entre nosotros" (p. 321). Se diría que, al observarlo con objetividad, la persona de Gantenbein le merece muchas dudas al narrador.

Sin embargo, visto el problema desde una mayor distancia, puede afirmarse con justicia que el último incidente no confirma que el personaje esté concebido erróneamente; antes bien, que de este modo queda todavía mejor comprobada la peculiaridad de esbozo que lo distingue. Uno se pregunta, de todos modos, si se trata del personaje concebido por un narrador-personaje o del personaje de la novela *Gantenbein*. Pero, ¿es que puede separarse el uno del otro? ¿No se trata de la confusión forzosa de ambos? (y a hablar de dos personajes sólo se llega por análisis, en circunstancia que su acción es, más que simultánea, una). El narrador tiene presente que cada historia no representa sino "bosquejos para un Yo" (p. 185), tal como sabemos que en la obra se encuentra antes una búsqueda tras la persona o un deambular cerca de ella, o un juego con la misma —antes todo eso, que la expresión directa de un carácter.

OBRA-PROYECTO

En *Stiller*, Anatol Ludwig Stiller podría sin más valer como un nombre, con respecto al cual se acumulasen varias figuras y distintos caracteres. En el *Tagebuch*

1946-1949 se encuentra también una colección de esquemas, proyectos o tratamiento ensayístico de temas varios, aunque dotado el conjunto de rasgos que operan como factor común y hacen del Diario mencionado una unidad y, por lo tanto, una obra en sí.

Con este recuento de particularidades apreciadas anteriormente al referirnos en específico a la "forma diario de vida", se ha hecho ya referencia a la "obra-proyecto". Quedándonos en su *Diario*, procede destacar que Frisch anotaba en él una formulación teórica, de acuerdo a la cual el escritor de nuestra época necesita sobre todo del plan, e insistía en la urgencia de atender a la obra inconclusa, de dar a ésta mayor importancia, por ser ella "expresión de un cuadro del mundo que ya no se cierra o aún no se cierra". Las concepciones de obras concluidas, en cambio, le parecían ilegítimas, pues las consideraba préstamos o apoyadas en la tradición.

De tal manera se hacen visibles en el *Tagebuch* de Frisch algunos ejemplos que confirman las teorías contenidas y también otros que significan excelentes elementos para confrontar con el *Gantenbein*. Así se encuentra en el *Diario* un "Bosquejo de una carta" que va seguido de un "Segundo esbozo", el cual, a su vez, precede un "Tercer esbozo", llevando éste al final, entre paréntesis, el comentario "no despachada". Esto significa que de cada proyecto de carta deriva otro, para culminar, empero, en que, "no despachado" el último, asoma persistente y destacada la característica "esbozo". Es algo así como esas historias que sabemos se prueba *Gantenbein*, una tras otra, pero ninguna con valor definitivo de historia.

Teniendo presente que Max Frisch es arquitecto, han dicho con frecuencia que su *Gantenbein* representa algo semejante a una colección de *maquetas*, por los modelos o proposiciones que el artista no desarrolla (o, si lo hace, sólo parcialmente) en una obra épica íntegra. *Pongamos que me llamo Gantenbein* no sería sino un proyecto o varios planes, diversos clisés o especies de esquema para historias que se intercalan, para figuras que no se identifican en un papel definitivo o que constantemente cambian sus funciones. Como lo indica el esquema-índice del *Tagebuch*, los fragmentos acusan escenarios alternados para las experiencias, algo similar a lo que se desarrolla en el *Gantenbein*. Se lee en el *Diario*: Zürich, Café de la Terrasse — Marion — Café — Marion — Café — Basilea — Marion — Munich. La realidad es enfocada desde diferentes puntos de vista y su puesta en diferentes ambientes; tal como en el *Gantenbein*, Frisch ha dicho que las expresiones nunca contienen la verdadera vivencia en que tienen su origen, puesto que la experiencia es inexpresable. Lo que escribe el Dichter no logra —y tampoco busca, en el caso de Frisch— más que circundar la realidad; y ésta, en el mejor de los casos, puede resultar en forma de tensión entre los fragmentos que pretenden manifestarla. La tensión es un factor constante, también en el

Tagebuch, que contribuye a hacer del total una unidad. Se deduce de esta particularidad otro parentesco entre novela y diario de vida, una característica más que va en apoyo de la concepción novela-diario como forma específica. La tensión actuará entonces como nexo de elementos en un proyecto general o en lo que se denominaría obra-proyecto.

Cierto es que todo esto concuerda con lo que resume la maqueta de un arquitecto. Pero más interesante es saber al escritor Max Frisch, tanto al novelista como al dramaturgo¹⁵, consciente de que el esquema o proyecto es una orientación necesaria en el arte de hoy, según consta en algunas de sus categóricas páginas de teoría:

"podría pensarse que una generación avanzada, como seguramente es la nuestra, necesita en forma especial del esquema, para no petrificarse y extinguirse en perfecciones adoptadas, que ya no significan un nacimiento propio. La tendencia a lo esquemático, que rige desde hace tiempo nuestra pintura, tampoco se muestra en la literatura por primera vez; la predilección por el fragmento, la reducción de unidades ligadas, el asunto doloroso o bromista de lo inacabado, todo esto lo poseía ya el Romanticismo, al que en parte somos tan extraños, en parte tan semejantes. Lo consumado: entendido no como maestría, sino como totalidad de una forma. Así entendido, hay un esquema maestro y una consumación imperfecta, por ejemplo un soneto imperfecto. El esquema tiene una dirección, pero no un final; el esquema como expresión de un concepto del mundo que ya no se cerrará o todavía no se cierra; como aversión ante una totalidad formal, que se adelanta a la del espíritu y no puede ser sino préstamo; como desconfianza en un artificio que obstaculiza que nuestro tiempo alcance alguna vez su propia perfección"¹⁶.

En virtud de lo anterior se explica que el último párrafo de *Mein Name sei Gantenbein* comience con un "Todo está como no sucedido..." y termine la narración hablando de coger "la botella con la mano, probando si el vino (Verdicchio) está también frío" y comprobando "sed, luego hambre, la vida me agrada". Estas palabras evidencian una vez más el acento que se pone sobre la exposición de un plan y la importancia de persistir el proyecto en su esencia, al destacar lo indeterminado de los sucesos y el impulso de movimiento.

¹⁵Su pieza de teatro *Biografie*, Francfort 1967, presenta semejanzas de máximo interés con la novela *Mein Name sei Gantenbein*.

¹⁶Frisch, *Tagebuch*, pp. 118 s.

Nueva visión de los orígenes de la historia chilena*

Es, en verdad, apasionante que, transcurridos más de cuatro siglos desde la conquista del país por los españoles, y constituidas, gracias a ella, las bases para la formación de una nueva nación, sólo en estos días hayamos llegado a conocer lo que realmente ocurrió en aquella epopeya.

Por cierto que no faltaban fuentes históricas que se refirieran a ella. El propio conquistador del país, don Pedro de Valdivia, dio cuenta de los hechos y de sus propósitos en siete cartas de extraordinario valor; dos de los conquistadores, Alonso de Góngora Marmolejo y Pedro Mariño de Lobera, anotaron cuidadosamente cuanto les pareció digno de perpetua recordación, en detalladas crónicas; y uno de los más excelsos vates de la literatura hispana, don Alonso de Ercilla, fue inspirado por la trascendencia de los hechos a relatarlos con brillo poético en su *Araucana*. Existe, adicionalmente, información epistolar y de otra índole.

Es, sin embargo, un hecho que las cartas del conquistador son fragmentarias y escuetas, que Góngora y Mariño de Lobera llegan al país no antes de 1551 y que Ercilla sólo lo conociera en 1557 y parte de 1558. Salvo don Pedro, ninguno de ellos fue testigo de los inicios de la empresa conquistadora. Y como éste cayera en Tucapel a fines de 1553, en realidad los dos cronistas de sus hechos, apenas tuvieron oportunidad de conocerlos. Sus fuentes de información acerca de lo ocurrido desde 1540 hasta 1551 o 1552 eran, además, muy precarias, basándose sobre todo en relaciones de los propios conquistadores, no siempre fidedignas. Mayor distancia separaba a Ercilla de los hechos.

Todas estas deficiencias han sido subsanadas con la reciente publicación por el Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, que dirige con

*Notas acerca de la "Crónica y relación copiosa y verdadera", de Jerónimo de Vivar. Este es el primero de una serie de tres artículos sobre el tema.

extraordinaria dedicación don Guillermo Feliú Cruz, de la *Crónica y Relación Copiosa y Verdadera de los Reynos de Chile*, escrita por Jerónimo de Vivar.

EL MANUSCRITO

Trátase de un manuscrito compuesto en 1558 y mencionado por diversos autores, como Antonio de León Pinelo y al padre jesuita Diego Rosales —quien lo utilizó para escribir su *Historia General del Reino de Chile, Flandes Indiano*—, pero que se consideraba perdido. Lo poseía, sin embargo, el historiador y arqueólogo don José Chocomeli Galán, en Valencia, quien lo había adquirido junto con otros libros antiguos. Al ser ocupada durante la reciente guerra civil la región de Levante por los republicanos, se trasladó a Francia y depositó el manuscrito en una caja de seguridad de un banco de Perpignan. Sus libros y manuscritos fueron ofrecidos en venta por la firma Rauch, de Ginebra, después del fallecimiento del señor Chocomeli. Adquirió el manuscrito de Vivar la firma Nebenzahl, que lo revendió a la Newberry Library, de Chicago, Estados Unidos. El profesor Irving A. Leonard, de la Universidad de Michigan, hizo la transcripción paleográfica del original. Nuestro Fondo Medina obtuvo tanto la reproducción fotográfica de éste, como esa transcripción, que fueron publicadas en magnífica edición, a la que se agregaron láminas en colores con retratos de don Pedro de Valdivia y don José Toribio Medina y del escudo de armas del conquistador y otras en blanco y negro, tomadas de obras contemporáneas. El texto comprende 214 páginas, correspondiendo cada una a dos de tamaño corriente. Falta en el original el folio 21, que comprende el final del capítulo 27 (referente al mito de Viracocha), todo el capítulo 28 y el principio del 29 (que se refiere en su parte final a la agricultura).

EL AUTOR

En su *Crónica*, Vivar indica haber nacido en Burgos, y por una declaración que prestó en el proceso de Francisco de Villagrán, sabemos que nació en 1525 (Col. Doc. Inéd. p. la Hist. de Chile. t. xxii).

La educación que recibió en España fluye con absoluta claridad de su obra: escribe un castellano castizo y correcto y alude a veces —de acuerdo con la costumbre de su época— a antecedentes clásicos, de modo que cursó primeras letras y “gramática”, como se llamaba en aquel tiempo a los estudios humanísticos. Su interés por asuntos religiosos revela que fue educado en algún establecimiento eclesiástico.

Como ejemplo de su preparación humanística valga la alusión que hace al

comentar que la mujer de Teopolicán (nuestro Caupolicán) arrojó a su hijo en un barranco, al ver que su marido se había hecho hacer prisionero por los españoles: "La podíamos comparar —explica— con aquella buena mujer cartaginesa que se metió con sus dos hijos en el fuego, porque el marido se había entregado a los romanos".

Su estilo es claro, preciso y contundente. Muchas veces está salpicado de expresiones populares. Es de opinión, por ejemplo, de que se debe desconfiar mucho de cuanto hacen y dicen los indios, pues a quienes no lo hagan "les han de dar con el agraz y aun con la sal y salsa". Por otra parte, es absolutamente realista, siendo ésta la virtud más importante de nuestro historiador. No excluye de esta condición a su propia persona. Don Pedro de Valdivia había concertado, por ejemplo, juntarse en Tucapel el primer domingo después de Navidad de 1553 con don Juan Gómez de Almagro. Debido al gran número de enemigos que habían ocupado los caminos de acceso, no pudo marchar éste al sitio de reunión desde Purén durante el día, y lo tuvo que hacer en la noche del domingo, llegando frente a Tucapel cuando la suerte del conquistador del país ya estaba consumada. Aquel grupo, que ha sido apodado en nuestra historia como "los catorce de la fama", fue atacado el lunes, 28 de diciembre de 1553, por los araucanos, y éstos, a pesar de su inmensa superioridad, no fueron capaces de vencerlos. Estaban, sin embargo, en la tarde de aquel día, tan agotados, que se vieron obligados a retroceder a Purén. Vivar comenta: "Puestos en camino, y (encontrándose) en huida, y más (aún, en huida precipitada), (los) españoles —según yo he visto en estas partes (de las Indias), y aún me he hallado huyendo— son malos de acaudillar, y aún peores de ordenar, porque no miran más de cada uno por sí, y no socorren a nadie, ni favorecen al amigo, puesto que (sabían que) tenían malos pasos y (que había) en ellos gente de guerra que los aguardaban". Destaca, pues, una característica del soldado español que generalmente no se menciona y agrega que él mismo también participaba de esa falta de disciplina en la fuga.

La cita anterior sirva también como ejemplo de su estilo, que es un tanto telegráfico, como lo revelan los agregados entre paréntesis que se han intercalado, a fin de hacer mejor inteligible lo dicho por él.

Indudablemente, el manuscrito publicado no es el original, sino una copia y, todavía más, una copia con muchos descuidos. En parte, han sido corregidos en la transcripción, pero en otros casos no. Así, escribe el autor que don Pedro de Valdivia estuvo en Arauco "el viernes, víspera de Pascua, y otro día sábado envió a Luis de Bobadilla, su caballerizo, con cinco soldados... a la casa de Tucapel", a fin de hacer un reconocimiento. Claramente se desprende de esta cita que el día de Pascua fue sábado, 25 de diciembre de 1553. La orden impar-

tida a Gómez consistía en que se presentara en Tucapel el primer domingo después de Navidad, o sea, el 26 de ese mes. En aquel reconocimiento, los araucanos mataron a Bobadilla y a cuatro de sus soldados, escapando sólo uno, que informó a don Pedro acerca de la cantidad de indios reunidos que lo esperaban. Estimó que si atacaba con sus 35 hombres y Gómez lo hacía desde la retaguardia con 20, que suponía constituían su destacamento, tenía posibilidades de imponerse. Además —comenta Vivar— tuvo que hacerlo para no exponer a un desastre a aquel caudillo de Purén, que había recibido la orden de atacar. Prosigue el autor: "Amaneció primero domingo de Pascua de Navidad y primer día del año 1554 y caminó por el camino" con rumbo a Tucapel. Evidentemente, hay en esto un error: si Navidad fue en 1553 el 25 de diciembre, día sábado, no puede haber sido el domingo siguiente, o sea, el 26, el primer día del año nuevo, que en tal caso habría ocurrido el sábado que sigue. Cabe agregar que, al parecer, todas estas fechas están alteradas, pues la Navidad de 1553 ocurrió el viernes y la batalla de Tucapel, en que fue vencido y murió don Pedro de Valdivia, fue el domingo, 27 de diciembre, que es también la fecha que señala Mariño de Lobera, quien agrega que se trataba del día de San Juan.

Otro ejemplo acerca de las correcciones que se precisó introducir en el original, se refiere a una espantosa antropofagia que se desarrolló en la zona de Nueva Imperial después de la muerte de don Pedro de Valdivia. Para poder mantenerse, el teniente de gobernador, o corregidor de ella, don Pedro de Villagrán, procedió a recorrer los contornos de la ciudad y a destruir las sementeras de los indígenas, arrebatándoles al mismo tiempo su ganado. Como consecuencia, carecían de víveres y comenzaron a consumir carne humana, matándose mutuamente. Este hecho se encuentra atestiguado también en otras fuentes. Pues bien, una vez normalizadas las condiciones, la antropofagia no desapareció, lo que indujo a don Diego Hurtado de Mendoza a fundar "fuera de la ciudad (de La) Imperial una casa del Bienaventurado Santo Agustín, en su propio día, para que rogase a Nuestro Salvador Jesucristo pusiese en corazón y voluntad (de) estos infieles dejasen... aquel mal propósito y pecado de *cometer* tan sin piedad": la palabra *cometer* debe reemplazarse por la de *comerse*, pues así como está, la frase carece de sentido.

Por lo demás, Vivar es un leal vasallo de su rey, está penetrado del sentido ecuménico del imperio español y de la misión no menos universal de la iglesia y es un excelente exponente del espíritu que predominaba entre los conquistadores.

Eso es tanto más interesante, por cuanto se vino a Chile con don Pedro de Valdivia en 1540, es decir, cuando contaba sólo 15 años. El mismo nos informa que, antes de venirse, estuvo en Santa Marta (Colombia), donde se encontró

con uno de los soldados que habían acompañado al célebre César en su expedición desde el Paraguay hacia la Cordillera de los Andes (origen de la leyenda de la Ciudad Encantada de los Césares). No da mayores detalles acerca de su permanencia allá. Suponiendo que hubiera sido breve, debe haber salido de España a la edad de unos 14 años, de modo que recibió allá la educación que hasta ella era posible impartir.

En Chile actuó como arcabucero, lo que destaca repetidas veces. Participó en casi todas las jornadas hasta 1558. Reconoció con Pastene las islas de Santa María y Mocha y participó en la expedición de Francisco de Ulloa a Magallanes, aportando nuevos antecedentes —muy valiosos— sobre ella. Se informó detalladamente acerca de cuanto ocurría, lo que indudablemente anotó en forma de apuntes, a fin de redactarlos finalmente en forma coherente y sistemática. El mismo nos describe su método con estas palabras: “He recopilado esta relación de lo que yo por mis ojos vi, por mis pies anduve y con la voluntad seguí”. Por supuesto, no fue testigo de cuanto ocurriera, sino que se informó también recurriendo a otros: “No me alargué más de lo que vi y por información cierta de otras personas de crédito me informé”.

Como llegó al país a la tierna edad de 15 años y permaneció en él hasta la de 33, cuando ya era hombre maduro, puede afirmarse que recibió su primera enseñanza en España y que se formó en los campamentos de la conquista de Chile, lo que transmite un doble valor a su obra. Debe agregarse a ello que en nuestro país no surgió a ninguna situación expectante: ni fue funcionario ni encomendero, sino siempre simple soldado. La única actuación de él que se conoce es una larga declaración que hizo en el ya citado “Proceso de Francisco Villagrán”, en que fue testigo a favor de este capitán.

Su *Crónica* fue redactada sin duda después de terminada su estada en el país. Al final, relata la toma del fuerte de Millarapue por don García Hurtado de Mendoza, el 13 de diciembre de 1558, agregando: “Luego el gobernador se vino al pueblo de Arauco”, y termina bruscamente su obra con esta frase: “Acabóse esta crónica... sábado, a 14 de diciembre de... 1558”, de lo que se desprende que la terminó en Arauco al día después de la toma de aquel fuerte. Por otra parte, sabemos por el “Proceso de Villagrán” que estuvo en aquel año en Santiago desde julio hasta octubre.

El libro está dedicado a don Carlos, príncipe de Asturias, es decir, heredero del trono de España, hijo de Felipe II y de su primera esposa, María de Portugal. Fue aquel proclamado príncipe heredero en 1560, y es probable que Vivar le dedicara su obra con ese motivo, o poco después, pues ya en 1562 don Carlos se encontraba en graves desavenencias con su padre, de modo que su protección no habría aportado ningún beneficio al autor, que esperaba, como la expre-

sa con toda franqueza: "No tuviera atrevimiento a la contrariedad del mundo y sus varios juicios" si no dispusiera de "la esperanza y favor de Vuestra Alteza, que como cosa suya la amparara de tal suerte, que ose libremente andar por el mundo".

De esto puede deducirse con alguna probabilidad de que Vivar regresó desde Chile a España, donde se dirigió al príncipe Carlos, entregándole su obra. No sabemos nada de su vida posterior, pero posiblemente estuvo relacionada con la suerte que corrió el hijo de Felipe II.

La *Crónica* no fue publicada, lo que también podría explicarse por la desgracia del protector de Vivar. En el proemio destinado a los lectores informa el autor, por lo demás, que "parte de ella (de su obra) me trasladaron (copiaron) sin yo verlo ni saberlo". Posiblemente, esto se refiera al manuscrito entregado al príncipe.

El hecho de no haber sido escrita la obra en forma de un diario, sino de una manera sistemática, se desprende del hecho de citarse anticipadamente hechos que ocurrieron después y de la inclusión de capítulos sobre determinadas materias, como ser: la geografía de ciertas regiones, la etnología de los diversos pueblos, etc. En cuanto a las referencias anticipadas, hace declarar a Pedro de Valdivia, por ejemplo, en Copiapó, que irá a fundar una ciudad en el valle del río Mapocho (aunque es posible que participantes en la expedición de Almagro, que lo acompañaban, le pueden haber insinuado esa fundación anticipadamente).

LA JUVENTUD DE DON PEDRO DE VALDIVIA

Las novedades que aporta la *Crónica de Vivar* comienzan con los datos biográficos sobre la juventud de don Pedro de Valdivia, con quien se "halló en los reinos del Perú cuando él emprendió el descubrimiento y conquista de las provincias de Chile".

Desde luego, informa que nació en Castuera, y sin duda este antecedente (que concuerda con el de Góngora Marmolejo) pondrá fin a la discusión habida sobre el particular, pues es sabido que en España se disputan el honor de ser el lugar de su nacimiento, también Campanario y Villanueva.

Era hidalgo y sirvió al rey como sus antepasados. Precisamente, Extremadura, provincia limítrofe tanto con el Portugal como con los estados árabes de Andalucía, confirmó, una vez más, la sentencia griega de que "la guerra es la madre de todas las cosas". No sólo Cortés, Pizarro, Valdivia, Vasco Núñez de Balboa, Belalcázar, Orellana y Hernando de Soto, sino también toda la plétora de conquistadores menores de América —muchos de los cuales actuaron también en Chile— eran oriundos de aquellas tierras en que "nacieron los dioses".

Nacido por el año 1500, Valdivia se incorporó a los ejércitos reales a los 21 años y participó en las guerras desencadenadas por Francisco I contra Carlos V (1521-26 y 1526-29). Comenzó —nos informa Vivar— en Flandes, con Su Majestad Carlos V, cuando el rey de Francia sitió Valenciana (Valenciennes), plaza que reconquistaron los españoles y que quedó en su poder hasta 1677, cuando fue recuperada por Luis XIV.

Góngora dice que Valdivia pertenecía a la compañía del capitán Herrera, en la que llegó a ser alférez; Lobera agrega que era soldado en ella también el más tarde famoso Francisco de Carvajal, maestro de campo de Gonzalo Pizarro.

Conforme a los detalles que da Vivar, Valdivia participó en toda la campaña de Italia, combatiendo al mando de los más célebres jefes militares de la época, que cita. Próspero Colonna y el marqués de Pescara conquistaron Milán en 1521 y derrotaron al año siguiente a Lautrec en Bicocca, cuando trató de reconquistar esa plaza. Para mayor desgracia de los franceses, el condestable de Bourbon se pasó al ejército del emperador. Una nueva tentativa, de parte de Bonnivet, de recuperar Milán, fue desbaratada en 1523. En 1524, Antonio de Leiva defendió Pavia con 6.000 hombres, y si bien Francisco I reconquistó Milán al año siguiente, fue derrotado completamente en Pavia el 24 de febrero, donde el marqués de Pescara y Leiva vencieron a Lautrec. Leiva fue nombrado gobernador del Milanesado y elevado al rango de príncipe de Ascoli. Francisco I fue llevado a Madrid y firmó la paz, pero apenas recuperó la libertad, revocó lo estipulado y reinició la guerra. El éxito del emperador había suscitado los celos de casi todas las potencias europeas, y así se constituyó una "Liga Santa" en contra de España, en que participaron Francia, el Papa (que disponía de extensos territorios), Inglaterra (Enrique VIII), Venecia, Florencia y el duque de Milán. Esta segunda guerra no fue menos exitosa que la primera para los españoles. En 1527 fue conquistada la plaza de Roma, saqueada durante tres días. Al año siguiente, los franceses sitiaron Nápoles. En la peste que estalló con esa ocasión murió Lautrec, y pronto los franceses fueron desbaratados, como también lo fue un ejército que procuró conquistar Milán. Agotados sus recursos, Francisco I se vio obligado a pedir la paz, concertada en Cambrai. Francia cedió Tournai a España y pagó una fuerte indemnización.

Según Vivar, don Pedro de Valdivia participó en todas estas campañas, que cita expresamente. Terminada la guerra, regresó en 1529 a España. Su participación en estos gloriosos hechos, que pusieron de patente el papel que estaba desempeñando el emperador de Alemania y rey de España en los destinos del mundo, constituyen la clave para comprender al conquistador de Chile. El había conocido a los prohombres de su época y los había visto actuar: su único anhelo consistió, de ahí en adelante, en imitar tan excelsos modelos.

DON PEDRO DE VALDIVIA EN EL PERU

Extremadura es tierra de héroes, pero sus hidalgos se ven obligados a sustentarse en tierras por lo general pobrísimas, como son sobre todo los campos de secano de Castuera. Además, las familias son muy prolíferas, y las heredades no permiten alimentar muchas bocas: de ahí la necesidad de los segundones, de buscar su porvenir fuera de la provincia. Hasta 1492, la guerra con los árabes permitía ocuparlos; después —fuera de los frecuentes conflictos bélicos europeos— América representó una válvula de escape para la presión demográfica.

Terminada la guerra con la "Liga Santa", don Pedro de Valdivia emigró a América. Vivar informa que estuvo en La Española, en Santa Marta y en Nombre de Dios, donde supo en 1536 que Pizarro "enviaba por socorro, a causa de haberse los naturales del Perú rebelado. Oído esto, Valdivia ayuntó sus amigos y fue a Panamá, donde se embarcó al Perú". Procedió así porque hasta entonces "no había hallado en qué emplear su persona".

Cuando llegó a Lima, las cosas habían cambiado de cariz: Almagro, regresado de su expedición a Chile, se había apoderado del Cuzco y había hecho prisionero a Hernando Pizarro, estallando la guerra civil entre los dos conquistadores del Perú. Valdivia se dirigió a Nazca, donde se encontraba el real (campamento) del marqués. Allá, "platicando (éste) con él como hombre que entendía las cosas de la guerra y viendo que era persona que se le podría dar y encargar cualquier cargo, por importante que fuese, le hizo su maestre de campo".

Sin duda, este nombramiento se basaba en la reputación que Valdivia había adquirido en Italia, donde tiene que haber ocupado, por consiguiente, un rango superior al de alférez; seguramente fue capitán, o más, pues de otra manera no se explicaría que Pizarro, quien personalmente no lo conocía y que disponía de excelentes militares, le confiara a él el mando de sus tropas.

Valdivia correspondió, de inmediato, a esta confianza. Acompañado por sus amigos (Vivar desgraciadamente no indica sus nombres, pero se trataba, sin duda, de algunos de los capitanes que lo acompañaron más tarde a Chile) y algunos soldados, en total 40 hombres, se fue desde Nazca a Abancay (cerca del Cuzco), donde se encontraba el ejército de Pizarro, al mando de Alonso de Alvarado. Soldados de éste que pactaron con Almagro hicieron prisionero a Alvarado. Valdivia informó a Pizarro acerca de esta situación, quien se retiró a Lima, lo que permitió a Almagro avanzar a Chíncha. Hubo una conferencia entre ambos conquistadores en Mala (o Mara), en que no llegaron a ningún acuerdo. Pizarro estableció su real en Huarco, a 8 leguas de Chíncha. Almagro puso finalmente en libertad a Hernando Pizarro y se retiró a la sierra de Huaytara. Pizarro le siguió a Chíncha. En la sierra de Huaytara se había atrin-

cherado el capitán Francisco de Echaves, con 150 hombres, del bando de Almagro. En un reconocimiento que hizo Valdivia con sólo 12 hombres, se introdujo de noche en su línea, haciendo creer al adversario que se trataba de una fuerza mucho mayor; lo que motivó su fuga. En seguida, el ejército de Pizarro pudo avanzar, y en Salinas, a la vista del Cuzco, Almagro fue vencido, siendo finalmente estrangulado por orden de Hernando Pizarro. En un levantamiento habido en Cochabamba, Gonzalo Pizarro fue cercado por los indígenas, pero Valdivia lo libertó y reconquistó la provincia de Charcas.

El marqués don Francisco Pizarro recompensó ampliamente estos servicios prestados por Valdivia, concediéndole un gran repartimiento de indios y la mina argentífera "En Riqueza", en Porcotán.

Pudo haber disfrutado de ese modo de un porvenir tranquilo y acomodado, como tantos otros. Don Pedro de Valdivia estaba casado en España con doña Mariana de Gaete, de Salamanca, a quien pudo haber traído al Perú, ofreciéndole un hogar señorial. No lo hizo: renunció a la encomienda y a la riquísima mina y solicitó a Pizarro que, en cambio, le permitiera realizar la conquista de Chile, territorio que, de acuerdo con la exploración realizada por Almagro, no ofrecía absolutamente ningún atractivo, motivo por el cual éste había regresado al Perú, en vez de establecerse allá, como había sido su propósito.

¿Qué indujo a don Pedro a esta actitud, aparentemente contraria a sus intereses materiales? Era conquistador nato, destinado a gobernar, a ser caudillo, a realizar grandes destinos: no a explotar a indios y minas. Pizarro, al acceder a su solicitud —así informa Vivar— le dijo lo siguiente: "Seréis amado de los soldados por vuestras buenas costumbres y ser varón prevenido, solícito y cauto en la guerra".

PREPARACION DE LA EXPEDICION A CHILE

Don Pedro preparó la expedición a Chile en el Cuzco. Sus cooperadores inmediatos fueron sin duda amigos que lo habían acompañado desde Panamá: don Alonso de Monroy (de Salamanca, donde había nacido también la esposa de Valdivia) y Pedro Gómez de Don Benito (situado en La Serena, comarca en que él mismo había nacido). Fueron, en los inicios, los dos hombres más destacados de la conquista de Chile. No fue fácil encontrar soldados que se interesaran por venir a Chile: Almagro había dejado al país en pésima reputación. Por eso tuvo que enviar caudillos a Porco, Arequipa, Huamanga y Los Reyes (Lima). Hubo necesidad de ofrecer a los soldados facilidades para equiparse, es decir, armas y pertrechos, lo que obligó a Valdivia a contraer deudas, a fin de poder financiar su aventura. Gracias al crédito logrado pudo adquirir también una canti-

dad apreciable de mercaderías y contratar un navío, para que las transportara a Chile. Poco a poco, después de muchos esfuerzos, la expedición se hizo realidad. Monroy recibió la orden de dirigirse con los soldados contratados en el Cuzco a Arequipa y Tacna, para lograr otros allá y esperar a los restantes. Desde Los Reyes, Valdivia despachó a otro grupo a Tacna. Se dirigió nuevamente al Cuzco, donde se le plegaron otros 12, marchando con ellos a Arequipa, donde se juntó con Monroy. Eran, en total, sin embargo, tan pocos, que habría sido temerario emprender con ellos su empresa. Tuvo que recurrir, una vez más, a Monroy, enviándolo al altiplano del Collao, Charcas y La Plata, a fin de reclutar más gente, con la que debía dirigirse directamente a Tarapacá, donde lo iba a esperar.

En Arica, Valdivia estuvo esperando el barco que había despachado con mercaderías desde el Callao, y tuvo el primer gran desengaño: el capitán, en vez de navegar hacia el sur, lo había hecho hacia el norte, dirigiéndose con el cargamento de Valdivia a la gobernación de Pascual de Andagoya, en Colombia: había perdido lo que tanto le había costado reunir.

Con esta mala noticia siguió la marcha hacia el sur, llegando al sitio convenido, Tarapacá, donde se le juntó Monroy con 70 hombres, 50 de ellos a caballo. Pero el fiel amigo le trajo una buena nueva: Francisco de Aguirre estaba juntando más soldados para Chile en el Collao y fue avisado de dirigirse a Atacama. Además, Pedro de Candía había emprendido una expedición al territorio de los chiriguano, que había fracasado: su general, Francisco de Villagrán, había acordado participar en la entrada a Chile, y se juntó con Valdivia en Capiruzones (nombre que parece corresponder a la zona de Calama). El último aporte fue el de Pedro Sancho de Hoz, con 23 hombres, quien llegó a Atacama (el actual San Pedro de Atacama). Vivar, conforme a lo que declara en el "Proceso de Villagrán", no lo llegó a conocer, pero existe un documento en que éste renunció a un convenio con Pedro de Valdivia, que había celebrado en Los Reyes, a instancias de Pizarro, por no haber cumplido lo estipulado en él, e hizo también dejación, a favor de Valdivia, de una concesión de 200 leguas (1.270 km.) que Carlos V le había hecho al sur del Estrecho de Magallanes. Hoz se incorporó, de esta manera, a la expedición, como simple soldado.

ATACAMA

Vivar da una descripción muy completa y precisa de la zona del Salar de Atacama. El río permitía regar un área de importancia, por las numerosas acequias derivadas de él, cultivándose sobre todo maíz, papas, fréjoles y quínoa. En los terrenos húmedos de los contornos crecían algarrobales y chañares. La algarroba

era molida, y la harina así preparada se empleaba para confeccionar pan. Además, servía, como también la vaina del chañar, para preparar una bebida o chicha.

Las viviendas eran diferentes de las de otras partes ya recorridas: se les construía de adobes y eran "dobladas", con entresuelos de gruesas vigas de Algarrobos. En la parte baja estaba la habitación, que constaba de dos "apartados": uno para los vivos y otro para los muertos. En aquel estaba la dormida, que contenía también las vasijas, consistentes en tinajas con capacidad hasta de 2 arrobas (80 litros), cántaros y ollas. Mayor era el otro apartado, de forma cuadrada y abovedado hasta el entresuelo, que constituía el enterramiento familiar. En él se encontraban todos los muertos, provistos de sus ropas, armas y joyas. En los terrados había apartados pequeños y redondos, a manera de hornos, en que se guardaban las provisiones.

Los atacamas habían servido al inca y vestían trajes similares a los de la gente del Perú. Tenían adoratorios y conocían ceremonias religiosas. Usaban como armas hondas y flechas y hablaban una lengua propia.

Estos datos representan, en gran parte, una novedad etnológica.

Destaca el autor que la zona es rica en "infinita plata y cobre, mucho estaño y plomo" y que hay "gran cantidad de sal transparente", "mucho alabastro de variados colores", "yodo excelentísimo, que parece esmeralda en el color", como también que había "muchos salitrales y azufre".

Los atacamas estaban prevenidos de la llegada de la expedición, por avisos recibidos —informa Vivar— desde Caperuzones, Huatacondo y Pica, por donde pasaba el Camino del Inca. Hace algunos años se encontró, al borde de él, en Huatacondo, desde un avión, un campamento o ciudad con viviendas circulares, que llamó mucho la atención y despertó la curiosidad de los arqueólogos, algunos de quienes declararon que se trataba de un tipo de centro urbano totalmente nuevo y desconocido hasta ahora, que merecía una cuidadosa excavación. Pues bien, Vivar ya lo conoció y lo describe así: "Un cercado de piedras tan alto como medio estado y el compás redondo, que los incas tenían hecho cuando por aquí caminaban", agregando que "cabrían dentro (de cada cercado) hasta cinco o seis personas". Además, vio muchos cadáveres de indios muertos de sed o hambre dentro de ellos, explicando que debido a la falta de "raposas, aves u otros animales de ningún género" y a la aridez y falta de humedad en la atmósfera, se habían conservado perfectamente, viéndose "indias con la soguilla en la mano, de que estaban atados uno o dos carneros (llamas), que llevaban con su hato y bastimento, que parecían que estaban durmiendo".

Si de este modo Atacama mantenía comunicaciones desde la región situada más al norte, no faltaban tampoco hacia el sur. En efecto, informa nuestro

cronista que "los indios de Copiapó les daban muchas salidas a éstos de Atacama, por que hiciesen guerra a los cristianos que por allí quisiesen pasar, defendiéndoles el camino y las comidas y bastimentos, porque pasando sin provisión, irían debilitados y no para hacer guerras, y llegados a su tierra de Copiapó, los matarían fácilmente".

Consecuencia de tales prevenciones que les llegaron del norte y del sur, fue que los atacamas escondieran, en primer lugar, sus provisiones, enterrándolas, y que llevaran a sus familiares y parte del "fardaje" a las sierras, a fin de sustraerlos a toda persecución. Pidieron, además, ayuda militar a los indios chichas, que vivían en el Altiplano al oriente de Atacama, que, en efecto, concurrieron en número de "hasta 1.500", con sus arcos y macanas, para hostilizar a los españoles.

Sitio de reunión para la guerra era una pucara (nombre que Vivar traduce exactamente como "lugar colorado" o "sitio de sangre"), que se ha conservado en Quítur. Desde ella salían a combatir siempre unos 100 guerreros, de más de 1.000 que había en ella, tratando de impedir el matalotaje que ordenó hacer Pedro de Valdivia en los 50 días que permaneció en Atacama. Había conseguido éste que dos indios atacamas indicaran los lugares en que se encontraban los depósitos de víveres escondidos. Salían diariamente 20 soldados a caballo y 20 a pie con dos cuadrillas de yanaconas para apoderarse de ellos. A fin de impedir ser molestados, el gobernador ordenó a Aguirre atacar aquella fortaleza con 30 hombres. Fue recibido con galgas (piedras rodadas faldas abajo) y flechazos, pero logró apoderarse del fuerte en hora y media de combate. Los españoles le dieron el nombre de Fuerte de Las Cabezas.

LOS CHANGOS

Informa Vivar que en la costa desde Arica hasta Coquimbo vivían algunos indios bárbaros en algunas caletas, que se sustentaban de pescado. Eran los que ahora llamamos changos. Lo más notable de ellos eran sus balsas de cueros de lobos marinos inflados, que dice haber visto en aquella jornada y que describe con gran precisión.

"En los días que no hace aire —escribe— andan los lobos marinos descuidados y durmiendo. Llegan los indios, tíranle un arpón de cobre, y por la herida desangran y mueren. Tráenlos a tierra y los desuellan. Cortan del cuero la cabeza y por la junta las piernas, y aquel tarazón córtanlo en dos partes, de suerte que quede la parte del lomo y la de la barriga por sí". Estas dos partes las doblan en seguida y cosen, tomando "las dos junturas, poniendo muchas púas juntas, de espinas de cardones, que son gruesas como agujas de ensalmar, y muy

recias. Puestas en el cuero", se les va uniendo con hilo de los nervios de las llamas. "De la sangre del lobo y de resina de los cardones y de barro bermejo hacen una manera de betún, que suple al alquitrán, y por de dentro brean (con él) el cuero. A la parte que quieren que sea la popa van romas y a la proa van con puntas (los cueros). En la popa hacen unos agujeros, en que cosen sutilmente con otras púas más delgadas una tripa del mismo lobo, tan gruesa como el dedo y tan larga como del codo a la mano. A la parte de arriba que sobra de la tripa está bien atada una canilla de alcatraz: tiene las canillas (esta ave) vacías de tuétanos y tan gruesa como el dedo, y sirve allí de cañuto". Hacen en seguida un "ingenio de tablas", consistente en dos paralelas, de 9 a 10 pies de longitud y 4 dedos de ancho y unidas en sus extremos por otras dos que tienen el ancho de los dos cueros inflados. "Encima de cada ingenio de tablas atadas ponen los dos odres (o cueros), y júntalos bien y átanlos reciamente por las puntas de las capillas. Por los cantos de canilla y tripa soplan tanto, que hinchan los odres muy mucho. Viendo el indio que no cabe más aire, tuerce la tripa y echa el navío al mar fácilmente y sube encima con gran tiento. Lleva dentro de lo que quiera y boga con una pala, (que es como una) canaleta".

Los changos conocían el totemismo, pues Vivar informa que "los que matan lobos no matan otros peces, y así cada género de pescadores mata el género de pescado a que se aficiona, y no otro".

Finalmente, otra información interesante: "Cuando mueren, mandan que encima de su sepultura se ponga la calavera y todos los instrumentos de pescar, así redes, como arponcillos y anzuelos sin lengüeta".

EL DESPOBLADO DE ATACAMA

Por fin se reunieron todos los efectivos con que don Pedro pudo emprender la conquista de Chile. Eran 153 soldados, 105 de los cuales disponían de un caballo, doña Inés de Suárez y 2 clérigos, más un número indeterminado de yanaconas, empleados como tropas auxiliares y para realizar los transportes. Las fuentes no indican su número, pero de acuerdo con lo dicho por Vivar tiene que haber sido considerable. Más adelante, refiere haberse fugado en una sola noche 400 de ellos, por falta de abastecimientos. Muchos de ellos habían sido incorporados a la expedición por la fuerza y venían encadenados; luego veremos que don Pedro de Valdivia mandó quebrar esas cadenas en Copiapó, a fin de demostrar a los indios de ese valle sus buenos propósitos. Muchas de esas "piezas de servicio" (como se llamaba a los yanaconas) venían acompañados por familiares. Como los españoles tenían por delante el trayecto más difícil, o sea, el Despoblado de Atacama, en que no se disponía de abastecimientos de ninguna

especie y sólo de muy escasa agua, Valdivia "mandó apartar los viejos, niños de menos de 12 años y todos los enfermos y flacos y mandóles dar provisión para el camino, ordenándoles regresar".

La escasez de agua impuso que se cruzara el Despoblado en cuadrillas, formadas las de los españoles por 25 hombres a caballo y 12 a pie, de modo que marcharon en cuatro destacamentos, distanciados una jornada los unos de los otros. Monroy iba a la vanguardia, llevando todos los azadones y barretas disponibles, a fin de despejar los jagüeyes y enderezar algunos malos pasos. Valdivia marchó en la retaguardia.

Tomaron el Camino del Inca, que se dirige desde Atacama por el borde oriental de la Cordillera Domeyko hacia el sur. Quedan al poniente de él diversos grandes salares, como el de Atacama, de Punta Negra y otros. De la Puna de Atacama bajan algunas quebradas, generalmente secas, en cuya desembocadura se encontraban los jagüeyes, casi todos de bastante profundidad y escasos de agua. En torno a ellos y de algunas lagunas salobres crecían yerbas, enea y otros vegetales. Matas espinudas bajas suministraban leña. Para cocinar había que cavar hoyos en la tierra y cubrirlos con toldos, debido al fuerte viento, que se levantaba sobre todo después del mediodía.

No se podía salvar la distancia de unos 600 km. entre Atacama y Copiapó con los recursos de agua de que se disponía a lo largo del camino, ya que había largos trechos en que ésta faltaba por completo. Había necesidad de transportar agua, y Vivar nos informa que ello se hacía en tres clases de recipientes: calabazas, odres de llamas o alpacas y cueros cosidos en forma de sacos de lobo marinos. El agua llevada en cueros adquiría mal sabor, de modo que sólo se la podía consumir mezclada con harina de maíz. Raras veces los jagüeyes contenían agua para las necesidades de una cuadrilla. Los odres de auquénidos contenían uno o dos azumbres de agua. Excelente y abundante agua potable sólo había en el Río Frío y en Chañaral Alto.

La travesía por el Despoblado se hizo en un mes y una semana, y durante ese tiempo la expedición marchaba dispersa a lo largo de todo el trayecto, en pequeños grupos. El camino estaba marcado por cadáveres momificados: "Yo vi muchos cuerpos de indios e indias y de carneros (de la tierra, llamas) y caballos, indios, negros y un español, que había tres años que eran muertos, cuando el adelantado Diego de Almagro volvió con su gente de Chile".

Vivar nos da una vívida visión de la vida en los campamentos durante la travesía: "Allegado al jagüey —escribe—, apéase el buen descubridor, quita la frazada que lleva en la silla de su caballo y tiéndela en el suelo. Echa en ella un poco de maíz tostado que lleva en una huayaca (talega). Algunas veces lo lleva crudo y hace que coma allí el caballo. Cuando tiene sed, quítase la celada

o morrión de la cabeza, entra en el pozo (que es hondo) y saca agua: bebe y da a beber a su caballo”, y de este modo “comen el caballo y el caballero en una mesa y beben con una taza”.

No había peligro alguno de un ataque indígena en este sector, por cuanto se encontraba despoblado. Habría sido, por otra parte, imposible que avanzaran grupos numerosos, pues “padecerían gran detrimento las piezas de servicio y las cabalgaduras y ganados” (llamas).

El Río Frío, que llama río Chico, constituía un arroyo angosto, sobre el cual se podía saltar y que corría solamente desde las 9 hasta las 15 horas, motivo por el cual los yanaconas, que hablaban quechua, lo llamaban Anchallulla (Gran Mentiroso). Vivar explica acertadamente por qué se interrumpía la corriente: era una consecuencia del frío nocturno en la alta cordillera, donde tenía su origen.

Más allá se cruzaba la Cordillera Domeyko y disfrutaba de buenas aguadas en su borde occidental, al interior de Taltal y Chañaral, como la de Doña Inés, que ha perpetuado el nombre de la compañera de don Pedro de Valdivia. Finalmente, se bajaba a una quebrada que parecía ofrecer excelente agua. Todos se precipitaron a calmar la sed, pero el clarísimo líquido recogido en un recipiente, se cuajaba de inmediato y convertía en sal. Los yanaconas dieron a este río —que es el Salado— el nombre de Suncasinayo (Burlador). Vivar agrega: “Es tierra muy estéril, sequísima y salada. Si acaso este río pasara por (la) mitad de Castilla, quitaría la venta a Atienza, y aun a otras partes”. En cambio, dice, “corre por tierra de grandes metales y veneros de plata y cobre, lo cual yo vi”.

A 18 leguas (114 km.) antes de alcanzar en Paipote el valle del río Copiapó, se ofrece, sin embargo, en medio de tanta soledad, un pequeño paraíso: Chañaral Alto, situado entre el sitio en que llegaron al Río Salado e Inca de Oro. Brota allá una abundante aguada, que “tendrá de longitud un tiro de arcabuz... y uno de piedra de ancho”. Había en este lugar, que llama El Chañar, un mitimái incaico, que en este caso representaba un puesto de aduana y policía, pues “los que estaban en este valle registraban el tributo que por allí pasaba (y que consistía en) oro, turquesas y otras cosas que traían de estas provincias de Chile. Vivían aquí sólo para este efecto”.

Es extraordinariamente interesante que todo el intercambio entre Chile y el imperio incaico del Perú pasara por este control y se registraba, para lo cual, como es sabido, se empleaban los quipus. Los envíos de oro al Perú se pueden estimar en cerca de 2.500 kg. anuales. En lo referente a las turquesas, cabe recordar que ellas eran producidas a corta distancia al noreste de Chañaral Alto, en el mineral de Indio Muerto (hoy El Salvador), donde todavía se las encuentra.

Para Pedro de Valdivia, la llegada a este oasis fue de especial importancia,

pues en él existían cultivos, de modo que, “adelantándose el general con la vanguardia, proveyó de allá maíz, chañares y agua para las cuadrillas que venían atrás, marchando con mucho trabajo”.

Informa Vivar que en el Despoblado los españoles constataron la existencia de minerales de “plata, cobre, estaño, alumbre, cardenillo, almagre, de mucha piedra de azufre y salitre y de grandes salinas”.

Desde El Chañar a Paipote, se disponía de “buen camino, llano y sin ciénaga ni agua”.

LA LLEGADA AL VALLE DE COPIAPO

Después de haber cruzado la aridez de los desiertos que ocupan el litoral desde la ciudad de Los Reyes hacia el sur, cuya culminación fue el Despoblado de Atacama, el valle de Copiapó, plano, regado y fértil, se presentó a los conquistadores como un ensueño. “Dáse el maíz con cañas más grandes y gruesas que en ninguna otra provincia de las que yo he visto y andado”, anotó de inmediato Vivar. Además, observó cultivos de fréjoles, papas, quínoa y algodón. La quínoa llevaba granitos en una a tres espigas que formaban cada planta, cuya altura era de un estado. El vestuario de la población era de algodón y de lana tejida con hilos de lana de llamas y alpacas, que se criaban en el valle.

Como más al norte, se cosechaban las vainas de los algarrobos y chañares. Vio también sauces. Los cultivos eran de riego, pues aun cuando eran frecuentes las neblinas en invierno, no llovía. El río, sin embargo, era pequeño y sólo permitía regar las sementeras de unas mil familias (lo que equivalía a unos 6.000 habitantes), que poblaban el valle. Antes de alcanzar el mar, el río se sumía, pero volvía a aparecer junto a la costa. La impresión general que recibió nuestro cronista fue de que se trataba de “un valle fértil y de gente laboriosa”.

Los españoles tuvieron, sin embargo, la sorpresa de encontrar totalmente deshabitado el valle: oportunamente avisados sobre el avance de la expedición, habían abandonado los pobladores sus pueblos, refugiándose en las sierras vecinas. Valdivia despachó a dos caudillos, cada cual con 14 hombres, para que hicieran reconocimientos valle arriba y abajo. Monroy, que lo remontó, encontró en un pueblo abandonado provisiones de maíz y chañar, despachando 100 cargas al real, que estaba avanzando todavía por el desierto. Luego envió otras 100 más, lo “que fue un socorro como caído del cielo”, anota Vivar. Además, abasteció a la expedición de agua.

Finalmente, reunidos todos los españoles en el valle, don Pedro de Valdivia realizó una solemne toma de posesión, que el autor describe detalladamente: se sentía dentro de su gobernación. Este acto se verificó el 24 de octubre de 1540.

El gobernador despachó a don Pedro Gómez de Don Benito —hijo de Extremadura, como él, su maestre de campo— con 40 hombres valle arriba, quien encontró a 8 leguas (50 km.), es decir, cerca del lugar actual de Tres Puentes, una gran concentración de gente de guerra. Valdivia reforzó ese destacamento con otros 30 españoles, y los indios comenzaron a huir. Por intermedio de un yanacona que hablaba español y quechua, el general les hizo saber que no lo hicieran, pues no tenían nada que temer. El capitán indio, Ulpar, entendía esa lengua, como muchos otros, “porque habían tratado con indios del Cuzco”. Vivar agrega que el quechua no era, sin embargo, su propia lengua, que “es muy diferente”.

Valdivia pudo arengar finalmente a todos los guerreros, que se habían apostado sobre un cerro muy parado, expresándose en castellano, lo que el yanacona tradujo al quechua y otro intérprete, que entendía esa lengua, a los “lenguajes de Copiapó y de toda la tierra”.

Vivar no dice qué lengua se hablaba en Copiapó, pero explica que era la “de toda la tierra”. Más adelante agrega que era similar a la que se hablaba en el valle de Huasco, pero más al sur tuvo la impresión de que se trataba de “lenguas por sí”. Nos proporciona, sin embargo, una serie de nombres que evidencian que se trataba del mapuche. El capitán, desde luego, Ulpar, llevaba uno netamente araucano, compuesto por uln, enojado, disgustado y pal, estrella (Estrella Disgustada). Explica que era capitán de dos señores que dominaban en el valle: Hualenica arriba y Aldequín abajo. Pues bien, el nombre del primero está compuesto de hualün, nacer, y ücañ, escondido, fugitivo (Nacido en la Huida); y el del segundo, de aldü, muy, y quim, entendido (Muy Entendido).

Ulpar replicó al gobernador que “estaba escarmentado de lo que había visto hacer a don Diego de Almagro y a su gente, porque les habían llevado mucha gente en cadenas, y que en el Despoblado habían visto los cuerpos de los indios muertos, que allí habían perecido”.

Valdivia volvió a insistir en sus propósitos pacíficos, y, en señal de paz, dio a Ulpar “un sombrero que en la cabeza tenía, con una medalla de oro y una pluma”. El jefe indio le prometió inducir a Aldequín a ir a visitarlo y obedecerle dentro de cuatro días. Aceptó, finalmente, comer junto con Valdivia, otro jefe del valle y cinco indios. Todos ellos saludaron al gobernador a la manera del Cuzco, “haciendo una reverencia con ambas piernas, corvándolas un poco, y alzando las manos parejas contra el rostro de aquel a quien obedecen, haciendo con la boca una manera de besar”. Fueron obsequiados “con chaquiras, tijeras, espejos y cosas de nuestra España, especialmente de vidrio, que ellos tienen en mucho”.

Pareció a Valdivia halagadora esta primera entrevista, y al día siguiente los

mandó llamar, pero le contestaron que él los fuera a visitar, acompañado por no más de 6 españoles. Lo esperaban en la punta que hace una sierra en un llano cenagoso del valle, pidiéndole que pasara solo por el pantano, lo que hizo en compañía de un paje. Bajaron de los cerros dos capitanes para saludarlo, a quienes rogó lo acompañaran a ver con sus propios ojos "cómo tenía quebradas las cadenas en que habían traído indios" desde el Perú.

Tratábase, por cierto, de simples contactos, en que ambas partes desconfiaban en absoluto de las intenciones del contrario. Los indios de Copiapó se apoderaron de un yanacona, lo atormentaron, y supieron por él que la expedición carecía totalmente de alimentos. Este hecho los indujo a iniciar, de inmediato, la defensa, pues les parecía que los españoles no podían ser peligrosos en tales condiciones.

Los hispanos, por su parte, hicieron en una noche 15 prisioneros y supieron por ellos que Hualenica se había retirado, en la parte superior del valle, a una pucara, "donde se defendieron (aquellos indios) un año y más" del padre de Huáscar, Huayna Cápac, "príncipe del Perú, otro segundo Alejandro, cuando los vino a conquistar". En realidad, parece que el conquistador incaico del valle fue, sin embargo, el abuelo de Huáscar, Túpac Yupanqui.

Como esta acción ocurrió cerca de Tres Puentes (donde había una "Pucara del Inca") y el fuerte aludido quedaba 10 leguas (63 kms.) más arriba, se encontraba en las estribaciones andinas del río Pulido, donde existe la formidable pucara de Cholihuín, situada en el lugar llamado ahora Iglesia Colorada. El nombre de la pucara proviene del mapuche chuli (huemul) e ihuín (grasa), o sea, Grasa de Huemules, que sin duda se obtenía allá.

Pedro de Valdivia consideró de vital importancia el dominio del valle de Copiapó, a fin de mantener expeditas las comunicaciones con el Perú. Por tal motivo, ordenó al maestre de campo, Gómez, que atacara el fuerte con 40 soldados a caballo, apoyado por el propio gobernador, que realizaría un movimiento envolvente de 25 leguas de mal camino, a fin de atacarlo por la espalda. El destacamento de Gómez sufrió un considerable atraso, por la dificultad de pasar por tremendales, debido a lo cual Valdivia llegó primero a la pucara. Se encontraba ésta "entre dos altas sierras, y no se podía entrar en ella sino por dos muy angostas sierras y sendas, que los indios tenían hechas a mano, y a trechos con muy malos pasos de despeñaderos y flechaderos, y había arriba una gruesa muralla que atraviesa de una sierra a la otra. Tendrá de largo 100 pasos, y había ante ella una profundísima cava llena de agua".

En una hora, anota orgullosamente nuestro cronista, el conquistador de Chile ganó "un fuerte que los incas, con 30.000 indios de guerra, no pudieron tomar en un año". Cabe advertir que el número atribuido a la fuerza incaica que

indica Vivar concuerda con la que le atribuye Garcilaso de la Vega en sus "Comentarios Reales", quien dice que Túpac Yupanqui despachó a Copiapó, por el Des poblado de Atacama, sucesivamente tres ejércitos de 10.000 hombres cada uno. Considerando las tropas auxiliares, el de don Pedro de Valdivia fue sin duda muy superior a mil hombres.

Hubo muchos muertos entre los defensores, y los españoles hicieron 300 prisioneros y un valioso botín: "Hubo ropa y oro, aunque no mucha cantidad. Tomaron ovejas (llamas) y comida, que un mes había que no comíamos carne, hasta que llegaron estas ovejas al real". Las pérdidas españolas fueron de 1 soldado, 4 caballos y algunos yanaconas. Entre los prisioneros se encontraban las mujeres e hijos de Hualenica, que Valdivia ordenó no tocar y tratar bien.

Vivar destaca la influencia peruana en la cultura de los indígenas de Copiapó. Su vestuario era igual que el de los de Atacama, pero su lengua totalmente distinta. Como aquéllos, adoraban el sol, "porque lo tomaron de los incas cuando fueron conquistados" por éstos. En cambio, su orden social era netamente araucano: mientras que en el Perú (y Atacama) reinaba monogamia, los caciques de Copiapó tenían 10 a 12 mujeres y los demás varones, 1 o 2. Los entierros se hacían en forma de montículos, con una excavación superficial. La tumba era "no muy honda (y llevaba) la mayor parte de la tierra encima, hecha montón como pila de cal". Se encontraba "junto a un sitio que les parece de buena tierra", enterrándose al muerto "con armas, ropas y joyas". Entre éstas menciona "turquesas muy finas": seguramente de las extraídas en Indio Muerto, ya que no se conocen otros yacimientos en el país.

Antes de despedirse del valle, Valdivia trabó buenas relaciones con los dos señores, devolviendo sus familiares a Hualenica y confirmando la amistad con Aldequín, quien no había participado en las luchas.

EL VALLE DE HUASCO

Marcharon en seguida 30 leguas (190 km.) hasta el valle siguiente, el de Huasco, disponiendo en el camino solamente de dos pozuelos de agua salobre y escasa. El río era algo más caudaloso que el anterior, pero el valle más estrecho. En los contornos crecían Algarrobos, chañares, sauces y cardones (quiscos). Se cultivaba, entre otros productos, maíz, fréjoles, quínoa y zapallos. Se elaboraba chicha de granos de maíz y algarroba. La lengua de los indígenas "difiere de la de Copiapó como (la de) vizcaínos y navarros", o sea, constataron una diferencia de dialecto. Por lo demás, los ritos y ceremonias eran idénticos en ambos valles, y el vestuario se confeccionaba igualmente de algodón o de lana. Vivar estimó la población en unos 800 hogares, lo que equivaldría a unos 5.000 habitantes.

Como en Copiapó, el gobierno estaba dividido entre dos caciques, un hecho que se observó por Vivar también más al sur, hasta del valle de Aconcagua. Indudablemente, se trata de una división política establecida por los incas, pues también en él se la conocía en todas partes, existiendo siempre la división en hurin y hattun, transcrita en castellano con los términos de bajo y alto, o de chico y grande. Ella obedecía al propósito de impedir que en los territorios conquistados gobernara un solo señor, pues podía tratar de volver a independizarse.

Vivar indica que los dos señores de Huasco se llamaban Sangotay, pero jamás dos personas parientes tenían los mismos nombres, de modo que aquel debe referirse a uno de ellos, el que proviene de sengu, hablador y chraihue, queltehue (Queltehue Hablador, Gritador).

También este valle fue encontrado sin habitantes, los que habían huido a las sierras. Fue tal actitud una consecuencia del "mal tratamiento que don Diego de Almagro y su gente les habían hecho y (de que) les habían quemado a su cacique principal, nombrado Marcandey". Este nombre es instructivo, pues proviene de marca (colonia) y antü (sol, también inca), o sea, Jefe incaico de la Colonia, lo que revela que había en el valle un incahuasi con mitimai, que tiene que haber existido también en el valle de Copiapó (donde Vivar no lo menciona). Uno de los jefes del valle que encontró Valdivia era el hijo de Marcandey.

Para recoger víveres, el general formó dos cuadrillas, cada una compuesta por 12 soldados, que penetraron en el valle desde el mar y desde la cordillera, debiendo juntarse al centro. Ellas tuvieron una guazabara con los mocetones del valle, comandados por el toqui Calava (de ca, otro y lavaln, merecer la muerte: Otro que Merece Morir, apodo típico araucano para un toqui). Se habían atrincherado los indios en una abrupta sierra y volcaban desde ella galgas sobre los españoles, es decir, rocas que pesaban según Vivar hasta 2 quintales, o cerca de un quintal métrico, lo que les permitió matar a un soldado. Ellos tuvieron muchos muertos, y Calava fue hecho prisionero.

No obstante este éxito militar, se recogieron muy pocos víveres en el valle.

EN EL VALLE DEL RIO LIMARI

Siguieron otras 25 leguas (160 km.; el texto indica erróneamente 55 leguas) hasta el valle del río Elqui o Coquimbo. La situación era grave: la expedición carecía de abastecimientos.

Vivar es explícito al respecto y describe la realidad en forma absolutamente verídica: las expediciones de conquista se hacían sin conducir víveres, los que se obtenían mediante el matalotaje, que constituía simples salidas para hacer rapiña o botín, sin pagar indemnización. Por lo demás, aun haciéndolo, la situa-

ción de quienes eran despojados de sus víveres no cambiaba. En todo el trayecto desde Los Reyes y Cuzco hasta Chile, las únicas acumulaciones de productos alimenticios habían existido en los incahuasis, pero éstos habían sido saqueados totalmente por expediciones anteriores, como en el caso de Chile la de Almagro. El imperio incaico se había disgregado, y la producción de víveres ya no se hacía para entregar parte de ella a aquellos depósitos, sino que cada familia se abastecía de lo que necesitaba, que era lo indispensable para su consumo. Si se la despojaba de ello, estaba expuesta al hambre. Se explica así la actitud de la población frente a la expedición de don Pedro de Valdivia: tan pronto se acercaban los soldados, todos huían a los cerros y enterraban sus provisiones. A fin de no ser habidos, los familiares (mujeres y niños) eran escondidos en quebradas o cerros inaccesibles. Ningún otro autor ha descrito tan claramente estas realidades acerca de la expedición a Chile, como lo hace Vivar.

Debido a la situación apremiante en que se encontraba el ejército, el gobernador se adelantó con 40 jinetes y 30 peones. Al acercarse al valle de Coquimbo, despachó a don Francisco de Aguirre con 30 hombres para que sorprendiera a los indios. En realidad, éste logró hacer 14 prisioneros, pero fue informado por ellos que los demás se encontraban "en las sierras escondidos" y que también los víveres estaban en seguro recaudo.

Luego llegó al valle de Elqui el resto de la expedición, totalmente exhausta, y no había ninguna clase de abastecimientos que ofrecerle. Estalló una hambruna, que motivó la fuga de 400 yanaconas.

En la imposibilidad de conseguir víveres en este valle, el general se dirigió de inmediato al siguiente, el de Limarí, a la cabeza de 30 jinetes, apurando la marcha en el trayecto de 18 leguas (115 km.). Toda su empresa corría peligro de ser vencida por el hambre. Sin embargo, "con las largas jornadas y chicas raciones y menores despensas, desmayaron en este camino ciertos cristianos y caballos". Fue entonces cuando don Pedro demostró sus condiciones de jefe: "Viendo la necesidad que todo el campo tenía y mostrando rostro alegre, con ánimo de varón, por dar contento a los que consigo llevaba, les dio a entender que los buenos hijosdalgo en las adversidades demostraban su valor".

El Camino del Inca alcanzaba el valle cerca del actual tranque de Recoleta. La experiencia anterior le había demostrado que los refugios de los indios se encontraban sobre todo en la precordillera andina, y por eso remontó el valle del río Hurtado 6 leguas (unos 40 km.) a la cabeza de 10 jinetes, hasta llegar a una "cantidad de chozas pequeñas, muy ocultas por la fragosidad de la tierra" y sin gente. Hallaron sólo 5 chollos, "que son unos perros de la grandeza de los gozques, algunos mayores, los cuales fueron tomados y luego muertos, asados y cocidos con zapallos".

Mientras buscaban los escondites de víveres, fueron atacados, pero lograron desbaratar a los indios. Al día siguiente tuvieron la suerte de encontrar otro perro, que también prepararon con zapallo. Hicieron, sin embargo, además, el descubrimiento de un depósito que contenía 60 fanegas de maíz. Nuevamente se les atacó y se impusieron, logrando hacer prisionero a un indio, que, sometido a tormento, les indicó dónde estaba escondido más maíz: tratábase de 300 cargas o 150 fanegas. Don Pedro estaba feliz: esas 210 fanegas (unos 15.000 kg.) representaban un valioso aporte para su famélica gente.

Mientras dormían en la aldea abandonada por sus moradores, fueron atacados por conas que llevaban fuego dentro de ollas, con el que querían incendiar las chozas, que eran de techo pajizo. Los españoles no se dieron cuenta del aproximamiento del enemigo, pero un caballo amarrado entre las cabañas "era tan diestro en la guerra, (que) trabajó por soltarse, tanto que hubo de arrancar el palo en que estaba atado, y corrió con el palo, arrastrándolo y haciendo grande estruendo, contra los indios. Viendo éstos tan gran tropel y ruido, pensaron que eran cristianos y echaron a huir".

Refiriéndose al valle de Coquimbo, agrega Vivar que antiguamente estaba muy poblado, pero que los incas, por haberse negado la población a abrir una acequia que mandaron construir, habrían mandado matar a 5.000 indios. El regadío todavía es indispensable, pese a que llueve en invierno de vez en cuando. Los cultivos comprendían sobre todo el maíz, fréjoles, papas, quínoa y zapallo. A la vegetación arbórea de más al norte (algarrobos, chañares y sauces) se agregaban muchos arrayanes y, en los cerros, madroños (espinos), que proporcionaban muy buena leña. En la región "hay muy grandes minas de oro", pero "son trabajosas de sacar, por faltar agua y estar lejos del río". También había yacimientos cupríferos.

Deja establecido que la cultura de los indígenas (trajes, ritos, ceremonias y costumbres) era idéntica a la de Huasco.

En Limarí observó que el río conducía mucha agua y que la población se vestía no sólo de lana, sino también de tejidos confeccionados con una fibra obtenida, la totora o enea (que llama cabuya majalan). No vio ídolos ni adoratorios. Además de las flechas, eran un arma peligrosa los galgales. Los muertos eran enterrados en los campos.

HACIA EL VALLE DEL RIO MAPOCHO

Desde el valle de Limarí, don Pedro marchó directamente al de Mapocho, que queda a 50 leguas de distancia (315 km.: en línea recta son 320). Sin duda, los miembros de la expedición de Almagro que se habían incorporado a la suya,

le insinuaron la conveniencia de establecerse allá, donde el propio adelantado también había acampado. Además, el gobernador seguramente había sido informado de las luchas que aquél había tenido en el valle de Aconcagua, lo que —conforme a la experiencia hecha en su propia expedición— hacía poco aconsejable detenerse allá. En el valle del río Mapocho, la expedición anterior, en cambio, no había tenido dificultades. Le parecía de vital importancia, fundar cuanto antes una ciudad, y había sido informado que el valle del Mapocho ofrecía condiciones excepcionalmente favorables para ello. “Os doy mi fe y palabra —así expresó a sus soldados— de hacer lo que debo, gobernándome con toda la discreción que puedo. No tenemos de quién esperar socorro sino de Dios”.

Poco después, sin embargo, volvió a cifrar alguna esperanza en su propia capacidad, pues prisioneros hechos informaron haber visto una nave en el mar: creyó que se trataba de la fletada en el Callao, y le pareció posible que su capitán, en vez de navegar al norte —como se le había informado— había tomado, en definitiva, la ruta del sur: esa nave contenía, precisamente, gran parte de lo que estaba haciendo falta a la expedición.

Encontró abandonados los valles de Cocambalá (Combarbalá) y Choapa, pero en este último un indio hecho prisionero reveló un escondite de alimentos, y Valdivia dejó a Gómez de San Benito a cargo de su reparto.

Al llegar al valle de Petorca (que Vivar llama Palta), Valdivia, a la cabeza de 11 jinetes, bajó al mar, y se encontró con el cacique Atepudo (Papudo; atemn, cansado, y pudú, el ciervo enano chileno), quien les dio dos noticias importantes. La primera era desagradable para él: el navío avistado había estado en aquella bahía, tomando agua y leña, pero había proseguido la navegación hacia el norte. La segunda, era favorable: el cacique estaba en guerra con el toqui principal del valle de Aconcagua, Michimalonco, de modo que el gobernador iba a tener un aliado en él.

Vivar da una información novedosa sobre el navío nombrado. Como se sabe, pertenecía a la expedición enviada por el obispo de Plasencia a la Patagonia Oriental, donde éste había obtenido la concesión de una gobernación, de parte de Carlos v. Vivar tuvo oportunidad de conversar con miembros de su tripulación que llegaron al Perú. Le informaron que de los tres buques que formaban la expedición, uno se perdió de vista al entrar al Estrecho de Magallanes, que fue cruzado sólo por los otros dos, indicándosele que la longitud de aquel paso es de 100 leguas, lo que es exacto. A la salida, “les dio un navío al través en una playa”, escapando con vida la gente, “y sacaron lo más que llevaba el navío”. El capitán del otro buque, Camargo, se enteró de que éste no tenía suficiente capacidad para recibir a bordo a los náufragos, por lo cual los dejó encomendados a su propia suerte y se hizo a la vela. Tocó la costa de Arauco (entre Lebu

y la punta de Lavapié, en el Puerto Carnero, donde los indios obsequiaron una llama al buque), en Valparaíso, Papudo y Quilca (puerto de Arequipa), llegando finalmente al Callao. Como el navío estaba en mal estado, fue desaguado, y don Francisco Pizarro, "por grandeza, hizo parte de sus casas (en Los Reyes) de la madera de este navío".

Ahora bien, esos dos buques perdidos de aquella expedición, acerca de la suerte de uno de los cuales informa Vivar, motivaron más tarde, en parte, la leyenda de la Ciudad Encantada de los Césares, pues se comenzó a suponer que sus tripulantes se habrían retirado al interior de la Patagonia, donde habrían sobrevivido y fundado una ciudad.

Una gran sorpresa fue para los expedicionarios el valle de Aconcagua. "Es mejor y más abundoso que todos los pasados", informa nuestro cronista. "Tienen sacados los naturales 22 acequias grandes para regar todas las tierras que cultivan y siembran. Tiene ovejas (llamas) y mucho maíz y algarrobales". En realidad, el nombre del valle expresa la abundancia de maíz que producía (cogn, cosechar; cahua, maíz; la a antepuesta es un agregado español). Vivar observó la existencia de papagayos en Aconcagua.

"La gente de este valle —agrega— es dispuesta y de buen cuerpo y parecer. Andan vestidos de lana y los pobres de unas mantas hechas de cáscaras" de la totora que hilan y tejen. "Su traje son unas mantas revueltas por las cinturas, que los cubren hasta la rodilla, y otra más pequeña manta, echada por los hombros, presa al pecho con una púa o espina de cardones". Las mujeres "traen una manta que les cubre desde la cintura hasta abajo de la rodilla. Traen los pechos de fuera (pero los cubren con) otra tela, que tendrá una vara, que les cubre los hombros y espaldas. Traen el cabello tendido. Tiénenlo por honra tener bueno y largo el cabello y por muy gran afrenta trasquilárseles los cabellos. La lengua de estos valles no difiere una de otra, y lo mismo los ritos y ceremonias. Todos son unos".

Vivar nos informa que el valle se encontraba relativamente poco poblado, pues había perdido mucha gente en las luchas que hubo cuando "residió en este valle siete meses el adelantado Diego de Almagro, con 400 hombres y 600 caballos y gran copia de gastadores" del ejército auxiliar de Paullo Túpac, general incaico, que lo acompañaba. Almagro fue recibido bien por el gobernador incaico que residía en Quillota, Quilicanta, que era "valeroso y uno de los incas del Perú, puesto por el Inca en esta tierra", de modo que en esta parte del país residía un auténtico príncipe del Perú. Ya antes, al estallar la guerra civil entre Huáscar y Atahualpa, el primero había retirado la mayor parte de las tropas incaicas de Chile, para reforzar su propio ejército. Con ese motivo, disminuyó mucho la población del valle de Aconcagua, desde el cual se abastecía principalmente el

ejército fronterizo que resistía a los araucanos. Se habían sublevado también los promaucaes, es decir, los araucanos que vivían entre la Angóstura de Paine y el río Maule, por lo cual el límite del imperio se encontraba a la llegada de Almagro en aquella angostura, como informa Vivar. Antes lo formaba el río Maule, y temporalmente los ejércitos peruanos incursionaban hasta la Araucanía, es decir, al sur del Bío-Bío.

Almagro, por su parte, se apoderó de muchos araucanos del valle de Aconcagua, para obligarlos a acompañarlo en su marcha de regreso al Perú. Apenas se dirigió al norte, se sublevó en Aconcagua Michimalonco. Era éste uno de los dos curacas de aquel valle, el de parte de arriba. Hizo cargos al gobernador incaico por haber recibido tan bien a Almagro, en vez de combatirlo, y lo obligó a retirarse a Colina, donde residía a la llegada de Valdivia. En la parte inferior del valle era en aquel tiempo jefe Trangolonco (de trangon, partido, y lonco, cabeza: Cabeza Partida). Era hermano de Michimalonco (Cabeza-Antorcha).

El nombre de Quilicanta figura en otras fuentes (como Góngora y Rosales) como Culacante (de curaca, jefe en quechua, y antü, sol o inca en mapuche: Jefe Incaico), pero es indudable que ésta es más bien una definición de su función, no su nombre. Residía éste, pues, en Colina a la llegada de Valdivia. El nombre de ese lugar es mapuche, no español (de coli, pardo; e ina, en la vecindad). Desde el valle del Mapocho combatía a Michimalonco, siendo apoyado por Atepedo desde los valles de Petorca y La Ligua.

Vivar aclara, por primera vez, la situación política existente en la región donde don Pedro de Valdivia deseaba fundar el centro de su gobernación.

EL LEVANTAMIENTO DE MICHIMALONCO

Estaba informado de que el invierno es en Chile Central la época de las lluvias y del frío, por lo cual procedió cuanto antes a la fundación de la ciudad proyectada. Falta en el manuscrito, desgraciadamente, la hoja que se refiere a ella, a la que se atribuye como fecha el 12 de febrero de 1541. Vivar indica, en cambio, que se levantaron edificios muy sencillos, simples chozas con techos pajizos.

En sus conversaciones con los indígenas de la región, don Pedro, apoyado por el bachiller Rodrigo González Marmolejo, futuro obispo de Chile, les explicó el sentido religioso de la conquista. "Respondieron los más principales" de los indígenas, nos informa Vivar, "que ya sabían que por esta tierra anduvo antiguamente un hombre de vuestra estatura y con la barba crecida como algunos de vosotros, y qué lo que este hombre hacía era curar y sanar los enfermos, lavándolos con agua, que hacía llover y criar maíces y sementeras, y que cuando caminaba por las sierras nevadas, encendía lumbre con sólo el soplo, y hablaba generalmente en sus lenguas y lenguajes a todos; y les daba a entender cómo en lo

alto de los cielos estaba el Criador de todas las cosas y que hacía vivir a todas las criaturas, y que tenía allá arriba mucha cantidad de buenos hombres y buenas mujeres. Y de estas cosas les decía el que, pasado cierto tiempo, se salió de esta tierra, y se fue al Perú y, pasados ciertos años, vinieron los incas y mandaron siguiesen sus ritos y ceremonias e idolatrasen, como ellos lo tenían de costumbre, adorando el sol y las piedras grandes a que llaman huacas, y que, de esta suerte, se pervertieron”.

Vivar y sus contemporáneos interpretaron tales informaciones en el sentido de haber estado en América el apóstol Santo Tomás, propagando el cristianismo, cuyas doctrinas habrían sido pervertidas más tarde por los incas. En realidad, todo lo dicho anteriormente constituye la esencia del mito de Viracocha, un héroe cultural que aparece en el Perú en la época de la cultura de Tiahuanaco, y que fue propagado también en Chile. El mismo habría recorrido todo el territorio desde Chile hasta el norte del Perú, dando origen a los pueblos que lo ocupan y transmitiéndoles su cultura, el código moral y la doctrina religiosa, siendo acompañado por dos ayudantes. Finalmente, habría llegado a Tumbes, sobre el golfo de Guayaquil, desde donde se habría dirigido al mar, andando sobre las olas (de ahí su nombre: vira, espuma; y cocha, mar, o sea, Espuma de Mar, por haber andado sobre el agua como flota en ella la espuma) y anunciando que regresaría por la misma ruta. Al llegar los españoles y desembarcar en Tumbes, fueron considerados por eso como Viracochas (y llamados así).

Los españoles establecieron relaciones amistosas con los indígenas de la región de Santiago, o sea, con el valle del río Maipo y su afluente, el Mapocho, lo que se debió a que éstos se encontraban en guerra con los de Aconcagua. También Atepufo visitó a Valdivia en Santiago, para ofrecerle su alianza.

El jefe español fue informado de que el enemigo más importante que cabía dominar, era Michimalonco, quien gobernaba en la parte superior del valle de Aconcagua y no se había presentado para acatar a aquél.

Apoyado por sus dos poderosos aliados (Quilacantu y Atepufo), don Pedro se dirigió por la cuesta de Chacabuco al valle de Aconcagua, donde Michimalonco se había atrincherado en el rincón que queda al noreste de la cuenca de San Felipe y Los Andes. Su defensa se apoyaba al sur en el río Aconcagua, al oeste en el cordón de la loma del Ají, prolongada hacia el norte por medio de una palizada de algarrobos, que atravesaba el río San Francisco y se extendía a los cerros de Lo Calvo, elevándose al este y norte los contrafuertes de la cordillera andina.

Esta fortaleza estaba defendida por 4.000 conas. Pedro de Valdivia la atacó mediante dos movimientos envolventes desde el norte (Villagrán) y sur (Aguirre), arremetiendo él por la defensa central. En hora y media fue dominado el

baluarte, sufriendo los indios una pérdida de 350 muertos y los españoles, una de 1 soldado muerto y 20 heridos. En una "segunda plaza", situada más atrás (seguramente, al oriente de la loma de Paidahuén), fueron atrapadas las mujeres y niños.

Michimalonco fue hecho prisionero. El perspicaz araucano se dio cuenta, de inmediato, que podía salvarse si ofrecía oro a los españoles: sabía desde la llegada de don Diego de Almagro al país, que era lo que más anhelaban encontrar. Señalando hacia un tambor —informa Vivar—, se comprometió a llenarlo de ese metal, y nuestro cronista agrega que los presentes calcularon que se trataba de un valor de 120.000 pesos. Valdivia aceptó de inmediato. El toqui ofreció proporcionar a los vencedores un guía que los llevara al yacimiento: si mentía, lo podían matar. Aguirre y Villagrán fueron despachados con 4 soldados para hacer el reconocimiento. Cabalgaron 14 leguas (88 km.) hacia la costa y llegaron a los famosos lavaderos de oro de Marga-Marga (marca, en quechua, significa población). El guía desapareció, pero antes de hacerlo, les dijo que allí "habían sacado gran cantidad de oro para los incas".

Trangolonco se sometió, pero otros indios, que vieron que "aquellos cristianos iban el valle abajo" (es decir, hacia Viña del Mar), construyeron un fuerte en la laguna de Panquehue, donde el toqui Leve (lo que significa Agil, Ligerero) resistió con 600 mocetones, siendo desbaratado.

Como Michimalonco había probado su veracidad, Valdivia confió en él, sobre todo en atención a haberse ofrecido a dirigir él mismo las faenas. En sólo 11 días, y empleando herramientas de madera y bateas de calidad mediocre, se logró una producción de 115 kg. de oro, lo que equivalía a 17,4 gr. por hombre-día, rendimiento muy satisfactorio. Además, el gobernador mandó construir en "un vallecito que junto a las minas estaba y cerca del mar" (es decir, en Viña del Mar), un bergantín, a fin de comunicarse con el Perú y pedir refuerzos de hombres y abastecimientos. A fin de evitar un levantamiento, mandó construir, además, una casa fuerte en los lavaderos.

Mientras el jefe estaba ocupado en estas diligencias y organizando, adicionalmente, su estancia de Acuyo, que comprendía toda la hoya superior del estero de Casablanca, desde donde era abastecida con víveres la población de los lavaderos, descubrió Monroy —quien lo reemplazaba en Santiago— una conspiración de los almagristas en contra del gobernador, quien concurrió de inmediato a la capital, pudiendo comprobar que estaban comprometidos muchos. La causa esencial del descontento residía en que Chile no ofrecía, como el Perú, un riquísimo botín en objetos confeccionados de oro y plata que se pudieran saquear: apenas se estaba comenzando a explotar los lavaderos de oro de Marga-Marga. Don Pedro tuvo que disimular, castigando con la horca a sólo cinco de los conspiradores.

La ausencia del gobernador, de los lavaderos, fue aprovechada, por su parte, por Trangolonco para realizar un levantamiento en las faenas de Marga-Marga. Arrebató traicioneramente su espada a Gonzalo de los Ríos y quiso matarlo, precipitándose sus guerreros desde una emboscada sobre los españoles. Fueron muertos 13 de ellos, como también 4 negros y numerosos yanaconas peruanos. Se destruyó la casa fuerte y quemó el bergatín en construcción. Escaparon únicamente Gonzalo de los Ríos y el negro Juan Valiente, que llegaron a uña de caballo a Santiago, para informar a Pedro de Valdivia sobre lo ocurrido. Este se puso de inmediato en marcha a Marga-Marga, pero sólo pudo constatar allá los hechos y salvar a algunos yanaconas que se habían escondido.

Michimalonco consideró como prematura esta acción, pero su repercusión fue tan grande, que de inmediato comprendió que se presentaba una oportunidad para realizar un levantamiento general que comprendiera a todos los valles desde el de La Ligua hasta el de Cachapoal. En incansables visitas hizo ver a los indios que los españoles pretendían imponer servicios personales peores que los que exigían los incas, obligándolos a trabajar en los lavaderos, en sus estancias y haciendas, en la construcción de sus viviendas y en los servicios domésticos, sin remuneración alguna.

Estos argumentos surtieron su efecto, pues se basaban en hechos evidentes, y en el invierno de 1541 se reconciliaron Atepuco y Quilicanta con los dos curacas de Aconcagua, Michimalonco y Trangolonco. Además, se plegaron al movimiento los promaucaes.

Se convino en realizar en la primavera un ataque concéntrico contra Santiago desde todas direcciones, a fin de arrasar con la ciudad y expulsar a los españoles del país.

De este modo, la situación política, que pocos meses antes se había presentado muy favorable para don Pedro de Valdivia, gracias a que lo apoyaban Atepuco y Quilicanta, se tornó extremadamente grave: en realidad, él se encontraba en una trampa, y parecía difícil poder prever cómo se zafaría de ella.

Con su intuición de jefe nato, Valdivia comprendió de inmediato la trascendencia de lo ocurrido y, como medida precautoria, mandó detener a todos los caciques de los alrededores de Santiago. Luego, las noticias que le llegaron le confirmaron su acierto: se reunieron 10.000 conas en Aconcagua y 16.000 en Cachapoal: Santiago quedaba entre dos frentes.

El gobernador se enteró también de que el alma de las operaciones era Michimalonco. Creyó, sin embargo, poder dominar la situación con algunos golpes rápidos y decisivos. A la cabeza de un destacamento se dirigió por Chacabuco al valle de Aconcagua, a fin de atacar el territorio de aquel caudillo. Al pasar por Colina vio a dos espías sobre una colina a la vera del camino, y ordenó a Gómez

de Don Benito que los hiciera prisioneros. El maestro de campo cumplió la orden y los sometió a tormentos: revelaron que, por orden de Quilicanta, estaban anotando, en quipus, a los españoles y tropas auxiliares que pasaban, a fin de informar a Michimalonco, y que Quilicanta había ofrecido a Pedro de Valdivia 400 guerreros, a fin de que lo acompañaran a Aconcagua, pero no con la misión de luchar con él, sino de matar los caballos de los españoles tan pronto atacaran a las tropas de Michimalonco. Obtenidos estos datos, los dos espías fueron ultimados, a fin de que no pudieran revelar que los españoles estaban enterados de los propósitos de los indios. Valdivia, a su vez, prefirió regresar a Santiago.

Fue informado de que se habían reunido los promaucaes en un fuerte a orillas del Cachapoal, desde donde querían atacar la capital. Por eso, se dirigió con 60 españoles a combatirlos. Llegó hasta cerca del fuerte, fingió retirarse ante la superioridad de la fuerza enemiga, pero cayó de noche, sorpresivamente, sobre la pucara, que estaba desprevenida, y la tomó.

Mientras operaba al sur de la capital, Michimalonco la atacó desde el norte a la cabeza de 10.000 hombres. Repentinamente, éstos invadieron las calles el 11 de septiembre de 1541, al cuarto del alba. Llevaban consigo ollas con fuego, que derramaron sobre los techos de paja de las casas y las cercas de carrizos, de modo que en breve tiempo toda la ciudad parecía un mar de llamas.

1.000 guerreros habían sido destacados para atacar la casa del gobernador (situada donde está ahora el Correo Central), en la que estaban presos los caciques de los alrededores de Santiago, entre ellos también Quilicanta. Desesperadamente, el acceso era defendido por 22 españoles, pareciendo difícil que resistieran por mucho tiempo más la arremetida. "Una dueña que en casa del general estaba —informa Vivar—, que con él había venido, sirviéndole, del Perú, Inés Juárez (Suárez), de Málaga, echó mano a la espada y dio de estocadas a dichos caciques". Luego "salió esta dueña honrada con la espada ensangrentada, diciendo a los indios: '¡Afuera, aucaes!, que yo ya he muerto a vuestros señores y caciques!', diciéndoles que lo mismo haría a ellos, mostrándoles la espada. Los indios no le osaban tirar flecha ninguna, porque les había mandado Michimalonco la tomasen viva, y se la llevaran. Viendo (los indios) que su trabajo era vano, volvieron las espaldas y los echaron a huir los que combatían en la casa". Luego, la misma dueña recibió el encargo de atender a los heridos.

Se luchó en la ciudad durante todo el día, y sólo dos horas antes de la puesta del sol se retiraron los indios, siendo perseguidos. Murieron 800 de ellos, perdiendo los españoles sólo 2 soldados y 14 caballos, más un número indeterminado de yanaconas.

La ciudad estaba totalmente quemada, y cuanto contenían sus edificios se había perdido. Se salvó —nos informa Vivar— una cuarta de celemín de trigo, 2

cochinas y 1 cochino, 1 pollo, 1 polla y 1 gallina (que los pobladores pronto apodaran Madre Eva, pues de ella provinieron todos los pollos habidos en el país). Del trigo, que fue cuidadosamente sembrado, se obtuvieron en el verano siguiente 12 fanegas.

Los españoles no disponían de ninguna clase de alimentos y tuvieron que mantenerse con el resultado del matalotaje (muy escaso, como ya se ha visto), de la caza de guanacos, perdices y otras aves y de chicharras, de las que había muchas y que eran capturadas al amanecer; además, recogían en los campos cebolletas silvestres (como las del lliutu).

Pedro de Valdivia destinó una manzana de la ciudad a la construcción de un fuerte, que se cercó con un muro de adobes de dos estados de alto y dos y medio adobes de grueso (cada adobe tenía un largo de media vara). En cada esquina había una torre baja con sus troneras.

Los españoles se mantuvieron concentrados en la capital, desde la cual hacían correrías en los alrededores, saliendo cuadrillas de 25 hombres para impedir concentraciones del enemigo. Los araucanos, por su parte, imitaron la estrategia de los incas, construyendo numerosas pucaras, o bien utilizando las levantadas por aquéllos. La arqueología ha redescubierto muchas de ellas, como ser, en Lampa, Chena, Angostura de Paine (Collipeumo) y otras partes, quedando muchas por encontrar. No hubo acciones de mayor envergadura. Debe tenerse presente que el número de españoles, que había sido de 153 en Atacama, había disminuido mucho debido a las pérdidas habidas, que no sólo comprendían a los muertos, sino también a los que habían quedado más o menos inválidos. También los yanaconas habían experimentado una fuerte reducción. Don Pedro de Valdivia no había recibido ninguna clase de refuerzos. Estaba prácticamente aislado en Chile y se mantenía en un pequeño fuerte rodeado por poderosos enemigos que encabezaba un caudillo extremadamente inteligente y capaz, como lo era Michimalonco.

A fin de ponerse en contacto con el resto del mundo y solicitar ayuda, acordó despachar a uno de sus hombres de confianza, don Alonso de Monroy, con 5 compañeros provistos de los mejores caballos disponibles, por tierra al Perú. Se enteró de que poco iban a lograr si se presentaban en la capital del virreinato como "parientes pobres", que llegaran mendigando. Aunque la situación en que él se encontraba en Chile era realmente desesperada, había que aparentar al menos un bienestar y riqueza inexistentes. Por tal motivo, mandó juntar el oro hasta entonces obtenido, que resultaron ser 42.000 pesos y mandó confeccionar con él escudillas, estribos, pomos y guarniciones de espadas y colleras, que debía llevar cada uno de los 6 soldados. La situación del país era tan delicada, que los españoles ni siquiera disponían de herraduras y clavos de fierro, por lo cual "mandó

hacer de las herraduras viejas que había entre todos, de los estribos de los 6 caballos y de las guarniciones de las espadas, herraje y clavos”, proporcionando a cada uno de ellos una suficiente cantidad para reponer las pérdidas. Recibieron, además, la orden de cabalgar únicamente de noche, para no ser sorprendidos por los indios, y partieron de Santiago el 26 de diciembre de 1541.

A fin de reemplazar el hierro de que carecían los españoles, Valdivia mandó hacer una prospección de minas de cobre. El mismo —informa Vivar— remontó la sierra cercana a Santiago y descubrió una mina cuprífera en la nieve, la que fue explotada. El metal se empleó para confeccionar herraduras, usándose el escaso hierro existente únicamente para los clavos con que se colocaban.

Entre las acciones militares de mayor envergadura realizadas cabe mencionar una salida del propio gobernador a la cabeza de 60 hombres, para destruir pucaras que obedecían a Michimalonco. Los promaucaes, por su parte, volvieron a reunirse en un fuerte, que fue atacado y tomado por Valdivia.

En el invierno de 1542 esperaba éste el regreso de Monroy con refuerzos y pertrechos traídos por mar y tierra. Por tal motivo, 15 soldados recorrían constantemente el litoral, desde Valparaíso hacia el norte, a fin de hacer señales de humo a un buque que se acercara.

Además, era imprescindible preocuparse de mantener expeditas las comunicaciones hacia el norte. Precisamente, la época de las lluvias de aquel año se prestaba para someter definitivamente el valle de Aconcagua. “Viendo que los indios que estaban en los fuertes de los promaucaes —así escribe Vivar— no saldrían en invierno de sus casas, que Aconcagua estaba cerca de la ciudad y que había (en ese valle) mucha gente, y que era la cabeza de esta tierra (donde había residido el gobernador incaico), y viendo que si este valle o la gente de él servía, servirían los demás, acordó el general hacerles la guerra”.

Se dirigió con 20 soldados a caballo a Quillota “y miró un sitio donde edificar una casa fuerte”, mandando construir “dos cuartos de casa y un cercado de 34 adobes de alto”. Este fuerte estaba situado en la antigua pucara de los incas de Quillota, sobre una pequeña colina que queda frente al actual matadero municipal, al pie norte del cerro Moyaca. Valdivia mantuvo buenas relaciones con Trangolonco, cacique de esa región.

En contra de lo esperado, los promaucaes no se mantuvieron tranquilos, pues aun cuando no atacaron a la capital, invadieron la zona de Santiago con el propósito de destruir todas las sementeras de los españoles, a fin de privarlos de alimentos durante el año siguiente. Esto obligó a Valdivia a regresar a la capital, dejando a Rodrigo de Quiroga en Quillota, con el encargo de terminar la casa fuerte. Antes de partir, volvió a visitar a Trangolonco, obteniendo de él la promesa de absoluta lealtad y amistad.

No había contado el gobernador, sin embargo, con la astucia de Michimalonco. Este se había mantenido inactivo en sus fuertes, pero estaba ahora convencido de que los españoles se impondrían si lograban terminar la casa fuerte en Quillota, desde la cual podían dominar el valle. Habló en ese sentido sigilosamente con Trangolonco y obtuvo su cooperación para un nuevo levantamiento. Incluyendo algunos mocetones provenientes del valle del Mapocho, reunieron 4.000 hombres, a la cabeza de los cuales Michimalonco se acercó a legua y media de Quillota, es decir, hasta cerca de Calera.

Una india reveló a Quiroga la llegada de ese ejército, la participación de Trangolonco en el complot y el plan de ataque, consistente en anegar los alrededores de la casa fuerte mediante el desbordamiento de las acequias, a fin de transformarlos en un pantano e impedir de ese modo el empleo de la caballería por los españoles, un propósito fácil de realizar en el sitio ya indicado.

Quiroga procedió a "poner en muy buen recaudo al cacique Trangolonco" y a avisar al gobernador de lo que estaba ocurriendo. Este despachó de inmediato a don Francisco de Villagrán con 15 hombres de caballería a Quillota, y luego otros 10 más, acompañados por 30 de a pie. Trangolonco fue enviado a Santiago. Valdivia le reprochó su deslealtad y perfidia, le expresó que merecía la pena de muerte, pero que iba a ser clemente con él, mandando cortarle los pies por la mitad, lo que se hizo.

Quiroga y Villagrán lograron someter en aquel invierno de 1542 el valle de Aconcagua. Michimalonco se retiró "a sus cabezadas", donde disponía de tres pucaras (probablemente en Vilcuya y cerca de la desembocadura del Río Colorado). Valdivia envió al capitán Pedro Esteban con 25 hombres para combatirlo, quien salió de Santiago en el invierno siguiente, el 10 de julio de 1543, realizando satisfactoriamente su cometido: con la conquista de esas tres pucaras desapareció el peligroso cacique araucano y fue sometido totalmente el valle de Aconcagua, en el que no ocurrieron ya nuevos levantamientos. Supo Esteban que 10 leguas al oriente de aquellas tres pucaras "hallaría gran copia de sal", pero Vivar agrega que los españoles no llegaron entonces más al interior de la cordillera, lo que habría impedido, en todo caso, el rigor de la temporada.

Mediante las correrías y la destrucción de las pucaras de los promaucaes, el dominio español fue ampliado también hacia el sur, comprendiendo a fines de 1544 unas 30 leguas (200 km.) al norte y al sur de la capital, entre los ríos Choapa y Lontué-Mataquito. Este territorio fue entregado a 60 encomenderos. Otros 12 fueron agraciados con los siete valles boreales, que debían ser ocupados pronto, una vez recibidos los refuerzos esperados.

Las comunicaciones con la zona austral eran ahora más frecuentes, y había ne-

cesidad de hacerlas más expeditas por medio de la construcción de un puente sobre el río Maipo. Examinando el terreno —dice Vivar— encontró el gobernador un sitio “donde los incas hicieron una puente”, pero que estaba arruinada. El mandó construir otra “más adelante”.

Pasaron así cuatro años, durante los cuales los españoles estaban completamente aislados en Chile, sin haber recibido auxilio o refuerzo algunos del Perú. El capitán del buque fletado por Valdivia al venirse al país lo había estafado, yéndose a Colombia, y de Monroy, salido a fines de 1541, no se tenían noticias. Podía suponerse que ni siquiera había llegado a su destino, siendo aniquilado en el largo camino por los indígenas.

Pero en el invierno de 1543 un yanacona que se encontraba en un pueblo de pescadores al sur de Santiago, avistó un navío, le hizo señales con su manta blanca, que ató a una vara y meneó. Hizo escala allá, desde donde dos tripulantes se dirigieron en dos y medio días a Santiago, informando al gobernador que se trataba de un buque mercante, perteneciente a Lucas Muñoz Vegaso, quien traía un cargamento de mercaderías para ofrecerlo. Consultados si sabían algo de Monroy, declararon que había salido del Perú por tierra, con 60 soldados, y que llegaría pronto a Chile.

¡Por fin, noticias favorables! De inmediato, Valdivia ordenó al capitán Pedro Esteban trasladarse con 12 soldados al valle del río Limarí, para esperarlo con abastecimientos.

Luego ordenó que el buque fuera llevado a Valparaíso, donde lo fue a inspeccionar. Se puso de acuerdo con el dueño y adquirió todo el cargamento por su cuenta, al precio de 75.000 pesos. No lo hizo con el fin de negociar con las mercaderías: Vivar nos informa que tomó de ellas para sí solo “un vestido y una camisa”, repartiendo todo el resto entre sus compañeros, concediéndoles un plazo de espera para pagar su valor “hasta que sacasen oro”. Pero fue más lejos: “Dio a cada uno por libre de todo lo que le debían, y les rompió las escrituras y obligaciones que tenía, del socorro y caballos que en el Perú les había dado, que pasaban de 50.000 pesos”. Finalmente, se hizo cargo de cuanto ellos debían a los herreros, que eran otros 400 o 500 pesos por conquistador.

Don Pedro estaba feliz, y sus actos revelaron su estado de ánimo. Hasta entonces —así se expresa Vivar—, desde que llegaron del Perú “no hubo hombre que se desnudase para dormir, ni anduviese desarmado de las armas. Ni aun la acostumbrada guerra no les daba tanto trabajo si no viniera acompañada de tanta hambre”, que los obligaba a menudo a salir a “cavar y sacar una cebolleta (el lliuto), que son mantenimientos de los naturales cuando les falta la provisión”. Sólo cuando llegó el buque de Muñoz Vegaso “se mató el primer puerco” en Santiago: hasta entonces casi no comían carne, ni siquiera de aves.

No obstante, prosigue nuestro cronista, esos cuatro años de guerras y privaciones fueron "un tiempo bueno sin codicia, sano sin malicia y libre de avaricia. Todos éramos hermanos, todos compañeros, todos estábamos contentos con lo que sucedía y con lo que se hacía. Llamábalo yo a este tiempo, tiempo dorado".

Raras veces en la historia un jefe militar y político ha encontrado, de parte de un subalterno, un reconocimiento más sincero y efusivo.

¿Había en este juicio alguna exageración? Vivar se limita en su obra a señalar solamente los acontecimientos que considera como esenciales, sin perderse en detalles. Va siempre al grano, sin detenerse en asuntos secundarios.

Así, tomados los últimos tres fuertes de Michimalonco, esta figura desaparece de su horizonte. Sabemos, sin embargo, que buscó refugio en Cuyo y que desde allá enviaba recados nostálgicos a su valle de Aconcagua, extrañando sus fecundos campos. Años más tarde, cuando ya no había posibilidad alguna de resistir al dominio español, comprendió también él, a igual que Vivar, la grandeza de don Pedro de Valdivia. Se presentó ante él y le pidió perdón por los malos ratos que le había deparado. El gobernador lo acogió amistosamente, y le perdonó.

Poco después, cuando don Pedro de Valdivia procedió a la conquista de la región austral, dirigiéndose en 1550 al Bío-Bío, lo acompañó "un buen número de indios de los pueblos conquistados, cuyo capitán era el famoso Michimalonco". Así informa Pedro Mariño de Lobera, agregando: "Había sido capitán general del ejército contrario a los mismos españoles antes de estar la tierra sentada, pero como había algunos años que estaba ya pacífica, servían los indios a los españoles no solamente en sacar oro, sino también de coadjutores en la guerra contra los indios que estaban adelante, cosa no poco notable, mayormente siéndolo con tanta fidelidad, sin hallar jamás traición en alguno de ellos".

Como se ve, el reconocimiento del genio de don Pedro de Valdivia no se limitaba a los españoles: su peor enemigo de tantos años, Michimalonco, compartía el mismo juicio y se subordinó a la realización de una obra que el propio conquistador, en carta dirigida al emperador Carlos V desde La Serena, el 4 de septiembre de 1545, sintetizó en estas palabras:

"Yo he entendido después que en la tierra entré y los indios se me alzaron, para llevar adelante la intención que tengo de perpetuar a V. M., es en haber sido gobernador en su real nombre para gobernar sus vasallos, y a ella con autoridad, y capitán para los animar en la guerra, y ser el primero en los peligros, porque así convenía; padre para los favorecer con lo que pude y dolerme de sus trabajos, ayudándoselos a pasar como de hijos, y amigo en conversar con ellos; zumétrico en trazar y poblar; alarife en hacer acequias y repartir aguas; labrador y gañán en las sementeras; mayoral y rabadán en hacer criar ganados; y, en fin, poblador, criador, sustentador, conquistador y descubridor".

Arte moderno y trascendencia

¿Qué trascendencia pueden tener la pintura o la escultura? ¿En qué medida podremos utilizar este concepto —de raíz filosófica y teológica— en nuestro campo? No son pocos los artistas contemporáneos que insisten en el valor cognoscitivo de sus operaciones, y de las intuiciones originarias o conexas a la creación artística. Lo que bien vale también para la contemplación igualmente activa de sus obras. Por cierto, se tratará de una experiencia en varios grados disímil del conocimiento intelectual puro, mas, por ella, se asegura, *conocemos* también de algún modo —pensamiento que, en otros contextos está desarrollado en Platón y Aristóteles, que se propusieron el mismo problema.

El contacto de la conciencia humana con el hacer artístico no es sólo de goce sensible, ni siquiera de goce estético. El artista crea cosas y símbolos y descubre significaciones. Ya Leonardo, en sus cuadernos, se pregunta una y otra vez en qué medida podría conocer mejor por el arte lo que no podría conocer por la ciencia. La disección del cuerpo humano era para él una operación a la vez científica y estética. Siglos más tarde, Goethe, en su teoría de los colores y en sus investigaciones morfológicas, procedía al mismo tiempo como hombre de ciencia y de arte.

Lo cierto es, sin embargo, que el artista configura su objeto más sensiblemente —y con más libertad— que el científico. No obstante, los epistemólogos también nos advierten en nuestra época que los objetos de las ciencias no son tan enteramente dados como se pensaba ni son tan patentes y que, en alguna manera, para configurarlos los creamos, recortándolos en la inagotable urdimbre de los estímulos sensoriales. Se aproximan, en la visión moderna, el trabajo cien-

tífico y el artístico. Pero no llegan a juntarse. El afán de la ciencia conduce al descubrimiento; el de las artes, a la expresión. Mas, ambas instancias se nos dan como actos creadores, pues no descubrimos en la ciencia sólo a base de la contemplación o de la observación puras ni creamos en el arte con los solos caprichos de la imaginación. El científico no es un puro contemplador y el artista une, en singular comunidad, la acción materializante con las intuiciones de la fantasía y los objetos del entendimiento.

El artista crea sus cosas por medio de la acción, trabajando con la materia, palabras, greda o sonidos musicales y sometiénose a las dificultades, limitaciones y exigencias que esas materias imponen —o a las libertades que abren. En contacto con ellas, como Dios con los elementos que fue Él mismo creando, se originan nuevas imágenes, proyectos y criaturas imprevistos. Paul Valéry insistía en la importancia estética de la exigencia en el acto creador. Se trataría de una exigencia a la vez formalizadora y materializante, al margen del estado de inspiración y de entusiasmo. Cuando estoy entusiasmado —y creo tener a Dios conmigo— me dejo llevar, me entrego a mi propia facilidad; pero si, por el contrario, procedo con lucidez, si me someto a cánones cada vez más duros —rimas o estrofas difíciles o metas de dificultad creciente en cada una de las artes—, me pongo en condiciones de descubrir cosas que no son ya el fruto de mi facilidad y que no se me ocurrirían todos los días, objetos que no son mis lugares comunes, y que provienen justamente de mi disciplinada audacia. Las más altas formas de la vida mental son proyectivas porque la sique se ahonda y enriquece sólo en cuanto se proyecta, en cuanto sale de sí formando entes que le son en apariencia ajenos. De ahí que la experiencia artística creadora sea una forma particular de la trascendencia empírica, pues no se trata de la trascendencia en lo inteligible, sino de una *trascendencia en lo sensible* operada por la imaginación materializante. Nos trascendemos en la forma que damos a la materia sensible.

Parecería, al contrario, que lo sensible se halla lejos de la trascendencia. Durante mucho tiempo, los objetos del conocimiento sensible fueron abordados por un cierto tipo de sicología fisiológica —incluso en el campo de la Estética. Podemos sugerir, en cambio, que en la propia estructura sicofísica del ser humano hay antenas que llevan a descubrir —también con extrañeza— la pluralidad de un mundo que conocemos proyectándolo dinámicamente —haciéndolo aun con nuestras manos— y que sólo vemos en cuanto lo proyectamos, rompiendo cortezas y salvando obstáculos que con otros instrumentos no pudiéramos haber superado. También es posible —¡por cierto!— que nuestro cuerpo realice obras fecundadas por el espíritu y que este mismo se conozca a través del cuerpo, y de los cuerpos, como si por la experiencia corporal misma echáramos redes en las aguas tormentosas del Ser.

Antes de la pesca —no siempre milagrosa—, no sabemos cómo van a ser ni cuáles serán los resultados. Recordemos la nota esencial de extrañeza que inspiran las artes contemporáneas. Las creaciones artísticas de nuestra época, en cuanto sean auténticas, son tan extrañas para el propio creador como para los demás. Si no es así, se inscriben en un nuevo academismo.

En cambio, las obras de las épocas orgánicas —las que podemos llamar clásicas— son siempre de algún modo previsibles y no producen extrañeza ni en el creador ni en el contemplador. Son cosas que se esperan, como los frutos de la fe en el dictado de San Pablo. Pueden presentar una mayor o menor maestría, hasta pueden ser perfectas. Revelan mayor o menor dominio del artista sobre su materia y su técnica y pueden ser ejecutadas colectivamente, como en los talleres del Renacimiento, en que el maestro pone el *incitamentum*, la idea inicial y el método que orienta el trabajo de los aprendices y oficiales. El maestro artista da la norma general y dirige su industria de cosas bellas.

Desde el Romanticismo, esta sola idea fue por entero desdeñada como cosa que representaba lo peor del academismo pretérito. Desde entonces, aunque suelen aparecer otra vez grandes talleres que tienden a una nueva concepción y ejecución colectivas del arte —pensemos en el Muralismo mexicano—, las grandes obras que representan hitos son grandes nombres, no una obra en particular. Ni siquiera pinturas de tanto bulto histórico como las *Demoiselles d'Avignon* o el *Guernica* de Picasso. Los estilos se individualizan en nombres de artistas, pero no en obras singulares.

¿Por qué este carácter tan altamente individualizado de tales trabajos y de tales obras, cuando la experiencia de trascendencia en lo sensible parte de raíces profundas de la personalidad que deberían ser universales? En este punto preciso, podemos sugerir, a la vista de movimientos como el arte constructivista en la pintura o la antinovela, y hasta el *op-art* o el *pop-art*, una vuelta del péndulo y una culminación del círculo del Arte Moderno. Pero eso queda para después.

La personalidad artística creadora no ha estado ensamblada en el conjunto de las operaciones culturales contemporáneas, por mucha que haya sido su influencia. Y lo mismo puede predicarse de la religión, de la filosofía, de la ciencia, a menos que veamos a esta última a la luz de la tecnología. Los creadores artísticos han sido —y siguen siendo, en gran medida— seres marginales, aunque hayan alcanzado las cimas de la notoriedad y la fortuna. Picasso sigue siendo marginal, a pesar de su riqueza y de su éxito publicitario. No está integrado a ninguna sociedad concreta —aunque sea oficialmente marxista, o comunista, como que no es celebrado en la URSS tanto como en Francia o en

EE.UU. Es que nuestras sociedades son múltiples sociedades espirituales coexistiendo, mientras tanto y mientras puedan.

Bueno, se dirá con razón, sociedades orgánicas perfectas no han existido jamás. Pero sí algunas considerablemente más orgánicas que la nuestra, que asignaron al artista —pobre ciudadano al fin— una posición funcional.

Nosotros vivimos todavía de otra imagen del artista: hombre marginal incluso en medio de sus triunfos y riquezas. Un artista para quien no existe una sola sociedad que le pide sus productos, sino múltiples centros discordantes entre los cuales él simplemente coexiste, fundando sus raíces en fuentes heterogéneas, que representan tanto la extrañeza como principio de expresión, enfático y trágico, como el afán de identificación y trascendencia.

A pesar de lo mucho que hablamos de la masificación creciente de la vida en sociedad, fenómeno indudable, quién sabe si justamente por eso la experiencia de *trascendencia en lo sensible* resulta siendo más liberadora y proyectiva, en cuanto permite lanzar hacia afuera, y a través de *cosas*, aquello mismo que la sociedad masificada oprime, el yo más profundo, las raíces del propio ser intransferible.

El que esta proyección de la trascendencia se realice tanto entre nosotros a través del arte —que por esta vía está llegando también a las masas—, es un indicio de que las otras fuentes de trascendencia —como la religión— tienen menos fecundidad y nos dan menos oportunidades de realizar operaciones semejantes por su propia vía. Es un signo también de que nuestra situación en el mundo de la cultura es no sólo incómoda, sino de tenaz incertidumbre. Por eso hasta la más mínima de las creaciones materiales expresivas resulta siendo significativa estéticamente.

Buena parte de las cosas que producen nuestros artistas, desde París hasta el Japón, las Filipinas y hasta Islandia, habrían sido consideradas baladías por un hombre del siglo XVIII. Hasta un Goethe, que tenía la afición de mirar estampas exóticas y de pasar enteras tardes de lluvia examinando sus colecciones de la naturaleza y de las artes, al ver muchas de las nuestras se habría preguntado: "Bueno, ¿y qué significa todo esto?" ¿Cómo podríamos pedir a San Pedro, en las puertas del cielo, un pasaporte para la eternidad con tan frágiles obras? Aun contando con la ironía de Goethe y con todo su olimpismo, como que él era también un hombre con la experiencia de la incertidumbre, le habrían parecido insignificantes muchas de las cosas del arte que nosotros miramos como preciosas y de valor imponderable. ¿Por qué?

Tal vez porque nosotros concedemos valor, como Leonardo, a cualquiera cosa expresiva, por mínima que sea, producto de la creación imaginativa de las manos, o simple capricho de la fantasía que recorta figuras dondequiera. Pode-

mos mirar así, con interés y hasta apasionamiento, las formas que el tiempo y la lluvia imprimen en los muros ruinosos, como a las obras calculadas del *pop-art* que, si alguna importancia tendrá en definitiva, la conseguirá por el hecho de que viene a demostrar prácticamente que de todo se puede hacer una obra artística, lo que es como decir que todo en nuestro mundo, mirado desde cierto ángulo, es expresión, es arte, según como lo integremos, en el cuadro de nuestra experiencia visual o auditiva. Esta liberación proyectiva puede ser anarquizante en sus apariencias, pero en el fondo no lo es, aunque los productos sean repulsivos y extraños hasta para quien los ejecuta sin haberlos previamente concebido.

Cabría agregar que, a estas alturas de nuestra experiencia histórica, nos interesa sobre todo el *sentido* de las obras artísticas, como, en la proyección de nuestra profundidad, nos afecta más lo que hacemos sin preconcebirlo que lo efectuado a base de cálculos y proyectos. Mientras en el campo de la economía, de la tecnología —y aun de la política— es necesario planificar y prever —para lo cual han surgido los consiguientes especialistas—, so pena de ir a la ruina, al desorden o al no hacer nada, en esta otra área del interés humano, en el acto de la creación expresiva, lo que importa es una experiencia —también activa—, pero de consecuencias imprevisibles para su propio autor. No se requiere una clarificación anterior. Lo que importa es el pez o el animal sin nombre que recogen nuestras redes de las aguas oscuras. Nos importa saber, por videncia, lo que antes ignorábamos del mundo o de nosotros mismos, en virtud de la trascendencia en lo sensible, que hace también de las cosas materiales un signo de la trascendencia espiritual.

En efecto, las cosas nos resultan, por un designio que no estaba por sí implícito en ellas, expresivas. También podemos identificarnos con ellas —¡también son divinas!—, también nos tocan desde dentro, también nos descubrimos en ellas, también pueden ser, en el sentido de Goethe, un símbolo de nosotros mismos, como que todo es símbolo. Acaso la tendencia general del arte moderno, integrado en el conjunto dinámico de nuestra cultura, consista en llevarnos a la convicción —vivida— de que existimos en un mundo de símbolos, que creamos en colaboración con las cosas. El Universo como tal —nuestro Universo— es también, en esta perspectiva, un símbolo o una cadena de significaciones que se establecen en una teoría que está haciéndose, como se hace, con identificación y extrañeza, el arte que la interpreta desde dentro. ¡No cualquiera, por supuesto!

Pues la operación del conocimiento artístico es y ha sido difícil. La operación simbolizante se carga en la *intimidad* y en la *apariencia* de la materia, es decir, se trata de dos movimientos opuestos y complementarios, como son el buscar la intimidad por un quedarse en las apariencias. La antigua estética

insistía en el carácter puramente apariencial de las artes visuales y en su correlativa falta de interioridad y profundidad. La *Venus* de Milo o *Los Esclavos* de Miguel Angel o *Los Burgueses de Calais* serían sólo aquello que está ahí, sin más, visualidad o plasticidad pura, que ven nuestros ojos con su apéndice manual. ¿Adentro? Adentro no hay nada, sino la materia prima, sin forma. Bueno, es claro que el lenguaje artístico trabaja con apariencias, pero ahora sabemos que no hay apariencia que no posea su profundidad, su significación simbólica. Cada forma —aun las geométricas— es el esbozo de un gesto comunicante. La obra de arte que no sea susceptible de traducirse en gesto resulta siendo totalmente inexpresiva, como es para muchos la pintura concreta, aunque sus epígonos aseguren justamente lo contrario. Según ellos, la expresividad más arquetípica se daría en los gestos más simples, en esas superficies sin fondo —o con muchos— o en las figuras geométricas que, con la máxima economía de medios, se extienden en la sabiduría de sus colores, líneas y volúmenes.

Así, un Joseph Albers o un Barnett Newman llegan a atribuir caracteres extra-sensoriales a telas que exceden en simplicidad de elementos a todo lo que la pintura había hecho hasta nuestros días. Tanto los unos como los otros representan la exaltación suprema de una visión que no puede ser sino captada por la vista, con todo su absolutismo y todos sus arcanos. La inteligencia crítica no tiene nada que agregar a esa plenitud de la visualidad, así como no podría tampoco favorecer en nada a la comprensión última de una experiencia mística. En la investigación pura del color y de la forma, encauzada en formas estrictas que están por encima de la naturaleza, se logra el prodigio de realizar, sin representación, una suerte de *eidos* platónico o, mejor, la música de las esferas de Pitágoras, en pozos de luz y de inocencia. El arte pictórico viene a ser, así, un acto de *catharsis*. En busca de la visualidad más acendrada, el artista llega a una purificación que va más allá de la mano que la produce y del ojo que la proyecta. La sensación pura del color aliada con una forma simple suele determinar efectos de sumo deslumbramiento que penetran en la trascendencia. Por eso decíamos antes, con otras palabras, que hay en el mundo una espiritualidad que no sólo se da en las ideas, sino también en lo visible. Se diría, viendo a Albers o Newman, que el espíritu puede estar también en los sentidos, y que el ojo, como el oído y el tacto, pueden reivindicar su parte en la redención final.

Mas, hasta en esas situaciones-límite, la forma sensible puede llegar al gesto y, por lo tanto, a la expresividad, y aun a un cierto género de expresividad auto-destructiva en cuanto altera las leyes y formas de la materia, desde que la materia no es en sí gesticulante. La materia tiene su propia gravedad, su propia estancia, que es un estar y permanecer sin expresión. Hacerla hablar o expresarse es un difícil trabajo humano, a menos que se posea la espontánea capacidad simbo-

lizadora de los pensadores arcaicos o de un Empédocles, que vuelve a los elementos primeros en calidad de símbolos ordenadores: el Fuego, la Tierra, el Aire, el Agua. En nuestro tiempo se da algo semejante, en otras esferas del conocimiento, en el contacto, siquiera indirecto, con la intimidad de la materia y sus fuentes de energía, sea en los átomos, en el plasma o en las sustancias que tienden a ser simbolizadas, es decir incorporadas a la experiencia imaginativa del hombre.

Nos alejamos así de las apariencias, de lo visible perceptivo, en busca de lo imaginario y adivinatorio. Mucho de la obra artística de los últimos años se enlaza con este querer entrar en visiones que son, al mismo tiempo, adivinaciones y contactos, determinados por la impulsión profunda de una intimidad con la materia que adquiere señales de misterio. Esta materia entrevista por los microscopios electrónicos o los telescopios, tan extraña a nosotros y a nuestras visiones habituales, puede resultar siéndonos tan nuestra como un rostro humano en su antigua nobleza o en la angustia ancestral de sus gestos. También puede ser humanizada.

Ello ocurre porque la creación artística brota de todos los temas reales e imaginarios provocados o suscitados por la experiencia, cualquiera que ésta sea. Todos los dominios de la acción y del padecimiento humanos son susceptibles de pasión estética. El arte es, en este sentido, vaso comunicante y espejo. Naturalmente espejo transfigurador, deformante, empequeñecedor o ampliador, ahondador de atmósferas, descubridor de aureolas. Un espejo que revela otras caras en la cara misma que él refleja. Su función es la *contemplación activa* que brota de la trascendencia de lo sensible. En tal carácter —de actividad—, esta contemplación —la del arte— no se da de una vez: se va haciendo, se va conquistando como por círculos concéntricos y suele perfeccionarse sólo en la medida en que la precede una lucha. Se trata de una contemplación dialéctica que se funda en el juego de los contrarios. Nos asombra lo heterogéneo a nosotros —lo que no somos—, pero de eso justamente queremos adueñarnos, con eso queremos identificarnos. Desde luego, la contemplación en su sentido más estricto, dista mucho de ser pasividad. Es, al contrario, la actividad más propia del espíritu, la actividad espiritual por excelencia, como nos dice Aristóteles y como dirán los Escolásticos a propósito del mismo Dios y de los bienaventurados, que viven en la contemplación del Creador. Mas, la contemplación activa, propia del arte, viene a coincidir, como desde el otro lado del espejo, con la idea de trascendencia en lo sensible, como que es una contemplación que no se consuma de una vez. Se va haciendo, se va conquistando con las manos en la masa.

Es innegable la existencia de una relación entre ese dinamismo dialéctico y el hecho de que en las sociedades críticas el artista no se siente nunca identificado

de modo total y definitivo con su medio ni con sus propias creaciones. Con frecuencia siente que detrás de éstas, en la interioridad de la cual surgen, hay zonas no iluminadas. Quién sabe si por esto mismo se pide al arte que sea iluminador y proyectivo, una luz en lo oscuro, dotado de una especie de función mayéutica. Acaso por eso también se tienda más al culto de las personalidades que de sus obras. Así, el arte moderno no es una colección ideal de obras maestras. Desde luego, se cansa frecuentemente de sí mismo y prefiere experimentar en el placer de la autonegación de sus formas anteriores. Es comprensible que no tienda, entonces, de una manera directa, consciente y desahogada hacia la obra maestra, sino hacia expresiones móviles, precarias e intensivas de la personalidad creadora. Por esta vía suele llegarse al extremo opuesto, a la impersonalidad dionisíaca sustentada en la ebriedad del acto creador. No es extraño, entonces, que Jackson Pollock, haya declarado: "Cuando estoy dentro de mi cuadro, no me doy cuenta de lo que estoy haciendo". Estar dentro del cuadro que uno está haciendo significa dejar de ser un yo, trascenderse.

El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes

LA CRITICA Y EL POETA CHILENO

La posición de la crítica frente al caso de Vicente Huidobro, el poeta bilingüe chileno que participó de la experiencia renovadora en la vanguardia artística parisiense de comienzos de siglo, se ha caracterizado por su disparidad. El caso del autor del "creacionismo" ha dado origen a más de alguna querrela literaria, como la muy discutida polémica entre el mismo Huidobro y Reverdy, sobre la que se ha escrito mucho e incluso demasiado, dada la importancia muy relativa que el problema presenta a nivel individual. Hoy la crítica en general se ha situado en dos bandos, de modo que el poeta chileno tiene o bien panegiristas o bien detractores en posiciones encarnizadas y prácticamente no discriminatorias.

En tres aspectos esencialmente se ha situado la importancia de Vicente Huidobro y el alcance de su influjo en los grupos artísticos donde llegó su voz doctrinaria y fuertemente lírica.

Primeramente en su consideración como propulsor de las teorías de vanguardia que se gestan a comienzos de siglo en París. Esta posición supone que Huidobro habría llegado con su teoría creacionista "en la maleta", es decir elaborada, al París de 1916, el París de su primer viaje. Allí, al lado de Apollinaire, el gran patrocinador de las corrientes de avanzada artística, se habría situado en la "génesis de la poesía contemporánea".

Este era el problema que, por lo demás, había originado la polémica Huidobro-Reverdy, cada cual queriendo asignarse la paternidad absoluta de la revolución que se gestaba en la joven generación vanguardista parisiense, aquella integrada por Dermée, Soupault y Max Jacob entre otros.

Esta posición crítica no corresponde a una realidad, tanto en cuanto a la consideración del poeta como aportador de una teoría de vanguardia individualizada en el momento de su encuentro con los grupos franceses de *Sic* y *Nord-Sud* en 1916 y 1917 respectivamente, como en cuanto a su papel de propulsor del movimiento vanguardista francés de esos años. Respecto del primer aspecto es importante dilucidar a qué nivel se sitúa la elaboración teórica del chileno a su llegada a Francia y cuál es el contacto que establece con lo francés antes de este viaje. En relación al segundo aspecto el problema se plantea en el sentido de aclarar cuál es el verdadero papel que le corresponde frente a las tendencias que allí se gestaban. Nuestra hipótesis en la consideración de este problema se plantea en el sentido de considerar a Huidobro como un participante más en un movimiento de rechazo y elaboración masiva donde cada hallazgo es el producto común de una relación vital, dialéctica, entre los miembros de estos grupos.

Gran parte de la crítica hispanoamericana ha sostenido esta posición, coincidiendo en señalar a Huidobro —dada en condición de escritor bilingüe— como un poeta de lengua francesa. La crítica francesa, sin embargo, hay que decirlo, no ha sido tan generosa en su apreciación. A pesar de que Huidobro publicó gran parte de su obra en francés y que existen algunas traducciones de su obra escrita en español¹, se ha impreso en general un número bastante restringido de ejemplares, de modo que su obra no está difundida en Francia, y el poeta chileno no es conocido sino por especialistas. Dentro de las consideraciones de los críticos de lengua francesa es necesario señalar el interés especial que han manifestado los investigadores belgas.

Un segundo punto de la consideración crítica ha sido el señalar la importancia del poeta chileno en relación a la germinación y evolución de la poesía vanguardista en España. Allí ha habido consenso, tanto en Hispanoamérica como en Europa, en el sentido de señalar su influencia decisiva para el movimiento de avanzada que se forja en España —el "ultraísmo" en particular— a partir de la difusión de las teorías de vanguardia francesas introducidas por el chileno, y a partir del contacto de los jóvenes españoles: Guillermo de Torre, Cansinos-Assens, Gerardo Diego, con la teoría creacionista expuesta por Huidobro en su conferencia del Ateneo en 1921.

En este punto, decíamos, existe un acuerdo unánime, incluso de parte de la crítica española, que en un momento le fue hostil.

El tercer aspecto, de indiscutible importancia, se refiere a la incidencia huido-

¹Existen exactamente las traducciones siguientes *Altazor. Altaigle ou l'aventure de la planète*, por Fernand Verhesen, Bruxelles, 1957; de *Monumento al Mar, Monument à la Mer* por Fernand Verhesen, Bruxelles 1956; de *Tres inmensas Novelas* la parte hecha en colaboración con Hans Arp. *Trois Nouvelles Exemplaires* por Rilka Walter, París, 1946.

briana en el desarrollo de la poesía chilena de este siglo. Allí su papel de introductor de las posiciones más revolucionarias de la vanguardia europea y de difusor de su propio creacionismo, es determinante e indispensable para comprender, por ejemplo, la gestación del movimiento surrealista chileno —el grupo “Mandrágora”— y el desarrollo en general de toda una corriente de poesía nueva en este país.

Es importante señalar al respecto que su influjo en Chile no se encuentra tanto a nivel de su teoría creacionista como a nivel de su práctica poética y a su condición de difusor de las teorías europeas —“profeta en su tierra” dice Henri Behar²—, condición que lo hace situarse como el hermano mayor del movimiento vanguardista chileno de comienzos de siglo. El creacionismo, como teoría estética, no origina un movimiento organizado en Chile, si no es el movimiento *Agú*, de poca duración, y el movimiento *Runrunista* hacia 1928 que, como Cedomil Goić lo indica³, continúa, dentro de un marco humorístico, las tendencias de la poesía creada.

El papel huidobriano, determinante para la renovación de la poesía chilena, es similar a aquel de Apollinaire para las promociones artísticas francesas, papel de patrocinador y de guía que va a permitir la maduración de una nueva lírica.

EN BUSCA DE ALGUNAS PRECISIONES: HUIDOBRO Y APOLLINAIRE

Refiriéndonos al primer punto que habíamos considerado anteriormente, dos problemas quedan por dilucidar. En primer lugar al nivel de la elaboración teórica huidobriana en el momento de su contacto con los grupos franceses. En este aspecto nos detendremos un instante. Desde luego es necesario señalar la existencia de dos períodos claramente diferenciados en su nivel de elaboración cuyo punto de transición se observa en 1916, es decir en el período de encuentro del poeta chileno con los grupos franceses de vanguardia. Los límites de nuestro artículo no nos permiten desarrollar detalladamente la evolución de la doctrina creacionista, problema que hemos estudiado en otra investigación⁴, pero una revisión de los escasos teóricos de este período —el manifiesto *Non Serviam*, de 1914, y el prólogo al poema *Adán* en especial— permite concluir que las afirmaciones del poeta chileno se reducen en este primer nivel a los planteamientos siguientes:

- a) Hay que romper con la poesía de reproducción de la naturaleza...

²*Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, París, 1967.

³“Vicente Huidobro” in: *Anales de la Universidad de Chile* N° 100-101, Santiago de Chile.

⁴Tesis doctoral presentada a la Facultad de Letras de la Universidad de París el 19 de junio de 1968.

b) para crear una obra independiente que tenga una arquitectura propia.

A este rechazo de cánones tradicionales y a esta voluntad de búsqueda no corresponde por lo demás una práctica poética consecuente.

Ahora bien, la crítica ha visto en este primer período, y en particular en el manifiesto *Non Serviam*, la influencia de R. W. Emerson, cuyas consideraciones cita Huidobro en el prefacio a su poema *Adán*, de 1916. Es así como Antonio de Undurruga ha indicado⁵, refiriéndose al manifiesto *Non Serviam*, que ya se encuentra allí la idea de Emerson de que el poeta debe erigir una "arquitectura propia", "una cosa nueva", del mismo modo que la inmensa fe en la misión del poeta, que de allí se desprende.

Nuestra hipótesis se orienta más bien hacia la búsqueda de las fuentes teóricas francesas de la doctrina creacionista en este primer período. En efecto, aunque la posible influencia de Apollinaire haya sido negada, nos parece que una confrontación de los textos nos permitirá ponerla en evidencia.

A propósito de esto Antonio de Undurruga afirma que los antecedentes históricos y biográficos que posee lo llevan a pensar que Huidobro no conoció el texto de Apollinaire.

"Desde luego —dice el crítico—, Huidobro no callaba su erudición francesa y ya hemos visto que en un libro suyo del año 1913 aparecido en 1914 (*Pasando y Pasando*) nos habla, de paso, de los pintores cubistas, desde Santiago de Chile, antes de haber pisado tierra europea, de modo que estas afirmaciones tuyas de *Non Serviam* deben proceder del manantial de Emerson"⁶.

Ahora bien, el crítico nos indica un elemento más en apoyo de nuestra hipótesis: Huidobro conoce la pintura cubista en 1913.

En relación a este hecho es necesario recordar que, aunque el famoso cuadro de Picasso *Les Femmes d'Alger* —que marca el nacimiento del movimiento cubista— data de 1907, la vulgarización de este movimiento no se lleva a efecto sino con el empuje decisivo de la publicación apollinairiana *Les Peintres Cubistes. Méditations esthétiques*, de 1913.

Antes de la aparición de la obra apollinairiana no hay sino un grupo restringido que conoce este arte naciente: el que frecuenta el Bateau-Mavoir. En el estudio preliminar al texto publicado en la colección "Miroirs de l'Art", L. C. Breunig y J. Cl. Chevalier anotan:

⁵Antonio de Undurruga, "Teoría del Creacionismo" in: Vicente Huidobro, *Poesía y alma*, Aguilar, Madrid, 1957.

⁶Op. cit., p. 52.

⁷Guillaume Apollinaire, *Les Peintres Cubistes*, Hermann, París, 1965, p. 12.

“A decir verdad, el movimiento cubista tuvo escasamente el lado ruidoso de las otras escuelas de esta época: futurismo, dadaísmo, surrealismo. Ningún manifiesto había anunciado su nacimiento en 1907; Les Demoiselles d'Avignon no eran conocidas sino con algunos amigos que Picasso recibía en su taller. J. Braque, luego del silencio casi total que había acogido su exposición donde Kahnwéliler en 1908, prefería también permanecer invisible. La obra cubista de los dos fundadores del movimiento era pues casi totalmente desconocido en el momento en que Apollinaire se puso a redactar su libro”.

Lo más probable es que si el poeta chileno habla de “cubismo” en 1913 o 1914 su conocimiento haya sido adquirido a través del poeta francés.

En *Les Peintres Cubistes. Méditations esthétiques*, Apollinaire indica no sólo los nuevos principios vigentes para el cubismo, sino las líneas que orientan en general la concepción de un arte nuevo. Aunque posteriormente no se consideren válidos sus planteamientos en relación al cubismo y que la crítica haya señalado su inexactitud, éstos continúan vigentes en los términos generales de la consideración de un arte nuevo, que el mismo Apollinaire llamara más tarde “el espíritu nuevo”.

Ahora bien, la idea central de esta concepción es aquella de un arte alejado del realismo. En este sentido las *Meditaciones* apollinairianas se acercan mucho a los planteamientos establecidos por Huidobro en el manifiesto *Non Serviam*, en 1914; en la conferencia que da en Buenos Aires en 1916 cuando viaja hacia Europa y en los escasos textos teóricos anteriores al viaje.

La inmensa fe en la misión del poeta que señalaba Antonio de Undurraga, por ejemplo, y que procedería de la fuente de Emerson, se encuentra en Apollinaire e incluso con el matiz que Huidobro da a su visión del creador, es decir con el carácter divino.

“Mais le peintre doit avant tout se donner le spectacle de sa propre divinité et les tableaux qu'il offre à l'admiration des hommes leur conféreront la gloire d'exercer aussi et momentanément leur propre divinité”⁸.

Por otra parte, en el aspecto que se refiere a la relación artista-naturaleza, en el texto apollinariano encontramos:

⁸Op. cit., p. 17: “Pero antes que nada el pintor debe darse el espectáculo de su propia divinidad y los cuadros que ofrece a la admiración de los hombres les otorgarán también la gloria de ejercer momentáneamente su propia divinidad”.

"trop d'artistes-peintres adorent encore les plantes, les pierres, l'onde ou les hommes"⁹.

Esta constatación de hecho del enraizamiento del artista a su modelo natural es también señalado por Huidobro, cuyos primeros escauceos teóricos no presentan la fuerza lírica de la prosa de Apollinaire. En el chileno, la idea se manifiesta de un modo más explícito:

"El poeta dice a sus hermanos: "Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?"¹⁰.

En el texto de Apollinaire la constatación prosigue:

"On s'accoutume vite à l'esclavage du mystère.
Et la servitude finit par créer de doux loisirs".

El poeta francés insiste aquí sobre la dependencia del artista con dos términos: "servitude" y "esclavage". Huidobro, quien presenta a su personaje, el artista, también en rebelión contra la naturaleza, indica que:

"Ya no quiere *servirla** más en calidad de *esclavo**".

Se trata en este caso ya no sólo de una concomitancia ideológica, sino que ésta alcanza el nivel del léxico.

Luego de haber expuesto este estado de cosas que determina su rebelión, Apollinaire concluye:

"On laisse les ouvriers maîtriser l'univers et les jardiniers ont moins de respect pour la nature que n'en ont les artistes.

Il est temps d'être les maîtres"¹¹.

Esta transposición de papeles de servidor, de esclavo a amo se encuentra también en el texto huidobriano, y el poeta chileno llega a la conclusión:

*Op. cit., p. 45: "demasiados pintores adoran aun las plantas, las piedras, la ola o los hombres".

⁹Vicente Huidobro, *Obras Completas*, Zig Zag, Santiago de Chile, 1964.

¹⁰"Se deja a los obreros dominar el universo y los jardineros tienen menos respeto por la naturaleza que el que tienen los artistas".

"Es hora de ser los amos".

*Destacado por el autor.

"No he de ser tu esclavo, madre Natura, seré tu amo".

En esta común actitud de ruptura hay, sin embargo, una evidencia que los retiene. No se trata de una ruptura total, y considerando el papel que desempeñara la naturaleza en sus nuevas concepciones, Apollinaire dirá:

"Elle est l'oubli après l'étude"¹².

En el texto huidobriano encontramos:

"Lo único que deseo es no olvidar nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar solo por estos mundos".

Reminiscencias del Apollinaire de las *Meditaciones Estéticas* se encuentran también, decíamos, en la conferencia de 1916 en Buenos Aires. En efecto, cuando el chileno habla de la historia del arte como una evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios, nos hace pensar en la asimilación artista-divinidad que había en Apollinaire:

"Chaque divinité crée à son image, ainsi, les peintres. Et les photographes seuls fabriquent la reproduction de la nature"¹³.

En esta conferencia la huella de Emerson es evidente como el mismo Huidobro lo ha señalado. Se halla integrada ya a su evolución doctrinaria y es palpable, por ejemplo, cuando nos encontramos con algunas precisiones respecto de la obra creada y Huidobro habla de ella como de una unidad con fuerzas propias que la individualizan del centro productor. Se piensa, naturalmente, en la idea de Emerson referente a una obra que posea una "arquitectura propia". Pero, sin embargo, también se piensa en la posible integración de contenidos teóricos apollinairianos, en particular cuando el poeta francés señala la independencia de una obra constituida por su complitud":

"Le tableau existera inéluctablement. La vision sera entière, complète, et son infini, au lieu de marquer une imperfection, fera seulement ressortir le rapport d'une nouvelle créature à un nouveau créateur et rien d'autre"¹⁴.

¹²"Ella es el olvido luego del estudio".

¹³"Cada divinidad crea a su imagen; de este mismo modo lo hacen los pintores. Y sólo los fotógrafos fabrican la reproducción de la naturaleza".

¹⁴"El cuadro existirá ineluctablemente. La visión será entera, completa, y su infinito, en lugar de marcar una imperfección, sólo destacará la relación de una nueva creatura con un nuevo creador y nada más".

Llama la atención, además, que Apollinaire haya incluso hablado de "creación" ("un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création"), refiriéndose a lo que él definirá más adelante como cubismo "órfico". Es este tipo de expresión cubista, en efecto, la que en los términos en que el poeta francés la plantea, más se acerca a la concepción huidobriana. Si la obra orfista está constituida por elementos que no pertenecen a la "realidad visual", sino que son enteramente creados por el artista y dotados por él de una poderosa realidad, la obra creacionista es una obra "creada en todas sus partes".

Ahora bien, habíamos señalado el carácter de generalidad que alcanza la elaboración teórica de Huidobro en este primer período. Sus afirmaciones no la individualizan como una doctrina estética específica, y sus postulados dejan un inmenso margen de posibilidades de modo que podrían ser adaptables a diversos tipos de obras. Ellas se sitúan en el nivel del rechazo del cual se desprende una voluntad de búsqueda que no es aún una concepción autónoma. A este nivel ellas se encuentran al lado de las afirmaciones de todos los movimientos de vanguardia europeos de ese instante.

Respecto de esto hay que indicar el nivel de generalidad que se encuentra también en el texto de Apollinaire, para quien su obra es ante todo "meditaciones estéticas", es decir consideraciones sobre el fenómeno artístico en general y no sobre el cubismo en particular. El título *Les Peintres Cubistes* es destacado por conveniencias del editor. Su actitud frente a este movimiento es, por lo demás, la de un entusiasta propulsor, pero este entusiasmo está más motivado por el espíritu de vanguardia que él implica que por una ligazón profunda al estilo cubista¹⁵.

Si el acercamiento que se observa en este primer nivel es claro por cuanto se puede establecer el enfrentamiento de dos personalidades estéticas —Huidobro y Apollinaire— que corresponden a dos situaciones vivenciales diferentes, en el segundo momento de la evolución teórica creacionista, es decir cuando ya ésta se muestra en sus elementos estructurales, el acercamiento se da a través de una relación de concomitancia en un mismo contexto de vivencias, es decir dentro del fenómeno histórico y estético europeo de un momento determinado. En este segundo caso, pues, la elaboración se yergue como el producto de una efervescencia masiva donde el problema de precedencia no se establece y no tiene importancia, ya que la relación vital se da de un modo dialéctico donde los encuentros son el producto de una experiencia estética común.

En este sentido David Bary ha señalado¹⁶ muy acertadamente la comunidad

¹⁵Huidobro o la vocación poética, Granada, 1963.

de la elaboración teórica que se establece en Europa en ese momento y que se enraíza en la obra de poetas que preceden de lejos el comienzo de siglo.

Dentro de este segundo nivel, pues, la doctrina creacionista llega a ser tal, se individualiza, se define por oposición al futurismo, dadaísmo y surrealismo, y dentro de este proceso guarda siempre una estrecha distancia con el cubismo órfico. En su práctica poética Huidobro se mostrará menos intransigente: algo de toda esa vivencia común imprimirá a su lírica un sello definitorio.

LA AMBIVALENCIA HUIDOBRIANA: EVASION Y AMERICANISMO

Los orígenes de la doctrina creacionista se revelan en sus raíces europeizantes. La historia cultural hispanoamericana está marcada por el colonialismo, y la doctrina creacionista no es una excepción.

Un segundo nivel de la evasión huidobriana se encuentra en su práctica poética. Desde luego en su primera poesía, la poesía anterior a 1917. Es el alejamiento, la evasión que experimentaron en mayor o menor grado cada uno de los modernistas. Luego, en la práctica poética posterior nos encontramos con contenidos y técnicas propios de los "ismos" al lado de los cuales la palabra lírica huidobriana crece en el París de los tres primeros decenios. En efecto, algo del futurismo —que tanto rechazó el poeta chileno— en su valoración de la velocidad y en su valoración de algunos temas índices de modernidad: el aeroplano, los hilos telefónicos. El espíritu del dadaísmo no deja de estar presente en la obra huidobriana, en su ímpetu de rechazo y arbitrariedad. En este último aspecto la poesía de Vicente Huidobro supera esta etapa hacia una creación más razonada. Algo del surrealismo se observa asimismo en un momento de la creación huidobriana posterior a 1925: la presencia de un "humor negro" propio de esta escuela, frente al cual aparece un "humor blanco", producto de asociaciones gratuitas, de carácter muy dadaísta. Al lado de éstos una atmósfera de misterio y de oscuros laberintos mentales se deja entrever en la lírica del chileno a través de imágenes de contenido alucinatorio y una visión obsesiva de la muerte.

Con el movimiento cubista hay una actitud de partida común en su voluntad razonadora frente a la creación, y en un momento parece que una intención cubística hubiese tentado al poeta chileno, en particular en lo que se refiere al empleo adjetivo. Este nos recuerda los primeros ensayos cubistas, como en el Picasso de *Les Femmes d'Alger*, por ejemplo, donde la variación de lo figurativo se da a través de una simple geometrización de la forma, guardando el respeto por el objeto mismo. En Huidobro el empleo adjetivo, que apunta a dimensiones geométricas de la forma, es un fenómeno que se observa en especial en *Poemas Articos*, de 1918. Pero el dinamismo propio de la lírica del chileno lo aleja del estatismo de

la creación cubista dando a su obra un carácter más dionisíaco frente a la sobriedad cubista.

Todos estos rasgos que hemos apuntado configuran al carácter europeizante y escapista en relación a lo americano que presenta la obra de Huidobro. Se trata de una actitud cuya explicación trataremos de encontrar más adelante, ya que corresponde a la tipificación de todo un grupo social en América Latina en su búsqueda de modelos culturales europeos. En efecto, a propósito de esta singularidad que es nuestra conciencia hispanoamericana habría que destacar uno de sus rasgos más revelantes: nuestro mestizaje cultural, mestizaje que lleva el sello del colonialismo. Hemos tomado todo de las culturas europeas, española y francesa —alemana a veces— y las hemos aceptado tratando de hacer de ellas nuestro instrumento expresivo. A propósito de este proceso Alejo Carpentier ha dicho muy acertadamente:

“Somos el producto de varias culturas, dominamos varias lenguas y respondemos a diferentes procesos, legítimos, de transculturación”¹⁷.

El problema de la evasión se presenta desde el momento en que ese proceso de transculturación se transforma en una aceptación directa de los contenidos extranjeros sin adaptación de éstos a nuestros patrones culturales, a nuestro “modus vivendi”, a nuestra visión del mundo, a nuestra conciencia hispanoamericana. Y en este sentido, en su voluntad de huida y búsqueda de contenido ajenos a lo americano, como en su voluntad de creación de un nuevo realismo, la actitud huidobriana es escapista.

Pero al lado de este escapismo otra actitud definidora de la lírica del chileno en la medida en que su voz es cósmica, se encuentra subyacente en su visión del mundo. Se trata de una actitud que muestra su enraizamiento profundamente americano y que nos permite hablar de la “ambivalencia” del chileno.

En efecto, a medida que su obra evoluciona y alcanza mayor madurez, un rasgo comienza a marcarla. Este carácter es una visión del mundo propia del hombre primitivo, una visión del mundo natural que responde a un proceso de integración. Es el contacto del hombre con una naturaleza avasalladora que toma una andadura gigantesca y a veces lo destruye y que es un contacto propiamente americano. El “telurismo” es un carácter propio de América, dada la fuerza y la potencia de su medio natural: su pampa, su sierra, sus volcanes, su Amazonas son realidades que imprimen un carácter al hombre que tiene una vida en común con ellas.

Ahora bien, este carácter propio del hombre latinoamericano se expresa en Huidobro en la perspectiva de la “materia”.

Un primer acercamiento a estos contenidos se observa en *Las Pagodas Ocultas*,

¹⁷Tientos y Diferencias, La Habana, 1966, p. 27.

de 1914, y el poema *Adán*, de 1916. Este primer tratamiento de los elementos naturales —elementos que forman parte tanto del reino vegetal como del mineral o animal, de las fuerzas naturales, del mundo natural que rodea al hombre en todo aspecto— se expresa en estas obras como descubrimiento de esos contenidos. El poeta toma conciencia de ellos y los poetiza en una visión exterior a ellos, los “cuenta”, situándose a distancia, estableciendo una neta separación entre sujeto y objeto.

Pero a medida que su trabajo poético avanza Huidobro comenzará a “humanizar” las cosas, de modo que sujeto y objeto comenzarán a acercarse en un proceso que culminará con la fusión de ambos, con la integración de poeta y materias donde uno *es* el otro, en una simbiosis que le hará escribir en el magnífico poema *Monumento al Mar*:

Hazte hombre te digo como yo a veces me hago mar.

El proceso de integración es total, no hay entidades individuales sino una sola vida donde uno ha penetrado en el otro y se expresa a través de él:

*El mundo se me entra por los ojos
Se me entra por las manos se me entra por los pies
Me entra por la boca y se me sale
En insectos celestes o nubes de palabras por los poros
Silencio la tierra va a dar a luz un árbol
Mis ojos en la gruta de la hipnosis
Mastican el universo que me atraviesa como un túnel
Un escalofrío de pájaros me sacude los hombros
Escalofrío de alas y olas interiores
Escalas de olas y alas en la sangre
Se rompen las amarras de las venas
Y se salta fuera de la carne
Se sale de las puertas de la tierra
Entre palomas espantadas.*

(Altazor)

Es una vibración de mundo que brota del poeta, instrumento expresivo de esa palpitación. Ese mundo que le entra por los ojos, por sus manos, por sus poros, hace cósmica su expresión. Esa vida de la que él está grávido se vierte en intensidad de mundo a través de su lírica, de modo que su comunicación estética se vuelve transmisión del mundo vegetal, del mundo mineral, se vuelve entrega de ese universo natural que se le impone y que lo posee:

Soy rosa de trueno y sueño mis carrasperas
Estoy preso y arrastro mis propios grillos
Los astros que tengo rugen en mis entrañas
Proa a la borrasca en procesión procreadora
Proclamo mis proezas bramadoras
Y mis bronquios respiran en la tierra profunda
Bajo los mares y las montañas
Y luego soy pájaro
Y me disputo el día en gorjeos
El día que me cruza la garganta
Ahora solamente digo
Callaos que voy a cantar
Soy el único cantor de este siglo
Mío mío es todo el infinito
Mis mentiras huelen a cielo
Y nada más
Ahora soy mar
Pero guardo algo de mis modos de volcán
De mis modos de árbol de mis modos de luciérnaga
De mis modos de pájaro de hombre y de rosal
Y hablo como mar y digo, etc.
(Altazor)

Dos expresiones marcan la posesión cósmica que se apodera del poeta. El mismo lo dirá:

Y mientras los astros y las olas tengan algo que decir
Será por mi boca que hablarán a los hombres.

Ya que Huidobro como poeta cósmico es el gran poeta del mar. El mar que es inmensidad marina, que es naufrago, que es dulzura hipnotizada de estrellas, que es desencadenamiento telúrico:

Este es el mar
El mar con sus olas propias
Con sus propios sentidos
El mar tratando de romper sus cadenas
Queriendo imitar la eternidad
Queriendo ser pulmón o neblina de pájaros en pena
O el jardín de los astros que pesan sobre el cielo

Sobre las tinieblas que arrastramos

O que acaso nos arrastran

Quando vuelan de repente todas las palomas de la luna

Y se hace más oscuro que las encrucijadas de la muerte.

(Monumento al Mar)

Es la fuerza imponente de esta realidad natural, realidad hispanoamericana y más especialmente chilena: el hombre de Chile no ignora lo que es el mar, su vida se desarrolla entre la cordillera y el océano inmenso. A menudo subsiste gracias a él: es el pescador que saca la riqueza marítima, que hace de "la mar" una compañera, que conoce las actitudes que debe tomar para no enfurecerla, que sabe cantarle y calmarla. También conoce sus peligros; a veces el maremoto arrasa con pueblos enteros y él ha aprendido a temerle. Chile es una larga costa y el mar ha impreso un carácter en su pueblo.

Huidobro es también el poeta del espacio aéreo, el poeta de los astros, el poeta de la cosmicidad sideral. El poeta en que la vida del hombre primitivo vuelta hacia los astros, guiándose por ellos, interpretándolos y forjando mil leyendas se une a la del hombre del siglo veinte, para quien el espacio sideral es el aerolito, el meteoro y el avión. Es así como el personaje de *Altazor*, uno de los más hermosos poemas de lengua española es, al mismo tiempo, "pájaro", "hombre", "ángel" y "aviador".

Jaime Concha, en una excelente monografía donde analiza el itinerario lírico de este personaje, indica cómo la manera de participar de la experiencia futurista se expresa en Huidobro a través de la valoración no de la velocidad del elemento mecánico, sino de la del elemento natural: la trayectoria de los astros, la órbita vertiginosa de los planetas¹⁸.

¿Qué combate se libra en el espacio?

Esas lanzas de luz entre planetas

Reflejos de armaduras despiadadas

¿Qué estrella sanguinaria no quiere ceder el paso?

(Altazor)

En la relación poeta-materias, los elementos siderales cumplen, pues, un papel importante. En ella la integración no es total, pero se observa en todo caso un proceso de acercamiento en que la población del espacio aéreo deviene fami-

¹⁸J. Concha, "Altazor, de Vicente Huidobro" en: *Anales de la Universidad de Chile*, año CXXIII, N° 133, enero-marzo de 1965.

liar y el cosmos, en la expresión de Eduardo Anguita, "se humaniza y se domestica"¹⁹.

Es de este modo que las dos actitudes —evasión y americanismo— se conjugan en el poeta chileno, encontrándose la expresión americana en una imaginación de las materias caracterizadas por un proceso de acercamiento e integración, plasmación de una actitud propia del hombre americano, frente a una búsqueda de técnicas y contenidos europeizantes y producto de una relación vital con la realidad artística europea de un momento determinado.

HACIA UNA EXPLICACION DE LA EVASION HUIDOBRIANA

La situación de Vicente Huidobro es la de un poeta ambivalente. Ambivalencia dada por su condición de poeta bilingüe que maneja ambas lenguas con igual maestría. Ambivalencia dada por su contradicción estética, por su balancearse entre lo americano y lo europeo, contradicción que está en la base de nuestra condición de americanos, pero que en Huidobro está nítida en la individualización de sus polos.

En esta individualización, como hemos visto, la evasión se da en varios niveles: en la práctica poética, en la teoría creacionista. Como hemos visto anteriormente, el creacionismo como concepción estética tiene sus raíces en la tradición europea y francesa, en particular a través del paso teórico de Apollinaire. Su desarrollo posterior se realiza en Francia.

Se observa además su carácter de injerto europeo al tronco cultural hispanoamericano, si se piensa en los contextos que han condicionado todas las teorías revolucionarias que nacen en Europa con el objeto de crear un nuevo realismo, en el primer cuarto de siglo. En efecto, si la "crisis de valores simbolistas" tiene un contexto económico, social, histórico en Europa, para el creacionismo, cuyo fundamento estético es similar, el contexto es bien diferente.

La aparición de las escuelas parnasianas y simbolista finiseculares, su vida y muerte para dar paso a una sucesión de movimientos de franca ruptura que no es sino una sola eclosión de rechazo que toma distintas caras en su búsqueda y definición posterior, responden a un contexto histórico general y podrían tener su explicación —a través de un análisis profundizado de las relaciones— en el incesante proceso de transformación que constituye y consolida nuevas bases para el capitalismo europeo. La crisis de los valores simbolistas, por lo demás, coincide con la ruptura que significa el paso de la economía liberal al capitalismo monopolista. Y es sintomático además que se establezca el paso de un sistema, el liberalismo, cuya concepción del mundo y del hombre significa el apogeo del indi-

¹⁹Ver Eduardo Anguita: "Prólogo" in: Vicente Huidobro, *Antología*, Santiago de Chile, 1945.

viduo, a un sistema, el capitalismo de monopolios, donde el juego del individuo no es de participación directa sino que se da a través de mediaciones donde el monopolio absorbe el elemento humano y actúa en función de él. Decíamos que es sintomático porque el paso del simbolismo, del impresionismo de fines del siglo xix, al cubismo, dadaísmo o surrealismo significa también un proceso de transición donde el elemento humano pierde su palpación directa en la obra de arte, que se da tal vez más cabalmente en el apogeo de lo figurativo, para llegar a encontrarse a través de mediaciones, como es el proceso de abstracción por ejemplo y que ha hecho hablar incluso de "deshumanización del arte". De hecho el arte no puede ser deshumanizado en la medida en que es producto del hombre y es adecuado a su esencia, pero es indudable que lo humano en el arte de comienzos del siglo xx se da a través de una serie de mediaciones y ha perdido la evidencia que se encontraba en el arte del siglo anterior.

Este punto de vista histórico es válido para un establecimiento de las relaciones del proceso global, como es el nacimiento de los "ismos" europeos. Ahora bien, dentro de sí mismo este proceso tiene su dinámica que permite explicar la aparición y muerte de sus movimientos internamente dentro de lo artístico como procesos de acción y reacción. Así se comprende por ejemplo la ruptura que plantea el cubismo, o el movimiento surrealista como secuencia orgánica de la actitud dadáística. Se trata de un proceso sincrónico cuya virtualidad explicativa le es particular, pero que se inscribe en una totalidad mayor que es necesariamente de tipo más general y cuya explicación es previa.

Ahora bien, veamos el problema de lo que sucede en Hispanoamérica. Allí se dan las mismas expresiones artísticas: encontramos desde el simbolismo hasta la tendencia surrealista.

Sucede que la "démarche" explicativa en este caso no es válida en su paso previo de tipo histórico. En efecto, frente a la evidencia de los albores de un capitalismo que constituye un contexto americano, se encuentra el condicionamiento histórico europeo dado en un capitalismo monopolista consolidado. En su evolución, distintos papeles asumirán en el juego.

El papel económico que cumple Europa, y en particular un país como Francia, en la estructura del sistema capitalista mundial es el de metrópoli, cuya contrapartida es la colonia sobre la cual ella lleva un juego de apropiación/expropiación del excedente económico.

El papel de los países latinoamericanos, por el contrario, se encuentra en el otro polo de la contradicción. Chile, en particular, desde el siglo xvi presenta un status de satélites periféricos en quien la contradicción fundamental del sistema capitalista —metrópoli-satélite— se encuentra a otros niveles. Pero las relaciones y la problemática que se desprenden de su infraestructura son necesariamente

diferentes de las que se desprenden de la de un país que desempeña un papel exactamente opuesto en la contradicción, es decir, de la de una metrópoli.

En un excelente estudio sobre el problema de esta contradicción en relación a dos países latinoamericanos, Chile y Brasil, André G. Frank ha señalado:

“El desarrollo histórico en Chile y en el mundo está signado por una tendencia secular a la polarización, tanto en el orden internacional como en el nacional; y el grado de interdependencia —que es el grado de la dependencia satélite— ha aumentado de la misma manera. La disparidad entre la metrópoli y Chile en cuanto a poder, ingresos y, lo que es quizá más importante, en cuanto a capacidad política, económica y tecnológica para el desarrollo, se ha hecho más profunda a través del tiempo, y el proceso continúa hoy. Al mismo tiempo Chile, su metrópoli y su burguesía, se han tornado más y más dependientes de la metrópoli en lo político, económico y tecnológico. No sólo su comercio, su agricultura y su minería, como es tradicional, sino ahora también su industria, se van integrando económica, tecnológica e institucionalmente con la metrópoli capitalista mundial, de la que son satélites cada vez más subordinados”²⁰.

La superestructura que se desprende de las dos funciones económicas diferentes y opuestas es necesariamente de naturaleza diferente. Ellas presentan una problemática propia y desempeñan un papel diferente en la historia.

De este modo, si Europa ha tenido la experiencia de una guerra mundial, la ha vivido, Chile en esta experiencia no ha tenido sino un papel de espectador y las consecuencias tienen para él caracteres también diferentes.

Su historia cultural se da en relación a estos hechos y tiene, forzosamente, un carácter singular que no permite explicar sus fenómenos con los mismos elementos que permiten explicar los fenómenos de la historia cultural europea. Este mismo hecho ha llevado a escribir, por ejemplo, a Enrique Lihn, en lo que concierne al movimiento surrealista chileno, que este movimiento no respondía al mismo desafío que permitía comprenderlo históricamente en Francia. En efecto, su situación de entre-dos-guerras en Chile pierde su sentido y es por eso que fue, dice E. Lihn, a causa de su carácter excesivamente imitativo, más bien un fenómeno de excentricidad cultural que un intento de subversión plausible de todos los valores que se pueden comprender a partir de determinadas condiciones objetivas²¹.

²⁰André Gunder Frank: “Chile: el desarrollo del subdesarrollo” in: *Monthly Review*, Nº 46-47, Santiago de Chile, enero-febrero de 1968, p. 132.

²¹Enrique Lihn, “Autobiografía de una escritura” in: *Casa de las Américas*, Nº 45, noviembre-diciembre de 1967, La Habana, Cuba.

Todos estos elementos nos llevan a ver la concepción creacionista como el injerto de una elaboración extranjera, francesa, en el desarrollo literario de Chile. Por lo demás toda la herencia cultural europea tiene ese sentido para nuestra evolución cultural americana, ya que no es el producto natural de nuestro desarrollo: el legado que recibimos es un legado de contenido elaborado y maduro que adaptamos a nuestra visión del mundo y que integramos a nuestra historia cultural.

Pero en el caso de la teoría huidobriana el injerto es más abrupto, primeramente porque no es una concepción decantada en su elaboración: en el curso de su primera etapa ella se sitúa a nivel de un intento de ruptura, de un proyecto que forma parte de una serie de intentos de ruptura que aparecerán a comienzos de siglo en Europa. Luego, el injerto es abrupto porque es el producto de una voluntad de ruptura que responde a un condicionamiento histórico que en Chile no se da en ese instante. Y aún más, otro elemento apoya nuestra hipótesis: el creacionismo no prosperó en su naturaleza misma en Chile, no originó una corriente literaria propiamente creacionista y el papel que tuvo es más bien el de haber dado origen a un movimiento de vanguardia de tipo general.

El creacionismo es el producto de un contenido ideológico que llega a América española y se desarrolla en un poeta que por su situación de clase está mirando a Europa como centro de la historia y de la cultura. Porque la clase burguesa, la gran burguesía, es la clase más ligada en todo aspecto a Europa, a la que se encuentra integrada representando sus valores y sus intereses. G. Frank escribe a propósito de este fenómeno:

"Hemos observado, y esto es crucial para comprender a Chile y a todos los demás países subdesarrollados, que tanto la "burguesía nacional" como su "estado nacional" han sido siempre y son cada vez más partes integrantes de un sistema capitalista mundial dentro del cual constituyen una burguesía y un estado fundamentalmente satélites o "subdesarrollados". Es así como la burguesía y el estado satélite "nacionales" se tornaron y siguen siendo dependientes de la metrópoli capitalista mundial, cuyo instrumento han sido y siguen siendo para la explotación de la periferia"²².

Es así como los contenidos culturales de la gran burguesía chilena han sido siempre contenidos europeizantes, y Francia en especial ha sido el modelo que se ha imitado desde hace siglos en varios aspectos, desde su "savoir vivre" hasta su arquitectura.

Esta relación del grupo social, sus contenidos, su conciencia, determinan na-

²²Op. cit., p. 131.

turalmente una visión del mundo, y en ésta, una particular visión estética. Como dice Lukacs:

"la vinculación consciente con la sociedad o la imaginaria independencia absoluta del sujeto no son meras diferencias "sociológicas". . . sino que, por el contrario, afectan directamente a la esencia humana, al ser del hombre y, por lo tanto, a sus capacidades estéticas"²³.

El creacionismo es, pues, un resultado de esta relación en su escapismo. Como concepción estética no es de origen americano, y si un aspecto expresivo de este continente encontramos en él, es el que se observa en la gran burguesía chilena, es decir un americanismo constituido paradójicamente por contenidos europeizantes.

²³Georg Lukacs, *Estética*, 2, Grijalbo, México, 1966, p. 475.

Nueva ola de viejo cine

Hoy en día, el autor de una novela pasable no tendrá mayor dificultad en publicarla. Si, en cambio, se tratase de un excelente guión cinematográfico, el director en potencia tendría que reunir entre cien mil y mil quinientos escudos, para transformar su trabajo en una película.

No hay un engranaje artístico-industrial que lo absorba. Deberá encontrar financistas y éstos, salvo algún caso de idealismo digno de un museo, tendrán el ojo puesto en la ganancia. Si ésta se produce con cierta frecuencia, aumentarán los inversionistas y surgirá una industria cinematográfica, tal como actualmente hay una editorial.

¿Cuál será entonces la situación de aquel autor de un excelente guión?

Prácticamente la misma que antes.

El buen libro puede subsistir sobre la base de una *élite*; la película, en cambio, necesita un amplio público que, ante todo, acude en busca de entretenimiento. Así surge la presión económica y la nivelación hacia abajo en materia de calidad.

La película de expresión y el cine crítico, enfrentarán mil y una dificultades para alcanzar, en algunos y limitados casos, su financiamiento.

Este fenómeno no es nuevo y chileno, sino antiguo e internacional. Es el producto lógico de un arte que necesita una base industrial como ningún otro.

*

En Chile se estrenaron seis largometrajes nacionales en 1968, fenómeno que no se producía desde 1950. Para este año puede pronosticarse una cantidad aún mayor de películas, pero ello no significa que podamos hablar de un cine chileno, ni de una industria cinematográfica, propiamente tales.

La clave del aumento de la producción se halla en las disposiciones legales que devuelven al productor el impuesto al espectáculo, permitiéndole así obtener un poco más del 50% de lo pagado por el público en boletería y tener buenas posibilidades de recuperar su inversión.

Las experiencias de 1967 (*Morir un Poco, Largo Viaje, Regreso al Silencio*) mostraron que la actitud del público era, en principio, favorable al cine nacional. Esto, unido a la devolución del impuesto, creó un clima económico favorable y condujo a que, en 1968, se iniciaran en la producción de largometrajes tanto Emelco (cine publicitario) como Protab (productora de tv). Ya no se trataba solamente de amigos personales que financiaban a un director, sino de empresas establecidas que comenzaron a tantear las posibilidades económicas del cine.

El hecho de que prácticamente todas las películas estrenadas en 1968 recuperaran sus costos, más, en algunos casos, buenas ganancias, bien podrá conducir a un mayor fortalecimiento de otras productoras en este año.

Eso es a la vez bueno y malo. Sería ilusorio pensar en un cine chileno compuesto únicamente por realizadores dedicados a una labor de creación, sin trabas de ninguna índole. La realidad indica que es necesaria la coexistencia de películas comerciales con otras de índole artística; lo importante es que ésta se dé en forma tal que se produzca un equilibrio económico para el cine nacional en su conjunto, sin que las primeras absorban o aniquilen a las segundas.

En otros países latinoamericanos (Argentina, Brasil) suele ser un problema considerable lograr la exhibición de las películas locales, a pesar de la obligatoriedad que para tales efectos establece la ley. Los dueños de salas se resisten a la película nacional, por estimarla menos lucrativa que algún western italiano o film de espías.

En Chile, afortunadamente, se superó este problema, al menos por el momento. Esto no se debe al esclarecido patriotismo de los exhibidores, sino, simplemente, a que la mayor parte de los films nacionales del año pasado se afiliaron en la veta del cine industrial. La prueba de fuego vendrá con el surgimiento de un cine crítico de la realidad nacional.

Vale la pena recordar que la sola filmación de "El Chacal de Nahueltoro" de Miguel Littin motivó el año pasado una enconada campaña en la sección cartas de *El Mercurio* y que una película italiana como "Le mani sulla città", de Francesco Rosi, estuvo varios años almacenada en bodegas santiaguinas, sin que nadie se atreviera a exhibirla. Su pecado: una visión crítica de la corrupción dentro de la democracia cristiana de Italia.

Las dificultades comienzan cuando se le da un remezón al statu quo. Es una experiencia que ya se ha tenido en otros países.

*

El resurgimiento cuantitativo del cine se produce en un momento difícil para las actividades artísticas nacionales. 1968 aportó poquísimo en materia de novela o cuento; en teatro hubo menos estrenos nacionales que en cualquier otra temporada del último decenio. Así, al margen de la constante de la producción poética, la disciplina en que se vio mayor movimiento fue el cine. Este, aún muy a tientas, se está convirtiendo en un espejo de la cultura... e incultura nacionales.

Los realizadores tienen los ojos puestos en una realidad mistificada e idealizada. En este sentido, atestiguan las cifras¹ de las recaudaciones, hubo una comunión entre el público y los realizadores.

Dos de las películas ubicaron su acción en el campo.

"Tierra Quemada" de Alejo Alvarez fue un *western* con un despojo de tierras y la venganza de los afectados, como tema básico. Mezcla de radioteatro y teatro-carpa, despliega abundantes gritos y frases grandilocuentes, mientras en el estilo de actuación prima un histrionismo que, por suerte, ya ha desaparecido de nuestros escenarios.

En el fondo, es muy poco lo que tiene de nacional. Hay convenciones artísticas de un Chile de hace treinta años, dentro de un formato internacional de película de cowboy. Si se hubiese intentado una reconstrucción ambiental y de época, no habría trabado la acción y, más aún, bien podría haber dado lugar a una valorización muy diferente de la película.

Peor aún es "Ocaso", una modestísima película filmada por un grupo de aficionados en Concepción. La limitación de sus medios y el esfuerzo desplegado, no son una atenuante para que, en plena década del sesenta, se despliegue un folletín tan añejo como éste. Primero, la llorona muerte de la hijita de un minero; luego el campo, con un patrón que abusa de la huasita.

Lo grave de este enfoque del campo es que puede estimarse sintomático de cineastas que no saben ver lo que está ante sus mismos ojos. La efervescencia en el agro, motivada por la reforma agraria y los asentamientos, es una fuente

¹"Ayúdeme Ud. Compadre" 375.281 espectadores.

"New Love" 177.487 espectadores.

"Tierra Quemada" 177.032 espectadores.

"Lunes 19, Domingo 7" 79.095 espectadores.

"Tres Tristes Tigres" 17.771 espectadores.

"Ocaso" 16.159 espectadores.

(Estas cifras corresponden a salas de estreno en Santiago).

riquísima de temas para el cine (y la literatura y el teatro). Hay allí toda una realidad iniciando un difícil proceso de transformación, sin que hasta la fecha el artista nacional, por lo general hombre de ciudad y clase media, logre captarlo.

En el plano urbano, el balance es un tanto mejor. "New Love", de Alvaro Covavech, fue por cierto endeble. Su visión de los *hippies* es artificial y distorsionada. El tema de la rebelión juvenil es importante; más aún, fue una de las tónicas del año pasado. Pero aquí no se penetra más allá de algunos lugares comunes, adornados por vagos simbolismos. El tema simplemente le quedó grande a un director, débil en el terreno de los conceptos. Sólo en un plano estrictamente cinematográfico implica un progreso en relación con su film anterior ("Morir un Poco") y en el trabajo de cámara y color (Andrés Martorell) tuvo aspectos positivos.

"Lunes 1º, Domingo 7", de Helvio Soto, es un caso muy distinto: parte de la base de una realidad conscientemente deformada. En este caso, mediante una estratégica idealización. Aquí se trató de hacer un film de nivel intermedio entre el cine comercial y aquel de expresión: liviano, sencillo, fresco, sin problemas, pero al mismo tiempo, honesto. Su tema, el romance de dos jóvenes universitarios, capta una serie de aspectos del pololeo adolescente en Santiago, filmado en lugares de la capital que varias generaciones han usufructuado con ese mismo fin.

El objetivo de "Lunes 1º" era presentar un tema real, pero en forma comercialmente viable, lo que inevitablemente condujo a soluciones de compromiso, o sea la eliminación de una serie de elementos que podían dar un cariz de problema a la relación de los dos jóvenes. El resultado, una película con cierta frescura, pero una verdad muy a medias y un estilo cinematográfico demasiado cuadrado.

"Tres Tristes Tigres", de Raúl Ruiz, en cambio, no hizo concesiones. En lo técnico, tiene el defecto de una banda sonora que dificulta la comprensión del diálogo, asunto que los unos achacan al laboratorio y los otros, a la realización misma. Sin embargo, también aporta un interesantísimo trabajo de cámara, que revela la búsqueda de un lenguaje personal del director.

El Santiago que aquí aparece es a la vez vital y sombrío. Está habitado por seres que viven sin que la vida les dé mayores satisfacciones, que no tienen cómo romper su círculo vicioso y transformar su existencia. Una trampita por aquí y otra por allá, les permitirán seguir subsistiendo, sin que por eso su deambular por el mundo cobre sentido o deje de ser, en el fondo, absurdo. La bebida, el buen comer, de vez en cuando el sexo, más que compensaciones, consti-

tuyen puertas de escape momentáneas, una forma de olvidar, de sentir que se es alguien.

En lo formal hay una doble línea: una logradísima captación de personajes y ambientes que contrasta con una narración de índole elíptica. Ruiz no presenta su historia en forma lineal, explicándola paso a paso. Los personajes *son* y, a medida que aumenta el contacto con ellos a través del film, se les va comprendiendo, se va creando su contexto ambiental y cobra sentido la historia de estos seres para quienes la vida misma es un callejón sin salida.

La desastrosa recepción del público a esta película puede atribuirse a diversas causas, desde la publicidad y forma de lanzamiento, hasta las características mismas del film. En todo caso, tiende a demostrar que la aceptación del cine chileno de parte del público tiene mucho de espejismo y es una realidad endeble.

Las complicaciones, en este plano, comienzan con un cine donde la realidad no se viste de rosa y los recursos formales empleados se apartan de lo convencional. La manida frase de que hay tantos problemas en la vida diaria, que no vale la pena ir al cine a amargarse más aún, encuentra su expresión concreta en este fenómeno.

El fracaso económico de los "Tigres" también deja otro saldo, cuya trascendencia recién se podrá aquilatar a medida que aumenten las experiencias en el campo del cine nacional: el fracaso de la crítica. Con sólo dos excepciones (*La Tercera*, *El Mercurio*), la recepción de la prensa a este film fue muy elogiosa, pero no logró mover ni conmover a los espectadores. Lo que los críticos saludaron en la película de Ruiz fue fundamentalmente el hecho de que al fin surgía un film nacional, netamente de creación.

*

El polo, opuesto a los "Tigres", en más de un sentido, fue "Ayúdeme Ud. Compadre", de Germán Becker. Con sus 400 mil espectadores en la capital, batió todos los récords del cine chileno, alcanzando recaudaciones que habrían sido lisonjeras para cualquier película de Cantinflas o Brigitte Bardot.

¿Cuál fue el secreto de Becker?

Mostrar un Chile tal como la gente quisiera que fuera. Aparentemente, es una película que consta de unas veinte canciones y números musicales, acumulados sin mayor orden y con aún menos oficio cinematográfico. No nos engañemos, sin embargo. En su trastienda, es una película con mucho contenido.

Recurriendo a lo sentimental y patriotero, desplegando masas y más masas de gente, se va forjando la imagen de un Chile alegre, pujante y feliz. La gente está contenta de ser lo que es; no hay problemas, ni pobreza, ni conflicto.

No es el optimismo en sí lo negativo, sino que —para crear esa atmósfera—

se haya idealizado la realidad hasta el punto de falsearla.

Como tantas veces sucede, el escapismo lleva implícita una actitud política: desviar la atención de la gente de los diversos problemas que viven día a día y de las estructuras sociales que son, en buena parte, responsables de tales problemas.

De contribuir a que, alegremente, se acepte el statu quo.

En este sentido el "Compadre", de Becker, aparentemente la más inocente de las películas de entretención, lleva una carga muy diferente y muy discutible.

*

Lo anterior sirve como ejemplo del cine en cuanto creador de mitos. Tal cual los crea una Doris Day, la burguesa que siempre está al borde de un desliz, sin que éste jamás se consume. Abundan los ejemplos de esta índole.

El objetivo del buen cine es diagonalmente opuesto: desmistificar, penetrar más allá de los valores faciales de la realidad, mostrar lo que allí se encuentra; si viene al caso, denunciarlo.

Poco de esto se da aún en América Latina.

En Argentina, se habla mucho de "nuevo cine" pero, a pesar de un brote renovador a comienzos de esta década, no se lo hace. Predomina, casi sin contrapeso, la producción industrial.

Méjico se ha especializado en un subcine, que busca sus mercados en los sectores más analfabetos de América. No logra manifestarse aún la inquietud de los jóvenes cineastas, aunque hay síntomas de que este fenómeno puede llegar a producirse.

En Brasil, a pesar de la dictadura y la censura, es donde hasta la fecha ha surgido lo más cercano a un cine latinoamericano. "Vidas Secas", de Nelson Pereira dos Santos, ya es un clásico y los jóvenes del *cinema novo* están desplegando una labor que puede llegar a ser importante. Desgraciadamente, por la falta de vías de distribución del cine independiente, se desconoce en el resto de América.

Frente a industrias establecidas como estas tres, en Chile todo está por hacerse; implícito está también que si todavía no tenemos un cine, tampoco lo hemos echado a perder hasta el punto de dificultar un rescate. Hace falta una base industrial y asimismo el surgimiento de un cine independiente y desmistificador. Hay una serie de realizadores jóvenes e inquietos dispuestos a realizar este último, pero aún no se prevé hasta qué punto tendrán esa oportunidad.

El fenómeno del cine chileno es aún demasiado joven para hacer pronósticos optimistas o pesimistas. Pero, fuera de lo cuantitativo, la mayor parte de lo logrado en 1968 es bastante dudoso.

RE- TRA- TO

HABLADO DE

Carlos Droguett

por

Mario Urzúa Aracena

En los hombres admira el coraje; en las mujeres, la fidelidad. La virtud que prefiere, la franqueza; el defecto que detesta, el egoísmo. Su sueño de felicidad sería dormir mucho —“quizás porque he dormido poco”— y desearía que las noches fueran más largas o que el mundo fuera solamente noche. Si tuviera un lema adoptaría un pensamiento de Napoleón: “Cuando no sé si luchar o no, siempre lucho”.

Carlos Droguett, 56 años, autor de *Eloy*, *Sesenta Muertos en la Escalera*, *Patatas de Perro*, *El Compadre* y otras obras, confiesa que la mayor desgracia que podría sucederle sería perder sus condiciones de escritor —“quedar ciego, por ejemplo”— y que en su última hora de vida pediría escuchar el concierto del Emperador, de Beethoven.

“No podría explicar por qué escribo”, sostiene, “hay que nacer escritor”. Se compara con el alcohólico que no sabe por qué bebe: “El diría que porque no lo puede evitar, yo tampoco, y como él, tampoco lo considero una desgracia. Es más bien una fatalidad, tomando la expresión en su sentido esencial”.

ANGUSTIOSA NECESIDAD

Droguett escribe desde muy joven y recuerda perfectamente que “antes de hacerlo deseaba angustiosamente escribir. Lo que para mí tiene el mismo valor”.

Todo lo que ha vivido sirvió “para empujarme al lugar donde estoy... Este tiempo, estas circunstancias que querría Ortega: el mundo que me rodea y que transformándome me ha deformado”.

Esa influencia se inicia en la niñez. Su infancia no es la de todos los niños. Está llena de soledad, de temores, de lecturas no comprendidas. Es una etapa de su vida que permanece siempre viva, siempre presente en su memoria.

La historia de Selma Lagerloff "Mi Tío Rubén" lo obsesionó mucho tiempo durante su infancia. "No sólo me sentía identificado con el pequeño Rubén en su soledad —dice—, sino también en destino, y estaba convencido de que cualquier día en que mi padre tardara en regresar, cogería yo un enfriamiento esperándolo en la puerta y antes de medianoche tendría que ir él mismo o mi hermano Roberto a las pompas fúnebres instaladas frente a nuestra casa a contratar el consabido servicio".

El recuerdo de su soledad lo obsiona: "Nada más me sentía solo y desamparado". Y vuelve a lo anterior, a esa imagen grabada profundamente en su conciencia: "Esperando, por ejemplo, en la puerta de mi casa que llegara mi padre para contarle mis problemas".

El por qué esperaba a su padre en la puerta, el motivo para esa actitud tan intensamente sola y necesitada parece estar en la muerte de su madre cuando él apenas tenía seis años de edad. "La señora Sara había muerto, se había borrado totalmente en la pequeña casita de la calle Maestranza".

SOLEDAD INDISPENSABLE.

En un cuento —"escrito en un estado no digo de limpio sufrimiento sino sólo de dolor"— la recuerda. Parece escribirlo con desolación, "reconstruyéndola, pues la ignoraba totalmente, no recuerdo cómo era, y nada, ninguna huella de su rostro, ni un retrato, ni una prenda de vestir, ni siquiera una carta fue conservada".

"La figura borrada de mi madre —añade Droguett—, el recuerdo informe de mi madre, el recuerdo claro y preciso de mi hermano Jorge, muerto en brazos del doctor Héctor Orrego Puelma", eran elementos que iban "construyendo, reconstruyendo o preservando mi soledad".

Esa soledad le parece ahora un "elemento necesario" —quizás se podría decir indispensable—, para comprender el "extraño terror, ese tentador terror que me acompañó durante toda mi infancia".

Su soledad, sus terrores, su angustiosa necesidad de tener a su madre, crearon su infancia y "de algún modo misterioso me hicieron escritor o más bien me impulsaron a juntar palabras para reconstituir una infancia o inventarla".

SUFRIMIENTO PROLIFICO.

Carlos Droguett insiste, al hablar sobre las calificaciones necesarias para ser escritor, en que hay que "nacer escritor". Sin embargo, agrega que también son

necesarias una férrea disciplina y cultura. "Me abisma", comenta, "la incultura de mis colegas". Se debe, según él, a la comodidad, a fallas en la educación y, sobre todo, a la falta de esfuerzo personal.

La cultura se obtiene leyendo, reitera. El hábito lo adquirió desde muy niño. Su padre lo obligó "a conocer en edad muy temprana a algunos autores que yo no podía comprender".

La otra condición necesaria para escribir es el sufrimiento, insiste Droguett. El lo vivió no sólo en su casa, huérfano de madre, en sus temores, en su soledad. También estuvo presente durante el período escolar. Esos años fueron "inolvidables" y los recuerda "como si ayer no más, el jueves o el sábado, hubiera abandonado las aulas".

"Lo pasé mal en el colegio", relata, "fue para mí meterme violentamente, fuera de mi voluntad, y mi voluntad no contaba, en un ambiente que me rechazaba".

Esa sensación de rechazo, ¿perdura hasta hoy?

Droguett confiesa: "Tengo pocos amigos; pero no me molesta".

OBSERVADOR ALERTA.

En el colegio pensaba ser feliz. "O por lo menos, ignorado, apaciguado, me gustaba el ruido de la calle y yo estaba lleno de silencio y de soledad acumulados durante tantos años, ahora era como una persona de verdad, ahora tendría que probar que realmente estaba vivo".

El anhelo de pasar inadvertido delata a un observador. En su memoria hay una imagen que lo confirma: "Recuerdo —confiesa— un árbol formidable, copioso, un patriarca oscuro y solitario, alrededor de él se juntaban y crecían mis primos, mis primas, los amigos llenos de carcajadas...".

Mientras, ¿dónde estaba él?

"Yo debía estar por ahí, enterrado a medias como una piedra en la humedad, a medias disimulado y alerta". Y, por supuesto, "mirándolos a ellos y al árbol".

De esa insistente ubicación de Droguett como espectador podría surgir lo que en *Eloy* destacó el crítico Ricardo Latcham como aspecto interesante: "Por encima de una aparente dispersión de los detalles sabe acondicionarlos a una severa y lógica unidad".

MALDICION INEVITABLE.

Fue en el colegio —"cualquier día, en clase de composición"— que presentó su primer cuento. La manera de entregarlo —"a último momento, de manera que nadie, ni mis compañeros ni el profesor supieran el tema y la forma de mi traba-

jo"— concreta la imagen, cada vez más clara, del niño tímido y misterioso que era Carlos Droguett.

Su encuentro con Mariano Latorre, en un examen, da de nuevo la misma y repetida idea. Latorre toma el cuaderno del alumno Droguett y lee los poemas que éste ha escrito: "Se sorprende ostensiblemente —cuenta hoy el escritor— al observar mis versos y desde arriba de la tarima echó una mirada azul para cogerme y no dejarme escapar". Mientras, el joven estaba "sonrojado y furioso, ofendido porque había sido exhibido en demasía".

Desde aquellos años en el Colegio San Agustín, desde su infancia, ha sido un escritor y aún conserva muchas obras inéditas. "Nací escritor —insiste—, tal como no nací músico ni boxeador".

"Me pareció —escribe— desde que sentí mis primeros terrores, mis primeras angustias impregnadas de dudas, que la literatura es una maldición que se debe asumir hasta las últimas consecuencias, como un vicio atroz, esperando todo de ella, entregándose todo, es una pasión criminal por la carne, por esta carne unitaria del arte que no admite postergación, ni segundo grado, ni segundas nupcias; es una tara, un opio, una ceguera, una total alienación, una esclavitud más allá de la muerte, pero también más acá de la vida, y a pesar de la vida, una muerte viva en esta tierra, un gozoso modo de estar sufriendo, de no dejar nunca de sufrir, pero conservando siempre una cuota de lucidez, si se quiere, una lucidez también contaminada, también afiebrada, también enloquecida, para captar la vida . . .".

La literatura es su vida y, como lo dice él mismo, no podría separar "los escasos elementos de mi biografía, de mi producción literaria".

SOSPECHOSA IDENTIDAD.

Carlos Droguett no trata de transmitir ningún mensaje, escribe fríamente. "Para mí no existe la inspiración", declara.

Para trabajar se hace un plan que lleva a cabo. En sus novelas históricas empleó mucho tiempo recopilando material; en cambio, en el resto de sus obras utiliza recuerdos de familia, de sus tiempos de periodista y antecedentes o datos que le parecen interesantes. Con ese material trabaja libremente. Después de algún tiempo revisa lo escrito, corrige.

Prefiere no explicar sus libros. Su obligación es sólo escribirlos —que los profesores de literatura y los críticos los expliquen por mí. Al hablar de *Patas de Perro* dice que es una obra más de su lenta producción: "Si se quiere, el producto de una obsesión que me persiguió durante años. Mientras conversaba con alguien vislumbré de repente todo el tema y vi a mi personaje".

“Siento a mis personajes —expresa— como si ellos fueran yo mismo; inconscientemente los incorporo a mi sangre; sus aventuras son mías; conozco no sólo su ámbito espiritual, sino su cuerpo, sus pensamientos, su soledad”.

Para el crítico Guillermo Blanco esto “se traduce en forma casi literal en la estructura de sus cuentos. Van de un lugar a otro, de una idea a otra, con la soberana libertad del subconsciente liberado. Cualquiera palabra evoca una imagen y el hilo narrativo se introduce en un curioso, fascinador laberinto”.

Y en medio de esa libertad sólo quedan los protagonistas “a ratos sospechosamente idénticos al escritor, viviendo sus circunstancias, acumulando recuerdos, reflexiones, temores, odios, angustias”.

PALABRAS EN TORRENTE.

De esta manera de escribir, en que Carlos Droguett inconscientemente “se libera, olvida e improvisa”, deduce el crítico que nace su “prosa torrencial, en que hay párrafos que duran quince páginas o capítulos sin un punto aparte y sin un segundo de monotonía o tedio”.

Este estilo “torrencioso” nace, según el escritor, porque “tengo la impresión de que el lenguaje, las palabras, se interponen entre ellos (los personajes) y yo, y suprimiendo torrencialmente puntos, comas, explicaciones obvias, descripciones inútiles, los acerco en bloque a mi terror, soy como un ciego debatiéndome entre las alambradas de púas del idioma”.

Carlos Droguett escribe porque no lo puede evitar, tampoco parece que quisiera eliminar su vigor y su poderío al escribir. El escritor siente que vive lo que escribe, se identifica con los personajes, no puede “separar biografía de producción”, sufre “como cuando se ama” al escribir. Su obra alcanza premios en Europa y en el resto de América la llenan de elogios.

Hoy día, 28 años después de publicar su primera obra, se siente “realizado, como diría un siútico”. Sus temores y sufrimientos lo llevaron hasta los primeros lugares de la literatura nacional. Su vida aún puede producir más.

LOS NARRADORES

Carlos Ruiz-Tagle

EL HOMBRE DE LA BOLSA

I. MON REPOS

La niñita luce una pollera blanca almidonada. Habita una de las mejores casas del barrio alto y a veces, al menor descuido de la sirvienta, sale a la calle.

Es una calle muy tranquila y en las tardes de verano puede olerse la frescura húmeda de los jardines. Una de las casas ostenta una inscripción que dice *Mon Repos*. La niñita corre a mirar el bulldog de esa mansión a través de la reja: es un perro formidable, por sí solo capaz de asegurar el reposo e infundir respeto en torno a sus amos.

A la niñita le gusta hablarle y el perro la mira, el ceño arrugado, olfateando su pequeña mano blanca; expresa su amistad moviendo una cola apenas discernible. En verdad la naturaleza no le dio medios para expresar buen humor; ojos negros capotudos, furiosa cara de bulldog, patas cortas, cola choca. Por más que lo desee, no puede ser sino una fiera.

Lame con su lengua rosada la mano de la niña, y a ésta le gusta la tibia humedad que le hace cosquillas entre los dedos.

—Dogo, Dogo —le dice, acariciándolo.

Y está llamándolo así, Dogo, cuando entra por la calle un hombre barbón con una bolsa a la espalda. Ella lo mira. "Es un viejo", piensa. Y le da un poco de miedo.

El hombre se acerca a la niña. El perro desconfía y gruñe sordamente al recién llegado.

—Buenas tardes —dice el hombre de la bolsa.

Y la niña piensa que la conoce, si no, ¿cómo la saluda?

—Buenas tardes.

Se acerca a preguntarle qué lleva en la bolsa. Es grande, al parecer muy pesada. Ella mira dentro de la bolsa. Varios panes, un libro, un diario doblado, un pañuelo, una cuchara.

—¿Qué es esto? —pregunta.

—Un farol.

—¡Un farol! —repite maravillada.

Nada tan impresionante. Tiene un resortito que puede moverse así: tic-tic. No es posible encenderlo, se trata de un antiguo farol de bronce de aquellos que usaba el ejército en campaña hace medio siglo.

El mendigo suspira sentado en la cuneta y parte un pan con sus enormes manos.

—Toma —dice a la niña—: está limpio. Lo tenía envuelto en papel.

Y muestra un papel celeste muy arrugado.

Entonces el perro comienza a ladrar.

—¡Calla, Dogo!

Pero el perro no cede. Ladra furiosamente.

—Debe tener hambre —observa el mendigo rascándose la barba, y se levanta a pasarle un pedazo de pan.

Dogo gruñe enseñándole los dientes, y el hombre, acobardado, no se atreve a acercarse a la reja de *Mon Repos*.

Los ladridos impiden a la pequeña seguir hablando con el mendigo. La niña saca un pantalón de la bolsa, un zapato, una estampa de la Virgen, una libreta de Seguro Social.

El perro tiembla de rabia y vuelve una y otra vez a cargar contra la reja, acosando a un enemigo declarado de *Mon Repos*: ese hombre barbón.

Entonces el mendigo divisa a una señora que abre y cierra una ventana, y teme ser visto con esa niña rubia, hija de ricos. Pensarán que quiere hacerle mal.

—Me voy —decide, arreglando la bolsa—: el perro llamará la atención de los vecinos.

En vano ella le pide que la deje ver más adentro de la bolsa, ¡todavía quedan tantas cosas!

El hombre refunfuña algo y se aleja sin tomar en cuenta a la niña.

—¡Vuelve a casa! —le grita desde la esquina.

Y la niña se pone muy triste. Le parece que su vestido blanco no luce ni está almidonado. Que los jardines húmedos de esa calle no son olorosos. En vano trata Dogo de hacerle una gracia: resulta más feo y más torpe que otras veces.

Cuando vuelve a casa, la empleada le pregunta:

—¿Dónde estabas, niña?

—Afuera.

—¡Vuelve a salir sola —amenaza— y llamaré al hombre de la bolsa!

Y la niña quiere salir de inmediato, antes de que la lleven a tomar té.

II. LA VIA NO CAPITALISTA

Como un reflejo de la luz de mercurio, la astucia ilumina los ojos del cuidador de automóviles. Y ahora es él quien va al encuentro del hombre de la bolsa.

—Lo asustó —observa señalando al joven que se aleja hacia la puerta chica del Club de la Unión.

—¿Que lo asusté, dice?

—Claro, pues. Y es sobrino de don Ladislao. Dijo que iba a pasar sólo un minutito a hacer pichí al Club. Me pidió que no me descuidara, que no me moviera del lado de la citroneta. ¡Lo miraba a usted tan asustado!

Vera no tiene tiempo de agregar más, porque en ese momento aparece por la esquina un señor de lentes gruesos como ceniceros. Camina distraídamente. Ha sacado unas llaves que ahora tintinean en su mano, y se dirige hacia un Opel. Entonces el cuidador cojea velozmente en retirada. Ha llegado el momento de abandonar el campo y dejárselo al hombre de la bolsa.

Este enfrenta al dueño de la camioneta, le golpea la espalda y le dice con el cigarrillo en la boca:

—Fuego, don.

—¡Ay! —brinca el señor y suelta las llaves que se desparraman por el suelo.

El hombre de la bolsa se acerca con impertinencia. El otro rompe varios fósforos al rasparlos contra la caja.

—Fuego.

El señor levanta la cerilla encendida que va iluminando la barba, la mirada de hiena. Nunca el hombre de la bolsa se vio más siniestro, más descomunamente rojizo y amarillo, más implacablemente carnívoros que ante la llama vacilante sostenida en la punta de esos dedos delicados. El señor teme ser absorbido cuando ese ogro aspira todo el aire de la calle y aparece un color que va tornándose rojo en la punta del cigarrillo.

—¿Algo más? —pregunta al advertir que el fósforo se ha consumido.

—Nada.

A la primera ocasión el señor de lentes se hace un lado. Divisa al cuidador, que cojea a auxiliarlo.

—Vera —le pregunta con voz insegura—: ¿a la camioneta no le ha pasado nada?

—Nada, señor.

—Ese hombre...

—¿Qué hombre?

—Recién andaba por aquí. Pero, ¿está seguro de que no le ha pasado nada a la camioneta? Acabo de ver a un hombre que surgió de la oscuridad así, de repente...

—No diga.

—Lo vi con mis propios ojos.

—¿Cómo dice?

—Sí. No me mire con esa cara. Yo siempre estaciono la camioneta en este lugar. Soy algo corto de vista, ¿sabe? Por eso, algunos días, me he ido sin pagarle.

Y saca dos billetes nuevos, filosos como navaja. Repite:

—Me he ido sin pagarle.

Poco le falta para golpearse el pecho en señal de arrepentimiento.

—¡Voy, ya voy! —grita ahora el cuidador desentendiéndose del señor de lentes—. ¡Voy! —y le hace una seña con su bastón a la señora del Fiat. Ella necesita ayuda: ha enredado el parachoques de su vehículo con la citroneta de adelante.

—Ahorita voy.

La señora es buenamoza, pero bien agarrada para las propinas.

—Verita, por favor —lo urge.

El cuidador se acerca, saluda y con la punta de su bastón desmonta el parachoques del Fiat. Después da instrucciones sobre cómo girar hacia uno y otro lado el volante.

La señora va saliendo cuando se detiene de golpe. Frunce la nariz y pregunta:

—¿Y ése?

—¿Cuál?

—Ese atorrante. ¿No hay carabineros por aquí cerca?

—Yo cuido, señora. No se preocupe.

—¿Usted... usted solo?

—Solo.

Entonces ella busca en la cartera un billete grande, mientras el viejo simula limpiar el vidrio marcado por señales de mosquitos.

Cuando el Fiat se aleja, el cuidador permanece un momento envuelto por el humo azul del tubo de escape.

Vera advierte que el hombre de la bolsa se frota la espalda contra el tronco del árbol que se halla justo a la salida del Club. Nada le importa lo que piensen los socios que bajan por la escalera alfombrada. Justamente ahí vienen, tomados del brazo, don Ladislao y otro caballero. Miran al peligroso elemento de un modo raro, muy raro...

Ahora don Ladislao pasa junto al viejo y le dispensa —¡Buenas tardes, don Ladislao!— una como sonrisa de aprobación, un gesto de respuesta a su saludo.

Con los años su saludo se ha vuelto, como Vera, reumático y acabado. Lleva un cuarto de siglo apoyado en su bastón. ¡Cuántas veces ha estado a punto de golpear con él a los automovilistas que aguardan una distracción, una vuelta de espaldas, para arrancar sin darle un peso! Sí, pero que echen de menos un farolito o cualquier porquería. Entonces llaman carabineros, arman la trifulca. Claro, salta a la vista: él es el único responsable. ¿Para qué, si no, es cuidador de automóviles, el viejo crestón? ¿Para qué le paga la Municipalidad o el Automóvil Club, o si no es la Municipalidad ni el Automóvil Club, la Intendencia o el Ministerio? ¿Por qué no suprimen de una vez por todas a estos viejos que comienzan a tomar pilseners a la hora del desayuno?

—¡Allá! —exclama Vera y sale disparado en persecución de un Impala que ha comenzado a retroceder subrepticamente.

Lo va a alcanzar. Ya lo alcanza, lo alcanzó. Levanta el bastón para detener el tráfico, pero nadie le obedece. Un motonetista le grita: ¡Córrete, viejo desgraciado! y acelera de manera estrepitosa.

Aceizando, Vera llega hasta la ventanilla del Impala, saluda con la gorra y estira la mano. El conductor busca una moneda en los bolsillos y gruñe:

—Toma.

Con un gesto de falsa humildad, el viejo recibe la moneda y da las gracias como si fuera una fortuna.

—¿Cuánto? —pregunta el hombre de la bolsa, señalando la moneda.

—Esto.

El mendigo la contempla con estupor.

—¡Pero tan poco! Igual que a uno...

—Cuando no arrancan.

—¿Que que no es trabajo, entonces?

—Así dicen.

—¿Y?

—De no ser por usted, bueno . . . me darían las puras gracias. Perdone, ahí viene don Roberto.

Vera saluda respetuosamente y cojea tras un señor muy colorado. Lo ayuda a abrir la puerta de su automóvil. Don Roberto saca un billete, se lo entrega y dice:

—Ya, lárgate.

Que no vayan a pedirle un servicio. El año anterior, entusiasmado por lo lindas que eran las fiestas primaverales, Vera le pasó un talonario de rifa.

—Y esto, ¿para qué es?

—Una ayuda, una cooperación para nuestra candidata a reina.

—¿A reina?

—Sí, don Roberto: aquí la tiene. Se llama Elvirita.

Le echó una mirada. Frunció los labios. Hizo un gesto como si estuviera oliendo algo en descomposición.

—¿Esta?

—Sí, don Roberto.

—¿A reina, dijiste?

—Sí, don Roberto.

—Psché: ¡lo que dejan para reina!

Entonces el cuidador se alejó muy ofendido. La Elvirita Piña era sobrina suya: robusta y llena de salud, una lindura de chiquilla.

No sólo a Vera, al mismo hombre de la bolsa le desconcierta el joven de la ranchera verde. Este hace chirriar los neumáticos al doblar la esquina e irrumpe en el estacionamiento. No está para dar propinas o para preocuparse de alguien que no sea la niña rubia a la que espera siempre en ese lugar. Apenas ella sube, el joven hace funcionar el motor. Cuando el automóvil arranca y el hombre de la bolsa se acerca por el lado del volante, la ranchera hace un viraje y lo tira sentado sobre la cuneta.

—¡Ya verás, carajo! —grita el mendigo apoyándose en Vera y mirando cómo se aleja ese mozalbeta con su novia.

En la esquina, para escarnio de ambos, todavía se permite tocar su irritante bocina de Sorpasso.

¿De qué vale la bolsa llena de billetes nuevos? ¿De qué el éxito alcanzado, la promesa de un holgado porvenir económico?

De nada.

De nada el uniforme gris adquirido por Vera en una casa de empeños, de nada su gorra militar. De nada esas charreteras que se pone los domingos, con las cuales se ve tan distinguido como un anciano de la batalla del Marne o el mismísimo Pétain.

Frente al mozalbete de la ranchera de nada vale, tampoco, tener admiradores y seguidores. Deseosos de obtener tan buen resultado como Vera, muchos han tratado de asociarse con diversos atorrantes que resultan inofensivos comparados con el hombre de la bolsa. Ninguno le llega a la cicatriz del cuello, ninguno tiene su voz ronca ni remece el árbol hasta la copa con ese entusiasmo de animal salvaje.

—¡Ya verás, carajo!

A la otra noche, el joven de la ranchera vuelve a abalanzarse, con esa prepotente seguridad en sí mismo, sobre el único estacionamiento disponible. El es el rey de la creación, y no le importa colocarse de través. El hombre de la bolsa observa que, cuando frena, un farolito que lleva junto al vidrio posterior, ilumina todo violeta.

El joven se contempla en el espejo, alisa la melena y vuelve la cabeza hacia la derecha. Ve aparecer a su novia. Primero trata de cerciorarse de que no haya algún carabinero, después toca la bocina de Sorpasso. Es su manera de darle la bienvenida.

Cuando la mujer se sienta a su lado, la besa y le dice:

—¡Rucia!

Ella junta la pesada puerta de la ranchera y comienza a abrir el vidrio.

—¡Uy! —grita, y se le entra el habla.

A su lado, junto a la ventanilla ha emergido un hombre peludo que la mira sin decir palabra.

El joven sólo atina a bajarse de la ranchera. Con prudencia camina hacia el desconocido. Pero no tarda en arrepentirse. Lo mide y no puede creer lo que está viendo.

—Voy a llamar a un carabinero —anuncia y abandona el lugar sin mayor explicación.

Entretanto la mano del hombre de la bolsa penetra por la ventanilla. La rubia grita:

—¡Nooooo!

Sólo Vera acude en su auxilio. La ayuda a bajarse por la puerta del otro lado.

—¡Socorro! ¡Sálveme! —clama y coge al viejo de las manos.

Vera la escolta media cuadra. Recibe unos billetes que ella le da mientras llama de la peor manera a ese tipo cobarde que se ha quedado mirando al hombre sin atreverse a decirle nada. ¡Marica! Si no fuera por el cuidador de automóviles, por Verita —así se llama, ¿no es cierto?— que ha llegado como un ángel salvador . . . Pensar que ese pobre ave, a quien no quiere ver más, se burlaba de Verita. Decía que los cuidadores no sirven para nada. Cuando está claro que el único que no servía para nada era, precisamente, él.

Pero ella no era de las que se olvidan. Se acordaría de Verita durante todos los días de su vida. Lo esperaba en *El Negro Bueno*, donde trabajaba desde las ocho de la mañana hasta la noche. Cuando él tuviera hambre o sed, ahí estaría su agradecida amiga, para atenderlo de manera preferente.

A Verita, ¿le gustan los Barros Lucos? ¿O prefiere un lomito especial en pan bien tostado?

Por cierto que a Vera le gustan los Barros Lucos y los lomitos y las pilseners en esos jarros grandes. Pero más todavía le gusta observar que ahora, una vez desaparecido para siempre el joven de la ranchera, todo marcha a la perfección. Y por las roturas de la bolsa asoman fajos de billetes.

Por eso mismo los sueños del hombre de la bolsa ya no parecen tan irrealizables. En sus ratos libres, se dirige a contemplar unos portadocumentos plásticos que ofrece en la esquina un vendedor callejero. ¡Cómo le gustaría cambiarlos por ese saco pesado y tirillento! Vera trata de disuadir a su amigo y evitar que caiga en la tentación. En las tentaciones, mejor dicho, porque esa otra idea, la de comprarse un radio a transistores, lo echaría definitivamente todo a perder.

“Un día de estos”, sueña el hombre de la bolsa, “pasaré a mear al Club de la Unión”.

III. SEPSIA Y ANTISEPSIA

La enfermera nueva abre la puerta de vidrios blancos y dice:

—Que pase el próximo.

Su voz vacila, pierde aplomo, pero ya es tarde para arrepentirse.

—El . . . próximo.

Un hombre de barba negra entra a la sala, mira inquietamente a un lado y otro, como si buscara un rincón donde esconder su mirada de animal salvaje.

—Si no molesta —observa, depositando sobre la camilla esa bolsa que trae a la espalda.

Es un hombre macizo, de aspecto patibulario, con cara de haber asesinado recientemente a su madre. "A quién, seguramente, piensa la enfermera, lleva en ese saco descomunal".

La jeringa vacila en la mano en alto de la muchacha. Tiemblan sus dedos innumerables veces desinfectados y, sin saber cómo, presiona un poquito el émbolo con el pulgar. Un chorro fino de líquido asciende de manera tan absurda hacia el techo, que ella cree haber perdido toda autoridad: se siente muy desdichada.

El hombre empieza a toser cavernosamente. La señorita no puede disimular su repugnancia cuando lo ve sacar un gangocho para sonarse.

—Me trajeron los carabineros —dice a modo de explicación. Y después, molesto, con voz aguardentosa —¿Qué va a hacerme usted ahora?

Ella carraspea, pone la jeringa sobre la mesa, cuidando de que la aguja no toque objeto alguno. Explica de memoria lo del virus nuevo y las ventajas de la vacunación masiva para combatirlo.

—Ah —es el comentario único del hombre.

Tras un silencio, la enfermera nueva abre la ventana que da al jardín. Ese hombre huele a humedad putrefacta y le recuerda la población donde ella se crió. Es el mismo olor que salía del basural y se le pegaba a sus ropas de colegiala; esa pestilencia impregnando su pelo, su chaleco azul, todo lo suyo.

—Una vez, de cabro, me vacunaron —observa el hombre.

—Entonces, si lo vacunaron, conocerá las ventajas de la inmunidad.

—¿De la qué?

—La inmunidad asegura que la persona no va a ser atacada por ciertas enfermedades.

—Ah.

El hombre se rasca su pecho peludo y, de pronto, los ojos se le iluminan con cierta alegría. Ha pillado algo que le interesa.

—Ya está. Te agarré.

Y presiona el índice contra el pulgar para evitar que salte su pequeña enemiga.

La señorita evita mirarlo. Hace abstracción de ese hombre preferido de dípteros y otros insectos portadores de gérmenes infecciosos.

—Señor, tenga la bondad de tenderse en la camilla.

El hombre se acerca a la camilla, pero no obedece; se queda inmóvil.

Con su mano bien cuidada, la enfermera coge un frasco de vidrio verde y una mota de algodón para desinfectar la piel.

—¿Qué es eso?

—Alcohol de 95.

Observa entonces que la mirada del hombre no se aparta del frasco, que las venillas de los ojos se le van poniendo más y más encarnadas. "Al menor descuido", piensa, "agarra el frasco y se lo toma de un trago". Ella recuerda que su padre era así, borracho perdido. Al final aprovechaba cualquier descuido del practicante y escondía los algodones con alcohol para chuparlos después. Sed de alcohol, *delirium tremens* y las baratas gigantes, blindadas como tanques, persiguiéndolo hasta enloquecer. Con el objeto de evitar un desenlace que pudiera costarle la salida del Servicio, la señorita pone la botella a salvo, en el botiquín.

—Señor, tenga la bondad de tenderse en la camilla y bajarse los pantalones.

El hombre la queda mirando. Y entonces, al ver que él no se mueve ni tiene la menor intención de obedecer sus órdenes, la enfermera nueva presiona el botón del timbre una, dos, tres veces. Es un llamado a la directora.

El tabique se estremece cuando la directora entra en la reducida sala del vacunatorio.

—Señora Delia —dice la muchacha—: el caballero aquí viene a vacunarse, pero . . .

—Podría preocuparse un poco más de su aseo personal —lo increpa, decidida, la directora. Y ordena a la enfermera de turno: —Abra la ventana.

—Ya la abrí, señora Delia.

—La otra, la grande.

—Yo, señorita . . . —intenta decir algo el hombre.

—Señora, si me hace el favor.

—Yo, señora. Es decir... me trajeron los carabineros —su voz es como un crujir de madera.

—No interesa. Lo que sí interesa es que vamos a vacunarlo inmediatamente. La mujer gorda es drástica, definitiva. Sus ojos brillan acerados, con una luz implacable.

—Tiéndase sobre la camilla. ¿Y este saco? —pregunta.

—Mío, señorita, señora.

—Para otra vez lo deja afuera. ¡A la camilla! —grita. Y se me baja los pantalones.

Pero el hombre se niega, casi con tristeza, a obedecer las órdenes.

La muchacha coge la jeringa y, al presionar el émbolo, salta otra vez un chorrillo que es admirado por el hombre.

—Bájese los pantalones, he dicho —prosigue la señora Delia, golpeando la colchoneta con violencia—. ¡Decúbito dorsal!

El hombre guarda una inmovilidad y un silencio de sepultura.

—Lo siento. Nos veremos obligados a acudir a la fuerza pública —advierte la directora y sale dando un portazo.

—Señorita —reclama el hombre—: ¡para qué le avisó a ella! Así, los dos solos, me habría dejado vacunar: claro que en el brazo.

Y se mira el brazo cubierto por restos de algo que fue una chaqueta oscura.

Sin decir una palabra, la enfermera contempla a ese mendigo púdico, a ese hombre que más bien debiera estar en un museo de la prehistoria. No hay acuerdo entre la vida moderna y un ser como ese que tiene ante sus ojos. ¿Qué relación puede existir entre un individuo de esa laya y la penicilina, y el electrocardiograma, y los insecticidas de doble efecto?

El hombre se da cuenta de la dureza nueva que hay en esa mirada y se acerca a la bolsa en busca de protección. Desea refugiarse al amparo de la bolsa, como si pudiera recibir de ella algún favor especial.

Son uno para el otro, carne de su carne, bolsa de su bolsa, como marido y mujer. La imagen divierte a la enfermera. Cuando el hombre descubre la sonrisa que apunta entre sus labios brillosos de rouge, sonríe también, con pretensiones de complicidad.

Rabiosa consigo misma y con ese hombre que ha interpretado equívocamente su sonrisa, la muchacha cambia de expresión y lo mira enojada.

La sonrisa que recién empezaba a transfigurar al hombre de la bolsa vacila, flota por un momento en el aire de la sala. Como no halla donde posarse, sube y baja resbalando por la superficie blanqueada de la pared, aletea, aletea, se detiene al borde y se vuela por la ventana.

POESÍA

Angel Custodio González

Dos poemas de Anatolia

KARA DENIZ¹

*¿De qué hondo sueño oscuro,
de qué noche, de qué noria insondable,
de qué primera noche amarga,
de qué edades del hombre?*

*Voy y vengo desde el tiempo primero,
allá en el tibio fondo de las primeras letras,
preguntando,
desde el día de invierno en que lei tu nombre,
MAR NEGRO, KARA DENIZ,
¿por qué negro? Y me responde*

¹Kara = negro; Deniz = mar.

la áspera lengua aglutinante:

—“Kara görünüyor . . .” (se ve negro)

es todo y nada

como la muerte: nada y todo.

¿Por qué? ¿Qué dios airado te maldijo?

¿Qué sueño irreparable asesinó tu vientre negro?

Por eso voy y vengo, nuevo argonauta compasivo,
en busca de tu sino.

Monto sobre tu lomo de plomo amenazante,
piel de helada serpiente de plata envenenada,
el corazón mordido por los brazos
del hosco y renegrido pulpo que rodea.

¿Por qué negro, Kara Deniz?

Oh, sí. Ya conozco la historia:

Kara, el Norte,

Ak², el Sur . . . ,

y también te conozco, más no te sé, Kara Deniz.

Y aún queda la pregunta:

—¿Por qué negro, Kara Deniz?

Pero, no me atosiguen con historia o ciencia,
pues yo busco tu alma.

Un tiempo indiferente, oscura nube informe,

corre sobre tus aguas doloridas,

un tiempo negro olor a polvo y piedra antiguos.

Nada más y la historia olvidada y sin forma.

Y voy solo, carcomido de angustia impostergable.

Grito en la noche negra del Mar Negro.

Y pregunto otra vez:

Por Amastris, la bella reina de Darío Tercero

(¿te dio ella, alguna vez siquiera, el brillo de su canto persa,

¿o lloró a tus orillas? ¿Es por eso quizá . . . ?),

²Ak = blanco.

por Xenofonte y sus diez mil sin nombre
(¿a cuántos acallaste?).

Por Diógenes, filósofo que nació a tu rumor entre tus algas,
el hombre que bebía otra agua que la tuya en el mar de su mano,
otro cielo que el tuyo en el mar de su alma.

Kara Deniz, ¿fue el ramalazo seco de tu viento
el que apagó la lámpara del hombre?
¿Por qué negro? ¿Por qué sombra?
¿Por qué noche colmada?

Corro desmelenado por tu oscuro furor
a Trebisonda, alias Trabzon, a la frontera misma,
sobre la quilla del "Trabzon", también de luto.
Voy a mirar un algo de tu origen,
a mirar cómo lames las orillas del Asia.
Pero tu beso no es sincero,
y la Anatolia es triste por tu beso negro.

¿No bastan las naranjas de Rizé,
la sangre antigua de las guindas silvestres de Cerasus, alias Giresun,
el humo del tabaco de Amisus, alias Samsun,
ni el verdor suculento de los montes del Cáucaso?
¿No basta nada para cambiar el nombre y el color y el sabor de la muerte?

¿Qué hondo misterio o qué dolor,
qué noche?

¿Qué maldición retuerce sin cansancio tu vaivén siniestro?

(Nadie ríe en el barco. Por las tardes
mil ojos ignorantes y ávidos
tiemblan a tu horizonte)

El aire ramalea y se abate, segado y ciego,
sin prolongarse en canto, pues no hay alas;
aguas negras, monótonas, se alargan,
sin otra orilla que los bordes lejos
del negro pulpo sordo.

Como no hay pájaros, no hay islas.
Sin isla, no hay reposo.

*Mas, yo soy una isla errante, inquisitiva
y no tengo reposo.*

*Llevo sólo de luz una defensa
y de sola defensa una mirada.*

*Y sin embargo, sé. Recuerdo: alguna vez
he visto transformarse tu rostro de gigante egoísta;
te he visto convertido en espuma y en vida,
acariciando niños en las playas de Kylios,
en la arena millar de nombre hermoso: Sile³.*

Mas, era sólo un instante.

Eran sólo

*treinta docenas de olas como ángeles rebeldes,
pero luego vencidos: al arquearse tu viejo corazón, las volvías,
temblando, hacia tu centro de sombra azul-nocturna.*

Viejo enemigo amado, ahora sé;

presumo y farsanteo, lejos de tu amenaza:

hay noche y sombra largas,

y tiempo negro y hay olvido,

porque no hay alas en tu cielo;

no hay pájaros, gaviotas, golondrinas marinas;

no hay reflejo de estrellas, pues no hay la luz del vuelo;

no hay canto y, pues no hay islas,

la espuma muere sin canción, ahogada.

He encontrado tu nombre, KARA DENIZ.

Ankara, agosto de 1965.

³Sile = se pronuncia casi como Chile.

PAZAR¹

¿Con qué palabra pinto,
con qué palabra digo
la soledad inmensa,
la grande soledad de esta imponente meseta de Anatolia,
la terrible belleza de este mundo?

¿Cómo digo esta soledad,
si tengo el corazón repleto de tan ardiente compañía?

¿Cómo defino la tristeza que inunda?

¿Con palabras tan hondas como:

"Keder",

"daüsila",

"sorrow",

o "tristesse"?

¿Por qué no usar mejor los ojos:
el afuera y el alma?

¡Oh, si pudiera ponerte carne adentro,
mostrarte de verdad una llanura todopoderosa,
o, aun mejor, abrirte,
desengrisarte entera la palabra "gris"!
Porque ella es más inmensa y poderosa aún que la meseta:
es la palabra pura, sin sonido: realidad.

Mira:

está en el cielo,
en la colina remotamente dibujada,
(o, por decir mejor, desdibujada,
como la historia deshecha aquí de gris evanescente);
está en la hierba gris que cubre informes cementerios;
en los amables, dulces asnos tristes, trotones, trotando tontagrismente hacia la
[noche,

¹Pazar = domingo.

y todavía más,
 en esos asnos inocentes que le comen la hierba gris y áspera a los muertos,
 ahí mismo, encima del corazón gris y reseco,
 en los informes cementerios;
 en la mirada gris de las mujeres, indiferentes bajo el velo,
 en el camino, sobre los bellos niños tristes que sonríen
 como ángeles de pronto, en las orillas.
 Está en los ralos árboles, cayendo.
 Está en el borde de la noche.

¿Y cómo digo que de pronto lloro,
 escondido en un rincón humilde de mis ojos,
 también ya grises
 de tanto gris y tanto amor y tanta ausencia?

De pronto lloro adentro,
 avergonzado de compartir, quizá, la sal y el nudo con los que ruedan junto a
 [mi por el camino gris, interminable.

¿Cómo puedo sufrir la soledad,
 compartir la soledad de ese hombre lejos,
 un hombre solo que tal vez no sufre, que tal vez no sabe que voy sufriendo su
 [dolorosa soledad sin forma?

Tal vez no sabe nada y nada espera;
 quizá la soledad le pesa y no lo sabe.
 Y está curvado sobre el campo,
 enterrado en el tiempo,
 resignado de siglos.

Un hombre solo, hermano,
 trabaja solo sobre un campo sin tiempo.
 (Hay grupos de mujeres,
 grises, distantes,
 también dobladas sobre un mar de hierba gris intemporal.
 Y él no lo sabe).
 Y, ¿sabes?:
 es domingo, Pazar,

*Pazartesi = lunes.

*Y él quizá ni sabe que es Pazar,
y a lo mejor, o a lo peor,
tampoco espera nada de Pazartesi².*

*Y apenas hay aquí más límite que el nuestro;
(el de saber ya apenas lo que somos),
y el de unas colinas apenas dibujadas.
Ni una flor, una flor de romero, peregrina
la única flor que lo llenara todo de su color y aroma,
flor mía que pudiese vencer el horizonte tan iluso,
borrar el gris tremendo.*

de Fernando Debesa

*Pero aún hay la fuerza y el tiempo suficientes
de no olvidar el verde ni el azul.*

El guerrero de la paz

*Y uno siente que es Pazar
y espera siempre de Pazartesi,
y de todos los días...*

PRIMERA PARTE

(Esta obra no tiene desarrollo. El personaje sólo aparece durante un acto, con uno o dos diálogos que caracterizan a este personaje. Al fondo, el teatro, debe haber una silla, y a cada lado, un largo banco.)

Al comienzo, sentado en uno de los bancos hay un hombre. En la penumbra, se coloca sus lentes. Luego se levanta, con la cabeza en la mano, y camina hacia el público. La luz lo ilumina. Es un hombre de cuarenta y cinco años, alto y distinguido. Mientras se coloca su sombrero y se termina de vestir, le habla al público.)

MONTARCO: Me llamo Carlos de Montarco, y soy un hombre corriente. Aunque no del todo corriente, pues tengo una cualidad que no se encuentra en la mayoría de mis contemporáneos: soy ambicioso.

Por ambición suñí a los países de América jurídica en la Universidad de Salamanca. Por ambición, estudié todos los países a la luz de un candil, hasta que los ojos se me cerraban. Y cuando terminó mis estudios, fue por ambición que me decidí a venir a América. Aquí se podía hacer una carrera más rápida, más legítima que en España. Podía, naturalmente, ir a El Perú o a México, países donde abunda el oro. Pero pronto descubrí que esas regiones estaban

²Compárate en 1982.

Teatro



de Fernando Debesa

El guerrero de la paz*

CRÓNICA DRAMÁTICA EN DOS PARTES

PRIMERA PARTE

(Esta obra no tiene decorados. El escenario debe estar siempre vacío, con uno o dos elementos que caractericen cada escena. Al fondo, al centro, debe haber una silla, y a cada lado, un largo banco.)

Al comienzo, sentado en uno de los bancos hay un hombre. En la penumbra, se coloca sus botas. Luego se levanta, con la casaca en la mano, y avanza hacia el público. La luz lo ilumina. Es un hombre de cuarenta y cinco años, alto y distinguido. Mientras se coloca su casaca y se termina de vestir, le habla al público).

MONTARCO: Me llamo Carlos de Montarco, y soy un hombre corriente. Aunque no del todo corriente, pues tengo una cualidad que no se encuentra en la mayoría de mis contemporáneos: soy ambicioso.

Por ambición asistí a los cursos de Ciencia Jurídica en la Universidad de Salamanca. Por ambición, estudié todas las noches a la luz de un candil, hasta que los ojos se me cerraban. Y cuando terminé mis estudios, fue por ambición que me decidí a venir a América. Aquí se podía hacer una carrera más rápida, más brillante que en España. Pensé naturalmente en ir al Perú o a Méjico, países donde abunda el oro. Pero pronto descubrí que esas regiones estaban

*Compuesta en 1962.

repletas de juristas, deseosos como yo de hacer carrera. Entonces me decidí a venir a Chile.

(*Risita*) Chile . . . El fin del mundo, el país de la guerra eterna. El país de los araucanos.

(*Por atrás, entran seis o siete actores maquillados como araucanos, poniéndose sus prendas de vestir, y se van a sentar en uno de los bancos, en la penumbra*). Es curioso. Los incas del Perú eran un pueblo inteligente, civilizado. Sin embargo, nuestros soldados los derrotaron en seis semanas. En cambio con estos araucanos de Chile, que no tienen cultura ni civilización, ni ciudades ni nada, nuestro ejército, lleva setenta años de guerra, y no los puede derrotar. (*Risita*) No sé si esto sea una prueba de la eficiencia de los araucanos, o de la ineficiencia de nuestro ejército.

(*Por atrás entran doce o trece actores, vistiéndose con sus trajes de civiles o militares españoles, y se van a sentar al otro banco, frente a los indios*).

Españoles e indios, ése era el telón de fondo. Y la guerra, después de setenta años, se había ido transformando en el hecho capital. Ella lo configuraba todo, el sistema político interior, la situación financiera, las clases sociales. Ella era la base de un cierto orden.

Pues bien, en ese orden me propuse hacer carrera.

Recién llegado, estudié la situación y decidí adaptarme a ella. Me hice amigo de las dos grandes fuerzas españolas en La Concepción, los encomenderos y los militares. Los ayudé en sus pequeños pleitos, redacté sus peticiones y quejas ante la Real Audiencia. ¡La Real Audiencia! Esa era mi meta deseada, llegar como magistrado a formar parte de la Real Audiencia. En 1612, mis planes marchaban a la perfección. Como resultado de algunos favores que yo había hecho a distinguidos encomenderos y militares, habían partido algunas cartas a Lima y a Madrid, proponiendo mi nombre como candidato a ese alto tribunal. Todo estaba listo. Mi objetivo estaba por fin al alcance de mi mano.

(*Suspira. Cambio de voz*) Pues bien, un hombre extraño, excepcional, apareció a alterar ese orden. Luis de Valdivia llegó a la ciudad de La Concepción con un plan fantástico: hacer la paz con los araucanos. La paz después de setenta años de guerra. . . La paz, donde todo existía sobre la base de la guerra. . . Era cambiarlo todo, era trastornarlo todo. . .

(*Con otra voz*) ¿Habéis visto vosotros lo que sucede en el mundo cuando aparece un ser absoluto, un ser totalmente poseído por una idea y por una misión que cumplir? Se produce un choque. El orden del mundo reacciona con ferocidad y ataca al intruso. Pero el intruso sigue impertérrito, como

movido por una fuerza sobrenatural. Y empieza la lucha entre ellos, una lucha a muerte.

Debo decir que para mí, un hombre corriente, es un espectáculo fascinante el de esta lucha: un león de raza real, contra toda la jungla... Es el orden establecido defendiéndose contra el desorden. Desorden que pretende ser el comienzo de otro orden...

¿Quién triunfará? (*Largo suspiro*).

Lo curioso es que nadie sabía cómo había llegado Luis de Valdivia a esa situación espectacular. Algunos decían que todo había empezado dos años antes, en una antecámara del Palacio Real de Madrid...

(*Penumbra. Montarco sale. Dos actores se levantan del banco de los españoles y vienen a ocupar sus posiciones. Uno sentado frente a una mesa, otro de pie, a un lado, como si acabara de entrar. A un lado, un globo terráqueo sobre pedestal. Alguna insignia real. Vuelve la luz*).

ESCRIBIENTE: Señor Secretario...

SECRETARIO: (*Seco*) ¿No veis que estoy ocupado?

ESCRIBIENTE: (*Humilde*) Es que... está ahí... (*Pausa*). Está ahí de nuevo...

SECRETARIO: ¿Quién? ¿Quién está ahí de nuevo?

ESCRIBIENTE: El de siempre. El jesuita ése... El Padre Valdivia.

SECRETARIO: Ah... Decidle que no puedo recibirlo. Decidle que preparo un informe importantísimo para el Duque de Lerma y para el Rey...

ESCRIBIENTE: Ya se lo dije ayer...

SECRETARIO: (*Impaciente*) Decidle entonces que me siento mal. Que el calor de Madrid me ha dado fiebre...

ESCRIBIENTE: Fue lo que le dije anteayer...

SECRETARIO: ¿Entonces ese jesuita no entiende de razones?

ESCRIBIENTE: Me dijo: "Vendré todos los días hasta que me reciba. Aunque tenga que dormir aquí en el suelo. Pero me recibirá".

SECRETARIO: (*Irritado*) ¡Qué majadero!
¿Sabéis lo que busca?

ESCRIBIENTE: Lo de siempre. Quiere saber si el Consejo de Indias ha decidido algo sobre la guerra de Chile.

SECRETARIO: (*Enojado*) ¡Qué estupidez! Ya tenemos bastantes molestias con la Paz de los Países Bajos y la expulsión de los moriscos. Y ese fraile pretende que le dediquemos tiempo a una guerrilla estúpida, en el rincón más lejano del Imperio...

ESCRIBIENTE: (*Mostrando un pliego*) Si esta vez me atreví a molestaros, es porque trae una carta de recomendación del Marqués de Espínola... (*La actitud del Secretario cambia*).

- SECRETARIO: ¿Del Marqués? Nunca da recomendaciones... Mostrádmela (*La lee*). Tendré que recibirlo. Decidle que pase.
- ESCRIBIENTE: Así lo haré. (*Se inclina y sale. El Secretario se levanta y se pasea. Entra el jesuita Luis de Valdivia. Tiene cuarenta y cinco años, es flaco y de mirada intensa*).
- VALDIVIA: ¡Por fin!
- SECRETARIO: (*Es otro hombre, amabilísimo, sonriente*) Excusadme, Reverendo Padre; graves asuntos de estado me impedían recibirlos.
- VALDIVIA: Hace dos semanas que espero en vuestra antesala.
- SECRETARIO: Lo siento, de veras. Pero vos sabéis que el Rey nuestro señor no toma ninguna decisión sin consultar al Duque de Lerma. Y el Duque tampoco decide nada sin conocer mi modestísima opinión. De manera que prácticamente todos los negocios importantes del Imperio desfilan por esta humilde antecámara.
- VALDIVIA: Lo sé. Por eso mismo quería veros.
- SECRETARIO: Ah... Pero tal vez no soy la persona que os conviene. Soy un simple informante. (*Diplomático*). No tengo poder para decidir nada...
- VALDIVIA: Deseo convencersos de la gravedad del asunto que me trae. Y pediros que me consigáis una audiencia con el Duque.
- SECRETARIO: (*Escandalizado*) ¡Una audiencia con el Duque! ¿Estáis loco? Si pensara en recibir a todos los sacerdotes que desean verlo, tendría que abandonar su puesto de Primer Ministro.
- VALDIVIA: (*Dominando su impaciencia*) Siempre la misma respuesta. Hace más de un año que abandoné mis deberes apostólicos, para convertirme en un merodeador de oficinas. Hace más de un año que vivo redactando memoriales, y entregándolos en manos de consejeros y secretarios. En la guerra de Chile, me ejercité contra obstáculos difíciles. Pero aquí en Madrid, no he logrado vencer la barrera inexpugnable de las antesalas.
- SECRETARIO: (*Impacientándose*) Oh, la limitación humana... Sabed que aquí llegan cientos de funcionarios imperiales, cada uno creyendo que su asunto es el más importante, insistiendo para que se les atienda, pues de él depende la suerte del Imperio...
- VALDIVIA: (*Impertérrito*) ¡Es que mi asunto es el más importante! ¡Y de él depende la suerte del Imperio!
- SECRETARIO: (*Aburrido e impaciente*) Bah... Hasta cuándo... (*Se pasea un momento. Luego, dominándose, se sienta de nuevo*).
- Os daré una carta para el Secretario del Conde de Oliva.
- VALDIVIA: (*Furibundo, con gran voz*) ¡Ya hablé con él y no terminó de oírme! ¡Señor Secretario, España se pierde por el peor de los pecados, la frivolidad!

¿Sabéis por qué no terminó de escucharme? Porque tenía que ir a un corral, a ver una comedia de un tal Lope de Vega. ¡Que vergüenza!

SECRETARIO: (*Con fuerza*) Los secretarios tenemos una resistencia limitada, como todos los hombres. Tened piedad de nosotros. . .

VALDIVIA: (*Implacable*) ¡No es tiempo para la piedad! ¡Es tiempo para tratar asuntos graves, sin la menor demora! Mañana será demasiado tarde.

SECRETARIO: Por favor, Reverendo Padre. . .

VALDIVIA: (*Sin oírlo*) Vosotros aquí, en medio del lujo y el orgullo, no os dais cuenta. Para vosotros, Madrid es la cumbre del mundo. Para nosotros, los modestos sirvientes en los últimos confines del Imperio, percibimos los signos terribles. . .

SECRETARIO: ¿Signos? ¿Qué signos?

VALDIVIA: Por el momento son pequeños gérmenes, conflictos menudos como la guerra en Chile, el odio a la autoridad, las disensiones entre jefes. ¡Pero esos gérmenes se multiplican y pueden llegar a convertirse en una lepra, que se extienda y destruya el Imperio!

SECRETARIO: (*Escandalizado*) ¿Destruir el Imperio? No entiendo una palabra de lo que decís.

VALDIVIA: (*Sin oírlo*) Para eso he venido a España. Para advertir de la gravedad del peligro y lograr que le pongan atajo a tiempo. Para eso insisto y vocifero ante consejeros y secretarios. (*Patético*). Pero parece que grito en el desierto. Nadie se da cuenta. ¡Nadie me oye!

(*Se abre la cortina del fondo y entra Felipe III. Es alto, pálido, una figura del Greco*).

REY: Yo os oigo.

SECRETARIO: (*Asustado*) ¡Majestad! (*El y Valdivia se inclinan hasta el suelo*).

REY: Retiraos, Secretario. Dejarme con el Padre.

SECRETARIO: (*La voz le tiembla y sale retrociendo*) Majestad... Majestad... (*Sale*).

REY: Me avisaron que estabáis aquí y vine. Escuché vuestras últimas frases. (*Breve pausa*) ¿Sabéis por qué no tenéis contestación ni del Consejo de Indias ni de mis Ministros? ¿Por qué os hacen esperar en las antesalas y nadie parece tomar en serio vuestros informes? Porque yo estoy indeciso.

VALDIVIA: Vos, Majestad. . .

REY: Sí, yo. Conozco perfectamente vuestro asunto.

Y aunque mis Ministros me dicen que sois soñador y que vuestro plan es impracticable, yo lo estudio y me preocupo de él.

(*Con humildad*) Hace tres noches que no duermo a causa de vos, Padre Valdivia. . .

VALDIVIA: Decidíos, entonces. . .

REY: No, no me decido.

(Pausa. El Rey camina hasta el globo terráqueo y le da un golpe que lo hace girar). ¿Véis como gira el mundo? ¿Sabéis lo que pasa en él? La maldita Reforma pretendió dividir la cristiandad. ¿Y cómo le hemos contestado la Iglesia y España?

Le hemos cedido media Europa, es cierto; pero nos hemos apoderado del mundo entero. (Nuevo golpe al globo). Estamos en 1610, Padre Valdivia. Hace cuarenta y seis años terminó el Concilio de Trento, y la Cristiandad realiza el esfuerzo de restauración más gigantesco de la Historia. Mientras las naciones católicas conquistamos nuevos continentes, la Iglesia los inunda con nuevas órdenes religiosas y con ejércitos de misioneros.

Pues bien, en medio de este triunfo grandioso, un ínfimo jesuita como vos, lanza el fermento de la duda, de la anarquía. Con un atrevimiento increíble, insistís en que la mayor empresa del siglo, la conquista de América, es una empresa dudosa.

(En voz baja). Y esta afirmación ridícula encuentra un eco en mí, me enferma, me deja sin dormir. . .

VALDIVIA: Majestad, permitidme explicaros. La conquista de América ha sido una empresa admirable. Una verdadera cruzada. Pero hay puntos dudosos en ella. La guerra de Chile, por ejemplo.

REY: ¿La guerra? Fui educado en la tradición de mi abuelo Carlos Quinto, de que la guerra que conquista almas para la iglesia es una buena guerra.

VALDIVIA: La guerra en Chile no conquista almas, sino las pierde. No hay una causa noble en ella. Es una larga pendencia miserable, y su único objetivo es la codicia. Por eso al indio vencido se le degüella y se le roban sus tierras.

REY: Explicadme algo: ¿Por qué si los demás países de América se conquistaron en semanas, Arauco resiste hace setenta años, y no da la menor señal de flaqueza? ¿No es porque los araucanos aman la guerra?

VALDIVIA: No, Majestad. Los araucanos no aman la guerra, sino temen la paz. ¿Sabéis que en su idioma, la palabra "paz" es idéntica a "servidumbre"?

REY: (Pensativo) Paz, servidumbre. . . Qué extraño. . .

VALDIVIA: Los indios vencidos en la guerra se convierten en esclavos, con sus mujeres e hijos. Y son tratados peor que animales. Por eso los indios libres prefieren morir antes que entregarse.

REY: Pero ¿y mis Leyes Protectoras?

VALDIVIA: Son burladas hasta tal punto, que un cacique llegó a preguntarme si había dos reyes en España; uno de los soldados, y otro de los misioneros. . .

REY: (Indeciso) Dos reyes. . . (Pausa).

Y como solución, vos proponéis la paz. . .

VALDIVIA: *Es la única solución, Majestad. Es la única manera de extirpar de vuestros dominios esa lacra de injusticias que provienen de la guerra.*

REY: (*Indeciso*) La paz con los araucanos. . . y una frontera en el río Bío-Bío. . .

VALDIVIA: Eso es, Majestad. Al norte, los españoles; al sur, los araucanos. Y la única acción guerrera permitida, sería contra los que traspasaran esos límites. Es decir, una Guerra Defensiva.

REY: Parece sencillo ¿verdad? Pero aceptar una frontera equivale a reconocer a Arauco como nación independiente. Significa que España la respeta y se inclina ante ella: Goliat ante David. . .

Qué humillación para el orgullo español. . .

VALDIVIA: Los seres verdaderamente grandes ceden en lo legítimo, sin sentirse disminuidos. Y el que cede por la justicia, ése es precisamente un cristiano. (*Pausa, el Rey vuelve al globo terráqueo, y lo acaricia.*)

REY: No estoy seguro. . . No sé. . .

VALDIVIA: (*El argumento decisivo*) Vuestra duda me obliga a confiaros un secreto. Un secreto amargo, que nadie conoce aquí en Madrid.

REY: Hablad.

VALDIVIA: En Chile no existe verdadera evangelización.

REY: ¿Estáis loco? Los informes de los misioneros son triunfales. Hablan de conversiones en masas.

VALDIVIA: ¡Son mentiras, Majestad! Mentiras o ilusiones.

REY: ¿Mentiras? ¿Por qué mentirían?

VALDIVIA: (*Saca dos cartas de su bolsillo*) Tengo aquí dos cartas, Majestad. Una del Superior de los Franciscanos, y otra del Superior de los Dominicos en la ciudad de La Concepción. Ante mi pregunta expresa sobre las conversiones, ambos se inclinan a creer que ellas se realizan por temor.

Oíd lo que dice el Superior Franciscano: "Cuando recién llegué a esta región me ilusioné.

Contemplé conversiones de pueblos completos, bauticé días enteros hasta que no pude mover el brazo.

Pero después me di cuenta que había sido para evitar matanzas, o para protegerse de la codicia de los soldados. Y luego, cuando pasaba el peligro, *volvían a sus costumbres paganas*. Así ha ocurrido durante mis veinte años de misionero".

(*Pausa*). Es la evangelización por el miedo, Majestad. Es decir, lo contrario de la evangelización.

REY: (*Lento*) Es difícil. . .

VALDIVIA: Es fácil. Lanzad vos la flecha. Dios la conducirá al blanco.

(El rey cierra los ojos un momento. Quizás reza, luego, con la mano sobre el globo).

REY: Todo, antes que una conciencia inquieta. Me decido.

(El padre Valdivia se arrodilla ante él y le besa una mano).

VALDIVIA: Gracias, Majestad.

(El Rey respira aliviado, como si se hubiera descargado de un gran peso).

REY: No agradezcáis nada, porque voy a pedir os un sacrificio.

VALDIVIA: ¿Un sacrificio? ¿A mí?

REY: Quiero que vayáis a Chile como mi representante a imponer la paz.

(Valdivia se incorpora bruscamente. Toda su actitud cambia).

VALDIVIA: ¿Yo? ¿Por qué yo? Le corresponde al poder civil... al nuevo Gobernador...

REY: No me basta el poder civil. Deseo que un sacerdote garantice la recta aplicación de mis órdenes. Que bajo su mirada incorruptible se detenga la guerra y termine el trabajo obligatorio de los indios.

(La situación se ha dado vuelta. Ahora es el Rey el que impone, y el Padre Valdivia el que teme y se rehuye).

VALDIVIA: ¿Pero por qué yo? ¿No podríais... nombrar a otro?...

REY: ¡Cómo! Vos sois el más indicado. Nadie conoce mejor que vos a los araucanos, su idioma, sus costumbres. ¿Encontráis la tarea demasiado difícil? ¿Vos, que según dicen, declararíais despreciar la prudencia, porque es el disfraz del miedo?

VALDIVIA: *(En voz baja)* Es que tengo miedo.

REY: ¿Miedo, vos? No puedo creerlo. Me han dicho que en batallas sangrientas, habéis corrido a auxiliar a los heridos sin temor a nada.

VALDIVIA: No tengo miedo de las batallas. *(Pausa. Da unos pasos)*. Prefiero realizar un apostolado tranquilo. Ayudar a los pobres y a los enfermos... y luego rezar en mi celda, sin más ruido que el canto de los pájaros en el jardín...

REY: Pero esa tranquilidad es un placer, Reverendo Padre. Y ese placer sólo satisface a la mitad de vuestro ser. Os conozco bien. Hay otro hombre en vos, que odia la tranquilidad y el canto de los pájaros en el jardín. Otro hombre apasionado y sediento de absoluto, que desea participar en grandes acciones. Un émulo de Francisco Pizarro y de Pedro de Valdivia, que daría la vida por una causa noble.

¿Es verdad?

VALDIVIA: *(En voz baja)* Sí, es verdad...

REY: Ese hombre en vos trabajó tres años junto a mi Virrey en Lima para obtener la supresión del Trabajo Obligatorio de los araucanos. Organizó reu-

niones de teólogos y juristas, me escribió cartas incendiarias, denunciando lo que llamabáis "el escándalo de la esclavitud en Chile".

Y ahora que vuestras ideas se han impuesto, sentís miedo de ponerlas en práctica. No entiendo. Exijo una explicación. ¿De qué tenéis miedo? (Pausa).

VALDIVIA: (Con lentitud) De mí mismo, Majestad. Tengo una naturaleza violenta, llena de sentimientos oscuros. En la tranquilidad de mi celda, las pasiones permanecen quietas. Pero al realizar una acción política, se podrían agitar. Hasta podría olvidar mis ideales, para sólo desear mi triunfo personal. . .

(Suplicante). Por favor, Majestad. Dejadme ser un monje insignificante, antes que un político soberbio. . .

REY: (Con sonrisa afectuosa) Me habían dicho que eráis exagerado en la violencia y en la humildad. . .

(Vuelve al tono enérgico). Pero vuestro temor, no cambia mi decisión: iréis a Chile como Visitador Real.

VALDIVIA: (Debatiéndose) Pero ¿por qué yo? No soy ni el más inteligente, ni el más santo. . .

REY: No necesito ni al más inteligente ni al más santo. Necesito al que más ame a los araucanos. (Duro). ¿Los amáis vos?

VALDIVIA: (Ferviente) Como a mí mismo. ¡Más que a mí mismo!

REY: Entonces no hay más que hablar. Os nombro Visitador General en Chile con todos los poderes. Partiréis con el Gobernador Alonso de Ribera la próxima semana. (Silencio del Padre Valdivia). No necesito recordaros que un hijo de Ignacio de Loyola no discute su destino. (Silencio. Con voz imperiosa). Y ésta es una orden real.

VALDIVIA: (En voz baja) Acepto. . .

REY: Para acallar vuestros temores, olvidaos de vos mismo. Pensad que sois sólo un soldado de la justicia, y que vuestro deber es demostrar que ella es posible en el mundo. . .

VALDIVIA: Lo será, Majestad. Daré mi vida para que lo sea.

REY: Ojalá. Pero tengo ciertos temores: vais a herir intereses, y eso os traerá dificultades. Pido a Dios que os dé fuerzas contra las potencias malignas.

VALDIVIA: ¿El demonio, creéis? . . .

REY: El demonio, no. Los hombres.

(Penumbra. Los actores vuelven a su banco. Montarco avanza desde un lado y habla al público).

MONTARCO: (Lento) O sea que Luis de Valdivia era prácticamente om-ni-po-ten-te. . . Había que colaborar con él. Por eso, apenas supe que venía a La Concepción, me adelanté a esperarlo a la llegada del galeón.

Fui muy cariñoso con él, y le recordé que habíamos sido condiscípulos en la Universidad de Salamanca. El me abrazó y me dijo: "Tienes que ayudarme en todo, Carlos. Cuento contigo". Yo, por supuesto, le dije que podía disponer de mi vida y mis caudales, como si fueran propios.

(*Largo suspiro de alegría*) Estoy muy contento. Soy el mejor amigo del Visitador. Y gracias a su influencia, podré salir de este hoyo de La Concepción y llegar a la Real Audiencia. (*Soñando*). O quizás más alto aún... Quizás si hasta el mismo Virreinato del Perú...

(*Penumbra. Montarco sale. Desde su banco avanzan tres actores y toman sus posiciones. Vuelve la luz. Una sala en la ciudad de La Concepción. Un capitán con uniforme de gala conversa con el Alcalde y un oidor, lujosamente vestidos. Colgando, un gran mapa de Hispanoamérica. Medios de 1612*).

ALCALDE: (*De mal humor*) ¡La paz, la paz, la paz! Todo es una solemne insensatez. (*Señalando en el mapa*). Mirad, aquí estamos nosotros. La ciudad de La Concepción, una hormiga en la inmensa costa del Océano Pacífico. Y es aquí, en el último rincón del mundo, donde un fraile excéntrico ha decidido realizar el milagro de los milagros: la paz...

CAPITÁN: Que tontería, querido Alcalde. Cuando en este mundo miserable, el único gozo comparable al amor es la guerra. ¿Recordáis a don Alonso de Ercilla?

(*Declama*) No las damas, amor, ni gentilezas de caballeros canto enamorados; ni las muestras, regalos ni ternezas de amorosos afectos y cuidados.

(*Enérgico*) Más el valor, los hechos, las proezas de aquellos españoles esforzados que a la cerviz de Arauco no domada pusieron duro yugo por la espada.

ALCALDE: De eso hace más de cincuenta años. Eran otros tiempos... La guerra tenía su belleza...

CAPITÁN: Igual que ahora, Alcalde. (*Con impetu*). ¡Lo más hermoso del mundo es la guerra! ¿Hay algo más impresionante que una carga a caballo, contra una manada de indios que aúllan? Y luego al ver que sus armas son impotentes contra nuestras armaduras, aparece el miedo en sus rostros. Entonces nos sentimos héroes... Y después, cuando hemos degollado a la mitad, y la otra mitad se ve perdida, su miedo se transforma en terror.

Entonces, nos sentimos dioses...

(*Declama*) Venus y Amor aquí no alcanzan parte;
Sólo domina el iracundo Marte.

ALCALDE: (*Sonriente*) Falso, falso. He oído decir que Venus y Amor alcanzan parte... A veces...

CAPITÁN: Es cierto. (*Lento, saboreando el recuerdo*). Oh, las noches después de las batallas . . . Ardientes todavía con el olor de la sangre, caemos como águilas sobre las indias que tiemblan de pánico . . .

(*Risotada*) ¡Y qué afrodisíaco admirable es el pánico! . . .

OIDOR: (*Impaciente*) Muy interesante. Pero por el momento el Alcalde y yo tenemos preocupaciones más graves que tus afrodisíacos. Debemos decidir qué actitud tomar frente al desaire del Visitador.

CAPITÁN: ¿Qué desaire?

ALCALDE: ¿No te parece desaire el que, recién llegado a Chile, haya seguido de largo a saludar a los indios, en vez de venir primero a saludarnos a nosotros?

CAPITÁN: Bueno . . . La verdad es que los indios le importan más que vosotros . . .

ALCALDE: Tal vez. Pero fue un error grave. Y creo que debemos hacérselo notar.

OIDOR: Por el momento, querido Jerónimo, creo que debemos ser amables. A pesar de todo, él es el más fuerte.

ALCALDE: (*De mal humor*) Hubiera preferido a cualquier otro de Visitador: un ladrón, un imbécil, hasta un infiel. ¡Todo menos un fraile!

OIDOR: Domínate. Tienes que recibirlo con toda amabilidad. . . A lo mejor, si somos amables, podemos domesticarlo . . .

(*Se oye una trompeta a cierta distancia*).

¡El Visitador!

ALCALDE: Está bien. Me costará mucho, pero me dominaré.

OIDOR: Cuando te impacientes, acuérdate de que es omnipotente. Es un pensamiento que siempre devuelve la calma . . .

(*Ruidos de voces, se abre la puerta y entran el Padre Valdivia y Carlos de Montarco, ambos de gala. Los demás se inclinan*).

TODOS: Excelencia . . . Vuestra Reverencia . . .

MONTARCO: Son las autoridades de La Concepción, Luis.

VALDIVIA: Preséntamelos.

MONTARCO: El Alcalde, don Jerónimo de Toro Mazote.

ALCALDE: (*Sonrisa de miel*) Beso las manos de Vuestra Reverencia . . .

MONTARCO: El Capitán don Alonso de Reinoso, jefe de la guarnición de la ciudad.

CAPITÁN: Vuestro siervo, Reverencia . . .

MONTARCO: El Oidor, don Cristóbal de Maldonado.

OIDOR: A los pies de Vuestra Excelencia Reverendísima . . .

(*El Padre Valdivia entrega su capa de gala y su sombrero a Montarco, quien los coloca sobre una silla*).

VALDIVIA: Vengo entusiasmado, queridos señores. Acabo de celebrar un Parlamento de Paz con los araucanos. Algo bellissimo. Después de setenta años de

guerra, nos hemos reunido a la sombra de los canelos, el árbol de la paz, y yo les he leído la carta afectuosa del Rey. Ellos escucharon maravillados, y al final me hicieron toda clase de preguntas: ¿De veras nos ama el Rey? ¿Por qué nos llama sus hijos? Y yo, feliz, les expliqué cuáles eran los verdaderos sentimientos del Monarca hacia ellos, Cómo deseaba la paz y la concordia entre sus hijos araucanos y sus hijos españoles.

ALCALDE: (*Sin convicción*) Muy hermoso, en efecto...

OIDOR: Y ellos... ¿os prometieron... algo...?

VALDIVIA: Naturalmente, señor de Maldonado. Juraron guardar la paz, y no pasar por ningún motivo la frontera del río Bio-Bío.

OIDOR: Muy promisorio... Muy promisorio...

VALDIVIA: (*Iluminado*) Parece un sueño, pero es realidad. Ha llegado el día de una nueva armonía entre los hombres. Doy gracias al cielo por permitirme ver este día.

(*Pausa. Los demás se miran rápidamente.*)

ALCALDE: (*Sin convicción*) Día admirable...

OIDOR: (*Idem*) Gracias a vuestra sabiduría, Reverencia...

CAPITÁN: Nuestras espadas enmohecerán. Pero que importa, si es la voluntad del Rey...

OIDOR: Colaboraremos con vuestros planes, Reverencia. Y si nuestras modestas encomiendas pueden servir de algo, contad con ellas...

ALCALDE: Permitidme ofreceros una casa para vuestra residencia...

VALDIVIA: Gracias. Pero pienso residir en el convento de la Orden Jesuita.

ALCALDE: Es un edificio viejo e incómodo. En cambio yo os ofrezco la mejor casa de la ciudad. Está situada frente a la plaza, con habitaciones espaciosas y un jardín de flores. Visitadla y comparad.

VALDIVIA: Gracias. Trataré de visitarla.

OIDOR: Y yo, para que descanséis de vuestros arduos deberes, os ofrezco dos de mis propiedades: en invierno, contra los rigores del viento, mi encomienda del río Itata. Y en verano, mi encomienda junto al mar. Disponed de ambas. Son vuestras.

VALDIVIA: Muchas gracias, pero espero no viajar hacia el norte. Si no estoy en Concepción, andaré en el sur, entre los indios.

CAPITÁN: Yo, a falta de otros bienes, os ofrezco mi persona. Seré vuestra guardia personal, os acompañaré a todas partes.

VALDIVIA: Gracias. En la paz, trataré de prescindir de custodia militar.

ALCALDE: Los encomenderos del Itata os envían un presente. (*Le pasa una caja alargada*). Un ostensorio portátil, que podréis llevar en vuestros viajes.

VALDIVIA: (*Saca el ostensorio dorado de la caja*) Muchas gracias... Pero es muy pesado... (*Pausa*). ¿No será... oro puro?...

ALCALDE: Naturalmente. Un regalo digno de Vuestra Reverencia...

(*Larga pausa embarazosa. El Visitador lucha por dominarse*).

VALDIVIA: Es demasiado. No puedo aceptarlo. (*Pausa*).

MONTARCO: Acéptalo. Para la capilla de tu convento. Como un regalo para Dios...

VALDIVIA: (*Con esfuerzo*) Los regalos son algo secundario. Lo que más me interesa es vuestra colaboración. Los indios me acaban de prometer la paz, pero yo también les prometí algo: que terminaba la esclavitud. ¿Me ayudaréis vosotros?

ALCALDE: Por supuesto, Reverencia. En nuestras encomiendas, la esclavitud fue abolida hace tiempo.

OIDOR: Españoles y araucanos trabajan codo a codo, en medio de una sana alegría.

VALDIVIA: Los indios juraron. A vosotros también deseo pedirlos un juramento.

Un juramento de cristianos. (*Levanta una cruz de madera que lleva colgada al pecho*). ¿Juráis por la cruz de Cristo ayudarme y luchar contra la esclavitud de los indios?

(*Pausa. Miradas rápidas*).

OIDOR: (*Levanta el ostensorio*) Juro acatar las disposiciones del Rey sobre la servidumbre de los indios.

ALCALDE: (*Levanta su mano derecha. Hacia el ostensorio*) Lo juro.

CAPITÁN: (*Levanta su espada*) Mi espada es una cruz. Lo juro por mi espada.

VALDIVIA: (*Baja su cruz*) Gracias, señores. Y ahora, permitidme descansar un momento.

ALCALDE: Por supuesto, Reverencia. (*Saluda*). El esclavo de Vuestra Reverencia. (*Sale*).

CAPITÁN: Quedo a vuestras órdenes, Reverencia.

(*Saluda y sale*).

OIDOR: Mi dicha consistirá en servirlos.

(*Saluda y sale*).

VALDIVIA: Tú, quédate, Carlos. (*Da unos pasos hacia él*). ¿Sabes? Me cuesta creerlo.

En España me parecía una tarea imposible. Y ahora, todo sucede con una facilidad pasmosa. Ayer, los indios me juraron la paz. Y hoy, los encomenderos me juran su colaboración. Ya no hay guerra en Chile, ni esclavitud de los indios.

MONTARCO: Las palabras de paz han sido dichas.

Claro que del dicho al hecho...

VALDIVIA: ¿Dudas de su sinceridad?

MONTARCO: ¿Recuerdas nuestros tiempos de estudiantes en la Universidad de Salamanca? ¿Recuerdas cuál era nuestro constante punto de disensión?

VALDIVIA: (*Riéndose*) Tu escepticismo.

- MONTARCO: (*Riéndose*) Tu credulidad.
- VALDIVIA: Después de cada ardua explicación del profesor me susurrabas al oído: "está equivocado de punta a cabo" ...
- MONTARCO: En cambio tú me decías: "no basta con creer en las verdades. Hay que vivirlas ...".
- VALDIVIA: Por eso, para vivirlas, dejé el estudio de las leyes. Por eso me hice jesuita y misionero en tierra infiel.
- MONTARCO: Yo también quise conocer tierras infieles. Ver si el Nuevo Mundo era realmente un mundo nuevo ...
- VALDIVIA: ¡Un mundo nuevo! Es justamente lo que nace hoy día, aquí ...
- MONTARCO: Un mundo nuevo ... con hombres antiguos.
- ¿Recuerdas, Luis, que ya en Salamanca yo leía sólo libros de historia? Detesto la novela y la poesía porque relatan mentiras.
- Sólo la historia dice la verdad, sólo ella presenta una imagen exacta del hombre. ¿Y cuál es esa imagen? La de un ser que no progresa, una criatura repleta de cobardía, ambición y crueldad.
- VALDIVIA: ¿Has pensado en que enorme parte de los defectos humanos proviene del orden injusto en que viven? La guerra produce la crueldad y la miseria. La riqueza excesiva produce el resentimiento. Y la esclavitud trae la degradación del hombre. Pero ¿existirían esos vicios en medio de un orden justo?
- Pues bien, el Rey me ha dado poder para instaurar un orden justo. Yo te aseguro que en medio de este orden justo, los hombres serán mejores.
- MONTARCO: ¿Y tienes una idea clara ... *concreta* ... de cómo debe ser ... ese orden?
- VALDIVIA: La experiencia del Padre Las Casas en Méjico ha sido una lección provechosa para la Corona española. Ha surgido toda una generación de moralistas de la colonización, aportando nuevos conceptos sobre la conquista espiritual.
- Nuestro siglo XVII piensa bien distinto del siglo de nuestros padres. Fue un siglo de grandes epopeyas y también de grandes crímenes ...
- Ahora el derecho natural ha sido incorporado a la ética escolástica. La vieja doctrina de Aristóteles sobre la inferioridad de naturaleza de los indios es ya un concepto caduco.
- Cristianos e indios tienen ahora los mismos derechos. La diferencia entre ellos está en la educación.
- Por eso, el dominio de España sobre las poblaciones americanas debe ser un protectorado educativo, que busque elevar de nivel a los naturales. Así un día podrán gobernarse ellos mismos.

MONTARCO: (*Escéptico*) Muy noble... Muy altruista... Pero dime: ¿de veras te parece posible... ese extraño... "protectorado educativo"?...

VALDIVIA: No sólo posible. Lo veo iniciarse ante mis ojos.

MONTARCO: Pues bien, te equivocas. No debes creer las palabras que oyes. Ni las de los indios... ni la de tus compatriotas.

VALDIVIA: (*Exaltándose*) Tú, como buen escéptico, no le crees a nadie. Yo quiero darles la ocasión y creerles. ¿Sabes por qué?, porque pienso que aún los hombres falsos pueden transformarse en veraces, si se sienten comprendidos.

MONTARCO: Te equivocas. No es que los hombres sean falsos, sino que están dedicados en cuerpo y alma a ganar dinero. Tú deberías estudiar primero... (*Se interrumpe. Han entrado el Padre Martín de Aranda Valdivia y el araucano Painemal*):

ARANDA: Perdón por interrumpir... (*Se quedan junto a la puerta*).

VALDIVIA: Adelante, Martín.

(*Presentando*) Carlos de Montarco, mi amigo desde la universidad. Mi primo el Padre Aranda Valdivia. Painemal, mi ayudante, hijo del cacique Ainavilu. (*Saludos*).

ARANDA: Me atreví a entrar porque traigo una noticia importante.

VALDIVIA: Me lo imaginaba. Puedes hablar delante de Carlos.

ARANDA: Cumplí con la misión que me encargaste, y visité la encomienda aquí cercana.

(*Se detiene, como indeciso*).

VALDIVIA: Sigue. ¿Qué viste?

ARANDA: Hay algo, Luis. Algo que tú debes ver. Ojalá... pronto... inmediatamente...

VALDIVIA: ¿Inmediatamente?... Comprendo. (*Breve pausa*). Vamos, entonces.

ARANDA: No, así no. Como soldado. Painemal te trajo la coraza y las armas.

VALDIVIA: Ayúdame, entonces.

(*Se saca el hábito y se va colocando las botas, la coraza y el yelmo. Painemal le ayuda*).

¿Sabes, Carlos? Hay lugares adonde hay que ir disfrazado. El hábito de monje no sirve. Hace que la gente mienta. Es una de las tristes realidades de nuestra época.

En cambio el traje de soldado hace sentirse a todos cómodos. Les permite ser ellos mismos. Que ironía, pues es el uniforme de la destrucción...

Estoy listo. ¿Vamos?

ARANDA: Vamos.

(*Salen. Oscuridad. El lado opuesto del escenario se ilumina. Corredor exterior en una cabaña de troncos. Un mayordomo bien abrigado recibe el producto*

del trabajo de dos indios y una india medio desnudos. Tiritan, pues acaban de salir del río, y se secan las piernas).

MAYORDOMO: A ver tú, flojonazo. ¿Cuánto oro lavaste?

INDIO VIEJO: (*Tiritando*) Río muy bueno. Mira.

(Extiende la mano con muchos granos. El Mayordomo los toma, los echa en una caja y escribe. Por un lado entran los padres Valdivia y Aranda y Painemal. El Mayordomo no los ve).

MAYORDOMO: Lienán, diez granos grandes... y veintidós medianos. Ahora vete a comer tu maíz.

(El Indio Viejo se aleja) Y tú, desvergonzado, ¿cuánto lavaste hoy?

(El Indio, muy flaco, tose con violencia).

INDIO FLACO: Tenque muy enfermo. No puede trabajar metido en agua. Demasiado frío.

MAYORDOMO: ¿Quieres que calentemos el agua del río para ti? ¿O que el invierno deje de ser invierno para no molestarte?

(Cambia de voz) ¿Cuánto oro lavaste?

(Indio le muestra).

¿Cinco granos chicos? ¡Qué vergüenza!

INDIO FLACO: Tenque muy enfermo. Calentura y tos. Muy enfermo.

MAYORDOMO: Un flojo, eso es lo que eres. Y en castigo, te vas a quedar con media ración.

(Grita hacia un lado) ¡Tenque, media ración!

Ya, andando. *(Escribe)*. Tenque, cinco granos chicos. *(Al levantar la vista, descubre a los padres y a Painemal. Su voz se pone amabilísima)*. Señores soldados ¿en qué os puedo servir? ¿Buscáis el camino a La Concepción?

ARANDA: Efectivamente. ¿Para qué lado queda?

MAYORDOMO: Si me esperáis un momento, os acompañaré. Ya termino con estos indios.

ARANDA: No tenemos prisa. Continúa.

MAYORDOMO: Con vuestro permiso. A ver tú, Cuelta, adelante. ¿Cuánto oro sacaste?

CUELTA: *(En estado avanzado de preñez)* Dos granos grandes. Cuatro chicos.

MAYORDOMO: ¿Te burlas, india borracha? *(A los padres)*. ¡Desde que se habla de pagarles un sueldo, están más ladrones que nunca!

CUELTA: *(Mostrando su mano abierta)* Dos granos grandes. Cuatro chicos.

MAYORDOMO: ¡No estoy para bromas! ¿Qué hiciste todo el día?

CUELTA: Río enojado. Mala suerte.

MAYORDOMO: ¡Mentirosa! Y los demás ¿cómo encuentran oro? Apuesto que lo tienes escondido. Voy a registrarte. *(La registra)*.

- CUELTA: (*Gritándole y pegándole débilmente*) ¡No, no, no!
- MAYORDOMO: ¡Ramera del demonio! (*Le mete la mano por el escote y ella lo muerde*).
- ¡Maldición, me sacó sangre, la puta!
- ¡Toma, condenada!
- (*Juntando los dos puños, le da un terrible golpe en la cabeza. Ella se desploma*).
- PAINEMAL: (*Sin poderse contener*) ¡No, criminal, no!
- MAYORDOMO: (*Sorprendido*) ¿Qué pasa?
- VALDIVIA: (*Conteniendo a duras penas a Painemal*) Se refiere a la india... Lo enfurecen los ladrones...
- MAYORDOMO: Ah...
 (*Se agacha y saca una bolsita del seno de la india*) ¡Mirad la ramera, lo que había robado! (*Cuenta los granos y los hecha en la caja*). Dos, cuatro, seis, diez granos grandes... y cuatro medianos. En castigo, se quedará sin comer. ¡Por ladronal!
- (*Toma la caja y se adelanta*).
- Listo. Os acompaño hasta el camino. Es por aquí.
- VALDIVIA: Decidme. Vos sabéis que los lavaderos de oro están prohibidos. ¿No teme vuestro amo a la ley?
- MAYORDOMO: (*Risita*) Mi amo es poderoso. Tiene amistades influyentes. (*Risita*). Y tiene esto...
- (*Muestra la caja del oro. Valdivia se vuelve a Aranda*).
- VALDIVIA: Tengo que hacer algo, Martín. Algo enérgico.
- MAYORDOMO: ¿Cómo decís? No escuché bien...
- ARANDA: Me hablaba de la belleza del paisaje. Vamos andando. (*Salen. Por un lado aparece Montarco y habla al público*).
- MONTARCO: (*Sin la menor ironía*) Qué espectáculo admirable es el de un hombre idealista... Trae una nueva luz al mundo... Aporta una nueva escala de valores... Gracias a su intervención, los problemas parecen simples, y sus soluciones, indispensables. Hay que ayudar a seres como éste.
- Bueno, yo soy un hombre corriente...
- No estoy a su altura en ningún sentido...
- Pero hay un terreno en el cual un hombre corriente le puede ayudar a un hombre excepcional: aconsejándole mo-de-ra-ción... Debo hacer comprender a Luis que por ningún motivo debe enemistarse con los encomenderos. Ellos cometen errores, por supuesto, pero es por falta de instrucción. Al fin y al cabo son hijos de aventureros... Apenas saben leer y escribir... En cambio son tan poderosos... Por eso, Luis debe amonestarlos suavemente, como un profesor a sus alumnos. Debe tener paciencia, mucha paciencia... Y así ob-

tendrá grandes resultados, y quedará amigo de todo el mundo. ¿Verdad que esa es la manera sensata de proceder? . . . Es lo que yo llamo "adaptarse a las circunstancias" . . .

(*Oscuridad y trompetas. Desde atrás entran los encomenderos Toro Mazote, Maldonado, Narváez, Sánchez, Painemal, Montarco y Aranda, al fin entra el visitador, vestido de soldado.*)

VALDIVIA: Señores: os he hecho llamar con urgencia por una razón importante. Como bien sabéis, la misión que me confió el Rey de España no consiste solamente en imponer la paz con los indios. También exige imponer un régimen de justicia con ellos.

Pues bien, he querido conocer sus *verdaderas* condiciones de vida. Con ese objeto, acabo de visitar vuestras encomiendas. Sin avisaros.

(*Los encomenderos se miran.*)

TORO MAZOTE: Pero qué sorpresa . . .

NARVÁEZ: Debíais habernos avisado . . .

VALDIVIA: El representante de Su Majestad puede entrar donde le plazca. No olvidéis que el verdadero dueño de todo este país es el Rey, quien os ha entregado *en depósito* vuestras encomiendas . . .

MALDONADO: (*De miel*) Lo sabemos, Excelencia. Mis amigos se han expresado mal . . . Si nos hubieráis avisado, habríamos dado las órdenes necesarias, y vuestra visita se habría realizado con la comodidad propia de vuestro rango . . .

VALDIVIA: *No me interesa la comodidad. (Dominándose).* Ahora bien . . . Entre lo que yo he visto, y los informes entregados por vosotros sobre vuestras encomiendas, hay diferencias graves.

MALDONADO: (*Sonriente*) Errores de escribientes, sin duda . . . No os imagináis, Excelencia, lo que cuenta encontrar en esta región quien sepa multiplicar y dividir correctamente.

VALDIVIA: Vosotros lo sabéis, supongo. Por eso voy a permitirme interrogaros sobre números.

TORO MAZOTE: ¿Interrogarnos?

SÁNCHEZ: No es posible . . .

NARVÁEZ: ¿Como a sospechosos? . . .

MONTARCO: (*Amable*) De ninguna manera . . . El Visitador desea simplemente aclarar ciertos puntos oscuros. Si vosotros lo ayudáis, puede resultar una tarea . . . cordial . . .

NARVÁEZ: (*Dudoso*) Cordial . . . Parece difícil . . . No estamos acostumbrados . . .

TORO MAZOTE: Jamás nadie nos ha interrogado . . .

NARVÁEZ: Los gobernadores tenían completa confianza en nosotros . . .

VALDIVIA: (*Impaciente*) Empecemos con vos, don Diego de Narváez. De pier, por favor.

NARVÁEZ: (*Furioso*) Verdaderamente . . . No sé si debo . . .

VALDIVIA: No tenéis nada que ocultar, supongo . . .

NARVÁEZ: Está bien. Estoy dispuesto.

VALDIVIA: Por favor, Montarco. El informe presentado por el señor de Narváez. Sólo los mineros.

MONTARCO: (*Tomando un folio y leyendo incómodo*) Encomienda de dos mil cuadras a orillas del Bío-Bío, concedida por el Rey en 1580 . . .

VALDIVIA: (*Seco*) ¿Total de indios e indias mayores?

MONTARCO: (*Leyendo*) Setenta y dos.

VALDIVIA: ¿Nuestras propias observaciones, Padre Aranda?

ARANDA: (*Leyendo*) Ciento veinticinco.

VALDIVIA: ¿Total de indios menores de doce años que trabajan?

MONTARCO: (*Leyendo*) Sólo diez trabajan . . .

ARANDA: Trabajan cuarenta, la mayoría entre seis y doce años.

NARVÁEZ: (*Nervioso*) ¡Despediré inmediatamente al mayordomo! ¡Yo le había dado órdenes estrictas de no emplear niños! (*Pausa*).

VALDIVIA: ¿Algo sobre lavaderos de oro, Montarco?

MONTARCO: (*Leyendo*) De acuerdo a la prohibición de las Cédulas Reales, dos lavaderos clausurados hace tres años.

VALDIVIA: ¿Padre Aranda?

ARANDA: (*Leyendo*) Tres lavaderos en actividad, empleando en total cuarenta y cinco indios. Entre ellos, cinco hombres mayores de setenta años, y siete indias en estado avanzado de gravidez.

NARVÁEZ: (*Muy nervioso*) Son terribles estos indios . . . A pesar de mis severas prohibiciones, siguen trabajando por su cuenta . . .

VALDIVIA: La faena era dirigida por vuestro mayordomo. Lo vi con mis ojos.

NARVÁEZ: ¡Ese hombre quedará despedido mañana mismo! ¡Os juro por la Santa Iglesia que yo no sabía nada de eso!

VALDIVIA: No aceptaré por ningún motivo que se abuse del nombre . . .

MONTARCO: (*Lo interrumpe, nervioso*) Un juramento por la Santa Iglesia es absolutamente insospechable, Reverencia . . . Dudar de él sería infamarnos a todos . . .

VALDIVIA: (*Después de una pausa, vencido*) Está bien . . . Pero ¿y los lavaderos?

MONTARCO: Me preocuparé personalmente de que el mayordomo sea despedido y los lavaderos clausurados. (*Pausa*).

VALDIVIA: Acepto. Me limitaré entonces a aplicaros una multa por ser vuestra

encomienda la que tiene la cifra más alta de muertes y enfermedades entre sus indios: dos mil patacones de oro.

NARVÁEZ: ¡Pero es enorme! ¡Me arruinaréis! ...

VALDIVIA: Todo esto, independiente de los cambios que deberéis efectuar en vuestra encomienda y que os comunicaré posteriormente.

NARVÁEZ: Pero es un castigo excesivo ... Tened en cuenta señor Visitador ...

TORO MAZOTE: Amigo Narvárez, la ley os permite apelar a la Real Audiencia. ...

Es el Alcalde quien os lo recuerda ...

(Pausa. El Visitador toma otro folio).

VALDIVIA: (Glacial) Pasemos al caso siguiente: don Jerónimo de Toro Mazote.

SÁNCHEZ: ¡El Alcalde! No es posible ...

TORO MAZOTE: Sólo debo cuenta directa al Gobernador ...

VALDIVIA: Tengo poder especial del Rey para interrogar Alcaldes. Y para removerlos, si lo juzgo necesario ...

(Tono astuto) Deberíais dar el ejemplo ... Mostrar que no hay nada oculto en vuestros negocios ... (Pausa).

TORO MAZOTE: Un momento. Antes de seguir adelante, tengo derecho a saber por qué se me interroga. Tengo derecho a saber en nombre de qué principio extravagante se me somete a esta humillación.

VALDIVIA: No es un principio extravagante. Es la justicia.

TORO MAZOTE: (Risa sardónica) ¿Y qué novedad es ésta? ¿No sabéis que esta tierra se empezó a conquistar hace setenta años, de acuerdo a ciertos principios? Pues bien, sobre ellos hemos trazado los encomenderos nuestra conducta frente a la riqueza y a los indios.

Entendedlo: es una conducta normal.

VALDIVIA: Es propio de las cosas humanas el progresar. América fue conquistada en la exaltación y en la fiebre por extender los dominios de España. Esa exaltación permitió muchas violencias. Pero ese período ya pasó. Fue el siglo XVI, un siglo de grandes glorias y grandes crueldades. Ahora estamos en el siglo XVII, y de los métodos de la violencia pasamos a los métodos de la razón. Mi venida aquí lo atestigua: se acabó la guerra ofensiva, ya nunca más se harán esclavos los indios cogidos en guerra. Nunca más trabajarán sin salario. Y vuestro deber de hombres del nuevo siglo es vivir de acuerdo a vuestra época. Es evolucionar de los métodos de violencia a los métodos de razón. Y la razón dice que la única manera de asentar las relaciones humanas sobre una base sólida, es dando a los trabajadores lo que merecen por su trabajo. Lo que les permita subsistir con decencia. En esas condiciones, trabajarán mejor.

(Cierta ironía) Os enriquecerán ...

TORO MAZOTE: No convenceréis a nadie con ese argumento. No somos hombres de razón, los conquistadores.

SÁNCHEZ: (*Despectivo*) Es un argumento intelectual . . . No parece un argumento de fraile . . .

VALDIVIA: ¿Queréis también un argumento de fraile?

La conquista de América no es una conquista cualquiera. Tiene el carácter específico de cruzada. El que niega a esta empresa su carácter misional, no entiende nada de ella.

Así la concibieron los reyes, desde Isabel y Fernando hasta nuestro señor don Felipe III. Y las consignas impartidas por ellos a los conquistadores son claras: América no es una colonia subyugada, sino una provincia más del reino. Los indios no son una raza inferior, sino un pueblo que debe asimilarse al pueblo español. Y asimilarse, no por afán de dominio, sino porque estamos convencidos de la excelencia de nuestra civilización.

Pues bien, si ésta es una conquista de cristianos, los cristianos tenemos la obligación gravísima de proceder como tales en el gobierno de los nuevos pueblos. (*Exaltándose*). ¿Y es un cuadro cristiano el que ofrece esta región de La Concepción? ¿Es cristiana la actitud de los patrones, vestidos de seda y terciopelo, viviendo en casas espaciosas, alimentándose de viandas exquisitas, mientras los indios habitan hacinados en pocilgas, andan medio desnudos, y trabajan como bestias, sin salario y sin descanso? (*Tumulto sordo entre los encomenderos*).

TORO MAZOTE: Exageráis las tintas . . .

SÁNCHEZ: Es un punto de vista parcial . . .

VALDIVIA: (*Impertérrito*) ¿Es cristiano un régimen que permite la prostitución de las indias desde los doce años?

No, señores, seamos honrados con nosotros mismos. No es un régimen cristiano. Es un régimen de explotación. (*Tumulto*). Apelo a vuestra conciencia. ¡Si no nos esforzamos por establecer relaciones de justicia, no somos cristianos, sino estafadores! (*Tumulto*).

TORO MAZOTE: (*Gritando*) Callaos. Dejadme hablar. Callaos.

(*El tumulto disminuye*).

El cuadro que acabáis de trazar, señor Visitador, es un cuadro falso. Falso, porque desconoce la verdadera realidad de encomenderos o indios.

SÁNCHEZ: La gente de Iglesia no conoce esas realidades . . .

TORO MAZOTE: En primer lugar, los encomenderos no somos unos piratas que hayamos logrado nuestra posición por medios ilícitos. Al contrario. Nuestros padres fueron héroes. Llegaron a Chile cuando la única acción constructiva posible era luchar con la espada y derramar su sangre. Pues bien, con su espada

y su sangre, ellos conquistaron las encomiendas para nosotros. (*Desafiante*).
¿Hay algo más legítimamente adquirido?

VALDIVIA: Es cierto. Fueron heroicos. Pero los hijos de los héroes se llaman comerciantes...

NARVÁEZ: Qué ingenuo... Despreciáis lo que le da solidez al mundo... La sociedad humana está construida sobre el intercambio comercial, y en esta construcción se apoyan las demás actividades humanas, la ciencia, las artes, y aun la religión. ¿De qué serviría vuestra religión en un mundo desprovisto de comercio? ¿A qué sociedad sin forma se aplicaría?...

TORO MAZOTE: Pero la mayor debilidad de vuestros argumentos está en vuestro concepto de los indios. Os equivocáis completamente sobre ellos. ¿Y por qué? Porque no los conocéis.

VALDIVIA: Alto ahí. Los conozco mejor que cualquiera de vosotros. He vivido entre ellos, he comido su comida, he dormido en sus rucas. Sí, los conozco y los amo.

TORO MAZOTE: Pero os equivocáis. Desde que los abordasteis por primera vez, os han engañado. Paz que os han jurado, es paz que han violado. Es que a pesar de toda nuestra acción civilizadora siguen siendo un pueblo de bárbaros, sin palabras, sin Dios y sin ley. Una raza de flojos que sólo saben emborracharse, y que no han sido capaces de crear una cultura propia.

Frente a una situación así ¿remedian algo los sermones y las frases de amor? No, señor Visitador.

La única actitud constructiva, la única actitud seria, consiste en *obligarlos* a trabajar, en *obligarlos* a comprender el valor de la disciplina. Así fuimos educados nosotros y nuestros padres. Así nació la grandeza de España.

Puede parecer duro a los sentimentales, pero es el único sistema capaz de educar a un pueblo. ¡Es la única verdadera escuela moral!

VALDIVIA: (*Sarcástico*) ¡Un argumento perfecto! Pero tiene un punto débil: que en esa famosa escuela moral, ¡vosotros os *enriquecéis!*

(*Pausa. Desde el fondo de la sala avanza Maldonado con una sonrisa de hielo*).

MALDONADO: También hay un solo punto débil en vuestros argumentos, pero capital: vuestra visión de los indios es teórica, no ha sido *probada*.

Nosotros, con un criterio basado en la experiencia de cuarenta años, consideramos a los indios como un pueblo guerrero, que se deleita en el crimen y el robo. Un pueblo que odia la paz.

Vos, en cambio, con un criterio basado en lecturas, creéis a los indios virtuosos, pacíficos. Y pensáis que sus actos de crueldad han sido aprendidos de nosotros, los corruptores. ¿Verdad?

VALDIVIA: (*Cauto*) Algo hay de eso...

- MALDONADO: Pues bien, ¿cómo son los araucanos en realidad? ¿Quién tiene la razón: vos o nosotros?
- MONTARCO: (*Arbitro*) Imposible decidirlo. Ningún argumento convencerá nunca a nadie...
- MALDONADO: Oh, no... Nosotros somos muy fáciles de convencer. Bastaría que la opinión del Visitador fuera probada, por medio de una prueba clara, indiscutible. Entonces nosotros admitiríamos nuestro error...
- VALDIVIA: (*Prudente*) ¿Y qué consideraréis vos una prueba clara, indiscutible? (*Mirada de Maldonado a los encomenderos*).
- MALDONADO: Que los indios recibieran a un grupo de españoles que convivieran con ellos en paz.
- VALDIVIA: (*Aliviado*) Pero yo he vivido meses con ellos, y nunca nadie me ha tocado un pelo...
- MALDONADO: (*Adulador*) Pero vos sois un hombre excepcional, Reverencia... Quién se atrevería... En cambio, ¿recibirían igualmente bien a otros españoles? (*Pausa*). ¿Por ejemplo a un grupo de misioneros sin protección militar?... VALDIVIA: Por supuesto. Me lo han prometido muchas veces en los Parlamentos de Paz.
- MALDONADO: Entonces enviad de inmediato un grupo de misioneros. Si después de dos semanas de convivencia tranquila vuelven sanos y salvos, nosotros reconoceremos habernos equivocado. Cederemos en todo. (*Pausa. El Visitador parece perder su fuerza*).
- VALDIVIA: Tengo tan pocos misioneros... Cuando me lleguen otros del Perú...
- ARANDA: (*Inflamado de entusiasmo*) No dejes pasar la ocasión, Luis. Ellos piden una prueba y tienen razón. ¡Déjanos partir!
- VALDIVIA: ¿Tú? Pero eres mi brazo derecho... Te necesito...
- ARANDA: No importa. Lo hemos conversado muchas veces con el Padre Vechi y el hermano Montalbán. Los tres ardemos en deseos de partir...
- VALDIVIA: (*Angustiado*) Mis mejores colaboradores... No puedo arriesgarlos...
- ARANDA: ¿No te das cuenta, Luis? Es un privilegio para nosotros, poder probar que confiamos en nuestros hermanos indios... (*Suplicante*) Acepta, por favor. El señor de Maldonado tiene razón. ¿Recuerdas lo que tú nos decías: tenemos que probar que la justicia es posible?... (*Pausa*).
- VALDIVIA: La justicia... es posible... (*Vencido*) Está bien. Partiréis los tres... (*El padre Aranda se echa de rodillas y besa las manos del Visitador*).
- ARANDA: Gracias, Luis, gracias...
- VALDIVIA: Iréis hacia Elicura... El cacique Utablame es mi amigo...
- ARANDA: Sí, Luis. Los evangelizaremos. En unos pocos meses...

- VALDIVIA: (*Lo interrumpe*) Por ningún motivo. A la semana justa, volveréis. Es un experimento . . . Y yo os estaré esperando . . . en el Fuerte de Lebu . . .
- MALDONADO: (*Mirando a los encomenderos*) Excelente experimento . . . Excelente . . .
- (*Oscuridad. A la distancia, un tambor lúgubre. Vuelve la luz. Interior de troncos en el fuerte de Lebu. Es de noche y se oye canto de grillos y sapos. Painemal, rígido, mira por una ancha puerta que da al campo. Sobre un costado, un crucifijo tosco, hecho de dos troncos. El tambor sigue toda la escena. Luego entra Montarco, vestido como de viaje.*)
- MONTARCO: Buenas noches, Painemal. Vine de La Concepción . . . Para acompañarlo . . .
- PAINEMAL: (*Tenso, breve*) Se alegrará.
- MONTARCO: Mañana se cumple la semana, ¿verdad?
- PAINEMAL: (*Mirando hacia el campo oscuro*) Mañana.
- MONTARCO: (*Acercándose a Painemal*) ¿Te digo por qué vine a Lebu? Porque estaba nervioso.
- PAINEMAL: (*Abstraído*) ¿Sí? . . .
- MONTARCO: Sí. No podía dormir. Pensaba todo el tiempo en Aranda, en Vechi, en el Hermano Montalbán . . . ¿Ha habido noticias?
- PAINEMAL: Ninguna.
- MONTARCO: ¿Y él? ¿Cómo está él?
- (*Painemal se encoge de hombros.*)
- ¿Reza mucho?
- PAINEMAL: Mucho. (*Pausa.*)
- MONTARCO: Y tú, dime . . . Tú, como indio . . . ¿no sabes nada? . . .
- PAINEMAL: (*Mirando al campo oscuro*) Nada.
- MONTARCO: ¡Tienes que saber algo! ¡Tus compatriotas tienen que haberte comunicado algo!
- PAINEMAL: Nada. (*Pausa.*)
- MONTARCO: Llámalo, por favor.
- (*Silencioso, Painemal sale. Montarco se pasea nervioso y mira por la puerta hacia el campo. El tambor se oye claramente. Luego entra el Visitador. Rostro pálido, demacrado. Painemal se coloca otra vez frente a la puerta, como una sombra.*)
- VALDIVIA: (*Abraza a Montarco*) Me alegro de que hayas venido . . .
- MONTARCO: Quería estar junto a ti . . . Cuando ellos vuelvan . . .
- VALDIVIA: Aprovecharás del banquete, ¿sabes? (*Risa nerviosa.*) Yo, tan poco aficionado a la buena comida . . . hice preparar un verdadero banquete para

recibirlos... Un cabrito asado... unas gallinas succulentas... y un vino aromático que te gustará...

MONTARCO: (*Risa falsa*) Magnífico. Me gusta mucho el cabrito asado...

VALDIVIA: La ocasión se lo merece ¿no es cierto? Imagínate, la vuelta de los primeros misioneros sin protección militar. Tú, tan aficionado a la historia, lo llamarías "una ocasión histórica", ¿eh? (*Risa falsa*).

MONTARCO: En efecto. Es muy importante...

(*El Visitador se pasea rápido, con grandes gestos febriles*).

VALDIVIA: La fe, querido Carlos, es lo más importante del mundo. Más que el comercio, que el dinero, que la ciencia... Y la fe en Dios y la fe en los hombres son una misma cosa... Los dos lados de una misma medalla... Mi fe en los indios es firme, indestructible. Ellos saben que los misioneros los queremos... que no buscamos nada material... Mis queridos hermanos indios... (*Llega donde Painemal y le coloca su mano sobre un hombro, afectuosamente*). Mira a Painemal. Es una prueba. Hasta los diez años, un pillete que odia a los españoles. Luego el contacto. Luego aprende, aprende. Su inteligencia se abre, su corazón se entrega. Ahora lee y escribe castellano, es mi ayudante... (*Tierno*). Una especie de hijo... (*Cambia*). Pero es la inteligencia lo que importa. Yo tengo fe en la inteligencia... (*Muy cerca de Montarco*). La inteligencia de Utablame *tiene* que haber comprendido. Es un cacique inteligente. *Tiene* que haberles explicado a los demás... y ellos *tienen* que haber comprendido. Son inteligentes, *tienen* que haber comprendido... ¿No es cierto, Carlos?

MONTARCO: (*Mintiendo*) Estoy seguro.

VALDIVIA: La inteligencia pertenece a todas las razas... No tiene color de piel...

Es un don maravilloso de Dios...

(*Avanza hasta el crucifijo. Muy tenso*).

El me trajo hasta aquí. No pudo equivocarse...

(*Larga pausa. Luego una trompeta lejana*).

PAINEMAL: ¡La trompeta!

MONTARCO: ¿Es una señal?

VALDIVIA: ¡Vuelven! ¡Ellos vuelven! ¡Por fin!

(*Corre hacia la puerta. Montarco lo detiene*).

MONTARCO: ¡Tú no te mueves! Esperas aquí, tranquilo. Como un general en jefe. Anda tú, Painemal.

(*Painemal sale corriendo. La trompeta se acerca*).

VALDIVIA: ¡Vuelven, por fin! Qué felicidad, Carlos. Quiere decir que yo no estaba equivocado. Que la justicia es posible. Es el comienzo... Un mundo nuevo...

(Voces que se acercan, antorchas que pasan frente a la puerta abierta. Llegan dos soldados corriendo).

SOLDADO UNO: Aquí vienen.

SOLDADO DOS: *(Gritando frente a la puerta)* ¡Por aquí! ¡Aquí está el Visitador!

VALDIVIA: ¡Adelante!

(Entran cuatro indios llevando dos angarillas cubiertas con paños oscuros).

VALDIVIA: *(Asustado, sin atreverse a acercarse)* Ellos... son... *(Pausa)*. ¿Vienen enfermos?... *(Silencio. Los indios con las angarillas esperan. El Padre Valdivia da un paso hacia ellos)*. ¿Heridos?

(Silencio. Valdivia se acerca lentamente a una angarilla y levanta el paño, grito contenido). ¡No! *(Luego en voz baja)*. ¿Cómo?... ¿Qué pasó?...

SOLDADO UNO: Fue el cacique Anganamón...

SOLDADO DOS: Mató a los misioneros y a Utablame...

MONTARCO: ¿Por qué?

SOLDADO UNO: Una venganza, parece... No se sabe bien...

VALDIVIA: Sólo huesos... Huesos...

SOLDADO UNO: Los cadáveres quedaron en el bosque. Los pájaros se comieron la carne... *(Pausa)*.

SOLDADO DOS: ¿Los llevan a la capilla, Reverencia?

VALDIVIA: *(Enajenado)* Martín... Horacio... Diego... *(Gime)*. Huesos... Huesos...

MONTARCO: *(Brusco)* Llevadlos. Rápido. *(Salen los indios con las angarillas. Toma a Valdivia de un brazo)*. Vamos, Luis. Vamos. *(Arrastra al visitador. Salen. Pausa)*.

SOLDADO UNO: No nos vamos a quedar así...

SOLDADO DOS: Si ellos no respetan la paz, ¿por qué vamos a respetarla nosotros? *(Entra el capitán Reinoso, empuzándose a colocar la armadura)*.

CAPITÁN REINOSO: ¡Venid, ayudadme!

(Los soldados se acercan y le van colocando las diversas piezas).

SOLDADO UNO: Vamos a hacer algo, ¿verdad?

CAPITÁN REINOSO: Naturalmente.

SOLDADO DOS: Me arde la sangre en las venas. Sólo pienso en vengarme...

CAPITÁN REINOSO: Tenemos que escarmentar a esos asesinos...

SOLDADO DOS: Saquearles sus poblados, incendiar sus sementeras...

SOLDADO UNO: ¡Vencerlos, humillarlos, degollarlos!

CAPITÁN REINOSO: Tratarlos como ellos trataron a los misioneros. ¡Ojo por ojo!

SOLDADO DOS: Y también a sus mujeres y a sus hijos. ¡Terminar con todos!

(Entra el Padre Valdivia con Painemal).

VALDIVIA: (*Con esfuerzo*) Me dijeron que pensabais partir . . . ¿Quién os ha autorizado?

CAPITÁN REINOSO: ¡Vamos a castigar a Anganamón! A los asesinos.

VALDIVIA: Sería quebrantar la paz. ¡No lo autorizo!

CAPITÁN REINOSO: La paz ya está quebrantada. Los indios se burlaron de vos . . .

VALDIVIA: (*Seco*) Ese es asunto mío. Yo veré lo que debo hacer.

CAPITÁN REINOSO: Escuchad. (*Se oyen carreras y voces muy cerca*). Son los soldados que se arman solos, que se forman solos, sin que nadie haya dado ninguna orden. Aunque sí, nuestro orgullo español dio la orden.

VALDIVIA: (*Estalla*) ¡No lo aceptaré! Sé muy bien que castigar al cacique significará asesinar a cientos de indios. No iréis. (*Pausa breve*).

SOLDADO UNO: (*Al otro soldado*) ¿Vamos?

SOLDADO DOS: Vamos.

(*Salen corriendo. Afuera se oye ruido de caballos que se ponen en marcha*).

VALDIVIA: Detenedlos, Capitán. Detenedlos, os lo ordeno.

CAPITÁN REINOSO: ¿Oís? (*Se oye claramente el ruido de un tropel de caballos que se aleja*). Voy con ellos. ¡Para impedir el desastre total!

(*Camina hacia la salida*).

VALDIVIA: ¡Cuidado! ¡Hay que salvar la paz!

CAPITÁN REINOSO: La paz . . . ¡Sólo vos creéis en esa imbecilidad! . . .

(*Sale. El Padre Valdivia se apoya en Painemal*).

OSCURIDAD

SEGUNDA PARTE

(*Tambor lento. Luego se ilumina débilmente un rincón. Es un calabozo, donde, detrás de una reja, se divisa la silueta de un indio grande y gordo. Entran el Padre Valdivia y el Capitán Reinoso, éste llevando un farol encendido. Mediados de 1618.*)

CAPITÁN: Por aquí, Reverencia. Cuidado, hay una grada. Ahí. Ahí está.

(*Están frente a la reja, mirando al indio.*)

VALDIVIA: ¿Es él? ¿Estáis seguro?

CAPITÁN: Por supuesto que es Anganamón. Por fin preso, después de seis años de fechorías y crímenes.

VALDIVIA: No lo veo bien. Abrid la reja.

CAPITÁN: Pero Reverencia:.. es muy peligroso... Os puede atacar...

VALDIVIA: (*Seco*) No lo hará. Abrid la reja.

CAPITÁN: Hay una prohibición estricta. Pero si vos lo exigis... (*Abre la reja con gran ruido.*)

VALDIVIA: Dejados solos. Quiero hablar con él.

CAPITÁN: ¿Solo? Reverencia, corréis un gran riesgo...

VALDIVIA: (*Cortante*) Esperadme afuera.

CAPITÁN: Está bien. Pondré dos soldados junto a la puerta. Listos para intervenir al menor llamado vuestro.

VALDIVIA: Gracias.

(*El Capitán cuelga el farol del muro y sale murmurando algo. Se oye el ruido de la pesada puerta al cerrarse. Pausa.*)

Anganamón... Hace seis años que te busco... Hace seis años que quiero hacerte una pregunta: ¿por qué los mataste?...

(*Silencio, el indio no se mueve.*)

¿Por qué mataste a tres misioneros indefensos?... (*Pausa.*)

ANGANAMÓN: (*Lento*) Por cada indio muerto... un español muerto.

VALDIVIA: Pero los misioneros no son soldados. Ellos no matan a nadie...

ANGANAMÓN: (*Lento*) Misioneros son españoles.

Son soldados disfrazados.

VALDIVIA: ¡No es cierto! Ellos jamás usan armas. Vienen aquí, conmigo, a predicar el Evangelio. A hablar de Dios a los araucanos.

ANGANAMÓN: Ellos permiten guerras. Ellos, amigos soldados. Ellos, culpables.

VALDIVIA: (*Exasperado*) ¡No entiendes nada!

Yo he venido aquí a terminar con la guerra. A imponer la paz, para que los araucanos vivan tranquilos y felices.

Yo creía que mis únicos enemigos eran los encomenderos. Ellos prefieren la guerra, porque así conquistan mano de obra gratuita para sus encomiendas. Es la codicia. Lo entiendo.

Yo creía contar con los araucanos. Ellos son mis verdaderos amigos. Yo trabajo para ellos.

Pero tú, con tus malocas, arruinas mi paz. Porque cada maloca tuya sirve de pretexto a los españoles para realizar expediciones de castigo... Tú destruyes mi obra. Actúas como si fueras mi enemigo. Gracias a ti, estos seis años de paz son una farsa.

(Pausa) Y tus últimas malocas son las peores: más sangrientas, más crueles... (Pausa).

ANGANAMÓN: (Lento) Hago malocas... para defenderme...

VALDIVIA: ¿Defenderte de qué?

ANGANAMÓN: De guerra mala... De guerra escondida...

VALDIVIA: ¿Guerra escondida? ¿Qué es eso?

ANGANAMÓN: Guerra que no muestra cara... Guerra sin batallas... Guerra que produce enfermos...

VALDIVIA: ¿Enfermos? ¿Quiéres decir heridos?

ANGANAMÓN: No, enfermos. (Pausa).

Si te cuento, no me creerás. Tendrás que verlo...

VALDIVIA: ¿Ver? ¿Qué cosa?

ANGANAMÓN: Enfermos de guerra...

(Pausa. Su tono profundamente serio convence al Padre Valdivia).

VALDIVIA: Te creo. Quiero ver esos enfermos. ¿Dónde están?

ANGANAMÓN: ¿Conoces encomienda Narváez?

VALDIVIA: Sé donde está.

ANGANAMÓN: Entre Cerro Negro y bosque, hay hospital. Lo llaman hospital... pero no es hospital...

VALDIVIA: Entre Cerro Negro y bosque... Iré inmediatamente.

ANGANAMÓN: Anda escondido. Es lugar escondido.

VALDIVIA: Te comprendo. Iré escondido.

ANGANAMÓN: Entonces entenderás. Entenderás mis malocas.

(Valdivia toma el farol y se apresta a salir).

VALDIVIA: Iré. Iré.

(Sale. Oscuridad. Trutruca melancólica. Vuelve la luz. Una pieza sucia con el techo medio destruido. Seis o siete indios esqueléticos están tendidos en el suelo).

INDIO: (Gime) Agua... agua...

(Silencio. Nadie se mueve).

Agua... agua...

(*Aparecen en el umbral de la puerta Montarco y el cuidador del hospital.*)

CUIDADOR: (*Tratando de detener a Montarco*) No, aquí no debe entrar Vuestra Señoría. Está prohibido.

MONTARCO: (*Haciéndolo a un lado*) Mi amigo Narváez me insistió en que lo viera todo. El os manda medicamentos y algunos regalos. (*Llamando.*)

Luis, entrégale los paquetes.

(*Entra un empleado de traje modesto, con anteojos y capa de cuello alto. Trae dos grandes paquetes.*)

MONTARCO: Estos son los medicamentos. Y aquí vienen los regalos. Toma.

(*El cuidador recibe los paquetes y se pone muy amable.*)

CUIDADOR: Gracias, muchas gracias, Vuestra Señoría. Que bueno que el señor de Narváez se acordó de mí...

Y perdonadme mi rudeza. Es que tengo órdenes estrictas de no dejar entrar a nadie. El Visitador, ¿comprendéis? Le gusta meter su nariz en todo... Y este hospital es un asunto enteramente privado...

MONTARCO: Yo soy muy buen amigo del señor de Narváez. Y él, sabiendo que yo debía viajar por aquí cerca, me pidió que os trajese esos paquetes. También me encargó os preguntara qué otras necesidades teneis.

CUIDADOR: Tengo muchas necesidades, Vuestra Señoría. Me hace falta de todo. Este es un sitio totalmente abandonado. Tendré que entregaros una larga lista. Una larga lista...

MONTARCO: Está bien. Id a hacer la lista. Y entretanto, mandadme al enfermero para que vea estos medicamentos.

CUIDADOR: Iré inmediatamente, Vuestra Señoría. ¿Pero no preferís esperar en mi despacho? Estos indios tienen un olor tan repugnante...

MONTARCO: No me importa. Id rápido y mandadme al enfermero. Debo irme en una hora más.

CUIDADOR: Por supuesto, Vuestra Señoría (*Toma el paquete de los regalos*). Gracias por haber venido... Os haré una larga lista... Me falta de todo...

(*Sale.*)

INDIO: Agua... agua...

(*El empleado sirve agua al indio de una tinaja. Luego se saca los anteojos. Es el Padre Valdivia.*)

MONTARCO: Por amor de Dios, no averigües nada, Luis. Vámonos de aquí.

VALDIVIA: Tengo que saber la verdad.

MONTARCO: Puedes empeorar tu situación...

VALDIVIA: ¿Empeorarla?

No me importa. Pero tengo que averiguar qué cosa extraña está ocurriendo al amparo de mi paz.

MONTARCO: A veces es mejor no saber. . .

(*Entra el enfermero. Es un hombre pobremente vestido.*)

ENFERMERO: A las órdenes de Vuestra Señoría. . .

MONTARCO: Dime: los indios atendidos en este hospital ¿son nacidos en territorio español o en territorio araucano?

ENFERMERO: (*Asustado*) Yo no sé nada. Yo los recibo cuando llegan, y hago lo poco que puedo. No sé dónde nacieron. . .

MONTARCO: Pero tú conversas con ellos. . . ¿Te han dicho si son hijos de indios de paz, nacidos en territorio español, o indios cogidos en malocas?

ENFERMERO: No sé, no sé. (*Mirada a la puerta*). No sé nada. Los indios no hablan. (*Valdivia camina hacia la puerta y la cierra*).

VALDIVIA: (*Cerca del Enfermero, en voz baja*) No venimos de parte del señor Narváez. Venimos de parte del Visitador Real.

ENFERMERO: Ah. . . (*Pausa*). Pero yo no puedo decir nada. . . Si yo hablara y el Cuidador lo supiera, me haría azotar. . . Me mataría. . .

VALDIVIA: No te tocará un pelo. Te llevaré conmigo a La Concepción. (*Se saca los anteojos*). Yo soy el Visitador.

ENFERMERO: (*Asustado, cae de rodillas*).
 . . . Reverencia. . .

VALDIVIA: Levántate y contesta mis preguntas. ¿De qué están enfermos estos indios?

ENFERMERO: De la peste. . .

VALDIVIA: Pero hace unos diez años hubo una epidemia de peste y se defendieron bien. Ahora no. Mira estos indios. Parecen verdaderos moribundos. . .

ENFERMERO: Son moribundos. (*Pausa*). Este no es un hospital. . . (*Pausa*). Es un lugar. . . para morir. . . Aquí mandan a los indios para que mueran. . . sin que nadie lo sepa. . .

VALDIVIA: ¡Pero cómo! ¿No se les dan medicinas? ¿No reaccionan?

ENFERMERO: No pueden reaccionar. Llegan demasiado débiles. Ya antes de la peste. . . estaban muy débiles. . .

VALDIVIA: ¿No comían bien, acaso?

ENFERMERO: Mal, muy mal. Sus raciones han disminuido. (*Pausa. Busca las palabras*). No estoy seguro. . . pero me han dicho que han disminuido. . . a la mitad. . .

VALDIVIA: ¿Te han dicho por qué motivo?

ENFERMERO: Parece que las cosechas han sido malas. . . que no ha habido bastante lluvia. . . Es lo que dicen. . . (*Pausa*).

VALDIVIA: Y esa debilidad. . . ¿existía igual cuando llegaste aquí?

ENFERMERO: Sí, existía. Me llamó mucho la atención. (*Otra voz*). Pero después se ha acentuado aún más.

(*Bruscamente dramático*) ¡Es algo gravísimo, Reverencia! Las indias no tienen fuerzas para parir... y los niños que nacen, son unos pequeños esqueletos... ¡Es la raza entera, Reverencia!...

VALDIVIA: ¿Qué pasa con la raza? Explícate.

ENFERMERO: (*Lento, como con miedo*) La raza araucana degenera, Reverencia. Las mujeres, los hombres, los niños, todos enflaquecen, languidecen...

Ya no pueden trabajar, aunque los azoten. No pueden, no tienen fuerzas. Es una raza de cadáveres...

(*Larga pausa. Valdivia mira a Montarco*).

MONTARCO: No irás a pensar... Por favor, Luis, no veas visiones...

VALDIVIA: (*Lento*) Veo visiones. La guerra escondida...

MONTARCO: Te suplico domines tu imaginación. Es peligrósísimo...

VALDIVIA: Vamos a La Concepción. (*Al Enfermero*). Tú nos acompañas.

(*Oscuridad. Montarco se adelanta y habla al público*).

MONTARCO: He tratado de convencerlo de que se detenga y reflexione. Inútil, todo inútil. Estos hombres idealistas son testarudos como burros. No saben adaptarse a las circunstancias. Parecen no darse cuenta de que se van a golpear la cabeza contra un muro. ¡Y qué muro! Los encomenderos, mis amigos...

Qué situación tan incómoda para mí... Cómo dividirme entre este hombre y mis amigos... No me gustan nada las escenas violentas. Me hacen mal a los nervios...

Por desgracia, Luis me escucha cada día menos... es como si sólo escuchara su propia voz. Como si lo empujara una fuerza irresistible. ¿Hacia dónde? Sólo Dios lo sabe... ¿Por qué diablos los hombres excepcionales serán tan poco sensatos? Al verlo, me siento francamente feliz de ser un hombre corriente...

(*Oscuridad. Música alegre de guitarras. Vuelve la luz. Banquete de encomenderos y militares en casa de Toro Mazote. Sentados ante una mesa cubierta de viandas, muerden piernas de capones y pavos, mientras dos o tres indios sirven los vinos.*)

El encomendero Sánchez, disfrazado con una sotana vieja, baila y canta, mientras otro lo acompaña en la guitarra. Luz de antorchas y candelabros.

SÁNCHEZ: (*Canta parodiando al Visitador*)

Soy un visionario, un hombre idealista,
por el Rey enviado a esta tierra impía,
para que los graves problemas resuelva...

suspirando y rezando un Ave María.

(*Hablado*) ¿Quién soy?

TODOS: (*En coro con risotadas*)

¡Luis de Valdivia!

SÁNCHEZ: (*Cantando*)

Creo que los indios son ángeles puros,
de santas costumbres, de Dios preferidos.

Y si roban, violan, matan y destruyen,
es porque españoles los han corrompido...

(*Hablado*) ¿Quién soy?

TODOS: (*En coro*) ¡Luis de Valdivia!

SÁNCHEZ: (*Cantando*)

Haré que españoles e indios trabajen *igualmente*,
que todos *igualmente* puedan descansar.

Así Chile será un perfecto Paraíso,
donde todos *igualmente* de hambre morirán...

(*Risas, aplausos, gritos. Sánchez se sienta a beber*).

CAP. REINOSO: Estupendo, estupendo. Un brindis, amigo Sánchez. (*Beben*).

CAP. LORCA: En premio, aquí tienes un capón delicioso. Hártate. Y tú, Diego,
¿qué haces que no comes?

NARVÁEZ: (*Después de un eructo formidable*) No puedo más. Otro bocado y re-
viento.

(*Toro Mazote se pone de pie*).

TORO MAZOTE: Amigos, deseo comunicaros una noticia. Una decisión. (*Silencio brusco*). He decidido atacar a fondo a ese fraile condenado. Y contra la opinión de Maldonado, que se inclina a planes lentos, yo prefiero cambiar de táctica. Quiero usar los medios *enérgicos*. ¿Quién me acompaña?
(*Los encomenderos se miran. Murmullos*).

MALDONADO: Ten cuidado, Jerónimo. No te expongas a peligros inútiles. El ha tenido sus derrotas, y está cambiando...

TORO MAZOTE: ¿Derrotas? No las veo por ninguna parte.

MALDONADO: La ruptura con Painemal fue una derrota. Su indio favorito, su discípulo, se rebeló contra él. Y porque le encontraba mano débil. ¿Sabías que Painemal le gritó: "no creo en ti. Seré tu enemigo"?

TORO MAZOTE: (*Riéndose*) Y pensar que lo llamaba "mi hijo"...

MALDONADO: Ha habido otras derrotas parecidas, que lo han hecho cambiar. Basta observar los pequeños signos. Antes, cuando su Reverencia nos encontraba en la calle, miraba a otro lado. Ahora nos saluda, y a veces, sonrío. En la misa mayor, ya no predica de nada que nos pueda molestar. Al con-

sultarle el Gobernador un posible castigo a unos indios, Su Reverencia le contestó: "haced como os parezca". ¿Entiendes? Por primera vez en seis años, no protestó. Sólo dijo: "haced como os parezca".

TORO MAZOTE: Pues bien, no me basta. Los pequeños signos, las sonrisas, no me bastan. Tengo cincuenta años, y no quiero vencerlo en veinte años más, cuando yo sea un anciano.

Quiero volver a ser el amo mientras tengo fuerzas. Quiero vencerlo ahora.

MALDONADO: Tú quieres vencer al hombre, Jerónimo. Tu odio te enceguece. Te hace creer que basta con derrotar a Luis de Valdivia.

(*Cambio de voz*) Hay que vencer la idea de Luis de Valdivia. Desprestigiar el sistema, convertirlo en un fracaso irremediable.

TORO MAZOTE: De acuerdo. Hay que vencer la idea. (*Empieza a trinchar un capón con rabia*). Pero no pretendas quitarme el placer de derrotarlo. De acorralarlo primero, (*Parte el capón*) de humillarlo después, de acusarlo frente a las más altas autoridades, (*Abre el capón*) de hacerlo destituir, de arrastrarlo por el fango... (*Arranca una pierna del capón*) y de engullírmelo. (*Muerde la pierna con furia*) ¡Nadie me quitará ese placer!

NARVÁEZ: Nadie lo puede soportar, pero nadie hace nada. Ya ves el Gobernador. Le quitó su apoyo militar, y nada más. Le tiene miedo.

SÁNCHEZ: Para mí, la cuestión consiste en desprestigiarlo ante los fieles. He hecho lo que he podido. (*Risotada*). ¿Queréis que os cuente la última broma que le hice?

VIARIOS: (*Con risas*) Cuenta, cuenta. A ver...

SÁNCHEZ: (*Sensual*) Busqué hasta que encontré una india hermosa, suculenta.

¡Un bocado de príncipes! Y la hice colocar en su dormitorio, en la tarde.

¿Sabéis lo que hizo el Visitador cuando la encontró al ir acostarse?

(*Expectación*) La creyó sirvienta y le dijo:

"No trabajes hasta tan tarde, hija. Vete a tu cuarto, y en premio de tu diligencia, come doble ración de pan"...

(*Risotadas*).

TORO MAZOTE: ¡India imbécil! ¡Debió hacer algo!

SÁNCHEZ: (*Riéndose a carcajadas*) La castigué con buenos latigazos. ¡Y después, me acosté con ella! (*Risas*).

NARVÁEZ: Excelente broma. Yo, sin tantos recursos, me conformé con enviarle un dibujo erótico, y pagarle al mensajero para que se lo entregara delante de mucha gente. (*Cambio de voz*). Gran decepción. Se guardó el papel, y ni un músculo de la cara se le movió.

MALDONADO: (*Con fastidio*) No me gusta vuestra actitud frente al Visitador.

Se diría que jugáis. Le armáis pequeñas trampas, y os divertís al ver como las sortea. En el fondo lo admiráis. . .

(Violento) Pero esto no es un juego. Es una lucha a fondo, en que o él nos destruye, o nosotros lo destruimos a él.

(Pausa. Entra un indio).

INDIO: El Visitador de Su Majestad.

(Rumor de sorpresa. Entra el Padre Valdivia. Todos se ponen de pie).

TORO MAZOTE: (Torpe) Excelencia Reverendísima. . . Honráis mi casa. . .

OTROS: Reverencia. . . Eminencia. . .

MALDONADO: (Haciendo a un lado a Toro Mazote del sitio central) Por favor, ocupad el sitio que os corresponde. . . El sitio de honor. . .

VALDIVIA: No es necesario. Me quedo de pie.

(Se coloca a un extremo. Painemal queda junto a la puerta).

TORO MAZOTE: (A los indios) Rápido, platos y copas para él. Sirvele el capón, tú. Rápido, bestia. (Se reporta). Rápido, hijo.

No, de ése no. Del otro, del que nadie ha tocado. (Obsequioso, le sirve vino al Visitador). Permittedme, Reverencia. La perla de mi bodega. Sólo para paladares ilustres. . .

VALDIVIA: (Apartando la copa) No me sirvo nada. (Imperioso). Que salgan los indios.

TORO MAZOTE: ¿No oísteis? Vamos, salid, rápido. (Los indios salen). Una copita siquiera, Reverencia. Es un néctar. . .

VALDIVIA: Vengo de la encomienda de Narváez. Del hospital que no es hospital. He visto los indios que mueren como animales.

(Intenso, grande) ¿Por qué? ¿Por qué lo hacéis? (Los encomenderos se miran sin comprender).

MALDONADO: ¿A qué os referís, Reverencia?

VALDIVIA: ¿Por qué lo hacéis? Ese plan enorme, monstruoso, que consiste en sacrificar una raza entera. . . ¿Por qué lo hacéis, decidme? ¿Cuál es el motivo que lleva a los hombres a olvidar toda noción de humanidad, a organizar una carnicería en masa?

MALDONADO: (Obsequioso) Perdón, Reverencia, pero os expresáis en términos. . . exagerados. . . La realidad es que las cosechas han sido malas. Las raciones de alimentación han disminuido. Y los indios han sufrido en su salud, se han debilitado.

Por lo demás, nosotros también.

VALDIVIA: (Mirando la mesa) Se nota.

NARVÁEZ: Los indios, por sus vicios, se han resentido primero.

SÁNCHEZ: Se cumple la ley histórica de que las razas débiles les abren paso a las razas fuertes.

(Pausa. El Padre Valdivia estalla).

VALDIVIA: No soporto más vuestros argumentos sucios. ¡No soporto más la matanza lenta de los araucanos! Y como primera medida de castigo, declaro prisionero al encomendero Diego de Narváez. . . ¡Por asesinato de indios!

(Silencio total. Encomenderos y militares se miran incrédulos).

TORO MAZOTE: No es posible . . .

SÁNCHEZ: Uno de los encomenderos más distinguidos de la región . . .

MALDONADO: (A Valdivia) ¿Habláis en serio? Esto puede tener consecuencias graves. . .

VALDIVIA: (Llamando) ¡Guardias! (Entran dos soldados. El Padre Valdivia señala a Narváez).

Lleváoslo.

NARVÁEZ: (Apoplético de la rabia) ¡Esto no lo acepto! ¡Es una vergüenza!

VALDIVIA: (Cortante) ¡Lleváoslo, he dicho!

(Los soldados arrastran a Narváez hacia afuera).

NARVÁEZ: ¡No lo aceptaré! ¡Apelaré a la Real Audiencia! ¡Apelaré al Virrey del Perú! ¡Apelaré al Rey!

(Sale. Silencio largo).

MALDONADO: (Frio, peligroso) Es la primera vez que esto sucede en la historia de Chile. . .

TORO MAZOTE: Uno de los principales civilizadores de la región, humillado por el Poder Civil. . .

MALDONADO: (Directo al Padre Valdivia) ¿Habéis reflexionado bastante? Esta acción puede traer complicaciones graves para vos. . .

VALDIVIA: (Seco) A vuestra amenaza contesto con otra. Narváez ha sido el primer prisionero, mientras se encuentran otros culpables. Ya lo sabéis.

Buenas noches, señores.

(Se da media vuelta y sale).

Larga pausa. Luego, como un río al que se le abre una compuerta, se descarga la indignación de todos).

TORO MAZOTE: (Brutal) ¡Esto pasó de la raya! ¡Tenemos que terminar con él!

SÁNCHEZ: ¡Vencerlo, humillarlo, eliminarlo!

CAPITÁN: Pasó por encima de mí. No me consultó. El ejército no aceptará este vejamen.

MALDONADO: Por favor, señores. . . No perdáis la calma. . .

TORO MAZOTE: (Agigantándose con el odio) No te haremos más caso, Cristóbal. No más métodos lentos. Ahora hay que usar los grandes medios.

- CAPITÁN: Los grandes medios... *(Tres segundos de reflexión).*
- SÁNCHEZ: Hay un solo hombre en Chile que se atrevería a desautorizar al Visitador: el Obispo de Santiago.
- TORO MAZOTE: *(Da un puñetazo sobre la mesa)* A la Iglesia hay que combatirla con la Iglesia. Mi pregunta es ésta: ¿cómo comprarnos al Obispo?
- MALDONADO: Sabes muy bien que no hay necesidad de comprarlo. Detesta al Visitador.
- TORO MAZOTE: Lo detesta, pero no hace nada. ¡Hay que decidirlo a que dé el golpe!
- SÁNCHEZ: Yo puedo partir a Santiago mañana, pagarle al Obispo el viaje a España, y obligarlo a actuar.
- TORO MAZOTE: Yo puedo escribir a ciertos miembros del Cabildo para que presenten una acusación ante el Virrey del Perú.
- CAPITÁN: Yo también enviaré una carta al Virrey.
- MALDONADO: El Virrey es un hombre pusilánime...
- TORO MAZOTE: Para influenciarlo, enviaremos a Lisperguer a Lima. Tiene parientes de gran situación. Y cuenta con mucho, muchísimo dinero.
- SÁNCHEZ: Tú, Maldonado, tienes tu pariente en Roma. Y es amigo del nuevo General de los jesuitas...
- TORO MAZOTE: *(Acercándose a Maldonado, le habla con tono amenazante)* Escríbele hoy mismo, Cristóbal. Dile que ofrezca oro. Tenemos que vencer al Visitador con el oro...
- MALDONADO: *(Dudoso)* No sé si debo...
- TORO MAZOTE: *(Amenazador)* Cuidado con negarte. Eso te podría acarrear graves consecuencias... *(Pausa).*
- MALDONADO: Está bien. Escribiré.
- TORO MAZOTE: Lo venceremos. Lo eliminaremos.
(Levanta una copa)
¡Por la destrucción del Visitador!
(Risotadas. Todos beben).
- MALDONADO: *(Mirando a través de la copa, lento)* El Obispo, el Virrey, el Padre General... El asunto pasa a manos de los altos personajes...
- TORO MAZOTE: Es natural. Sólo ellos tienen el poder para aniquilar al Visitador...
- MALDONADO: *(Mirando a través de la copa)* Y ellos informarán al Rey. Y el Rey don Felipe III, que nada sabe de nosotros, decidirá nuestros destinos...
(Oscuridad. Música polifónica de corte. Sube la luz. La misma antecámara del palacio real de Madrid que en la escena primera. Un jesuita espera sentado leyendo su breviario. Después de un momento, se abre la cortinà del

fondo, y tal como en la escena primera, entra Felipe III. Comienzos de 1619).

PROVINCIAL: (*De pie, inclinándose*) Majestad...

REY: Buenas tardes, Padre Provincial. Os he hecho llamar porque sé que mañana partís a embarcaros para Italia. Y supongo que en Roma veréis al Padre General de vuestra orden...

PROVINCIAL: Efectivamente, Majestad. El objeto de mi viaje a Roma es entrevistarme con él.

REY: (*Lento*) Tengo un mensaje para el Padre General... Un mensaje importante...

PROVINCIAL: Tendré el mayor placer en transmitirlo, Majestad.

REY: Se trata del Padre Valdivia en Chile...

PROVINCIAL: Ah...

REY: (*Recorriendo la antecámara con la mirada*) ¿Sabéis que en esta misma antecámara, hace nueve años nombré al Padre Valdivia Visitador General en Chile?...

PROVINCIAL: (*Inclinándose*) Vuestra Majestad honró a nuestra orden...

REY: (*Camina hacia el globo terráqueo y lo hace girar*) Cuántas cosas han ocurrido en estos nueve años... Cuántas cosas aquí en Madrid... Cuántas cosas allá en Chile...

PROVINCIAL: (*Cauto*) Así es, Majestad. Acontecimientos de todo orden...

REY: He recibido muchas cartas que se refieren al Padre Valdivia, últimamente. (*Breve pausa*). Cartas que no le son favorables...

PROVINCIAL: (*Diplomático*) Es comprensible. Vos le encargasteis una tarea difícil...

REY: Voy a ser franco con vos. Para que vos seáis franco con el Padre General en Roma.

Entre esas cartas hay acusaciones contra el sistema de Guerra Defensiva. Y también hay... acusaciones contra la persona del Padre Valdivia...

PROVINCIAL: En la alta posición que él ocupa es natural que tenga enemigos.

REY: (*Lento*) Todas las cartas me piden que lo destituya... (*Larga pausa. El Provincial hace un esfuerzo por mantenerse sereno*).

PROVINCIAL: Y vos Majestad... ¿Habéis decidido algo?...

REY: Estoy en la duda.

Por aprecio al Padre Valdivia, quisiera mantenerlo en su puesto.

Pero por otro lado... se ha creado allí una situación difícil... Hay dos partidos en lucha sin cuartel... Y esa inquietud no le conviene al Imperio.

(*Hace girar lentamente el globo terráqueo*).

El Imperio necesita paz...

(*Pausa*).

PROVINCIAL: Hace nueve años, Vuestra Majestad tenía fe en el Padre Valdivia.

Lo creía indispensable para vigilar la recta aplicación de sus leyes...

REY: He sido un hombre profundamente religioso, Padre Provincial. Al otorgar poder político al Padre Valdivia, quise hacer obra religiosa. Evangelizar mejor a los araucanos...

(Coloca su mano sobre el globo terráqueo).

En cambio ahora... *(Se detiene).*

PROVINCIAL: ¿Ahora, Majestad?...

REY: *(Con cierto esfuerzo)* El mundo ha cambiado en estos nueve años. Creo que ahora necesita otra actitud en sus gobernantes.

(Muy lento) Por eso, yo también he cambiado. Ahora soy más un político que un predicador. Y este asunto del Padre Valdivia lo quiero resolver con un nuevo criterio...

(Se yergue y ataca. El diálogo toma ahora un ritmo más golpeado, más rápido). Sé de buena fuente que el objeto de vuestro viaje a Roma es decidir el futuro del Padre Valdivia.

(Atacado de improviso, el Padre Provincial da muestras de agitación)

PROVINCIAL: ¿Yo? Bueno... Sí, Majestad... Es decir, es uno de los tantos temas...

REY: *(Bruscamente dominante, seco)* Os exijo franqueza: ¿ha decidido ya algo el Padre General?

PROVINCIAL: No lo sé, Majestad... Os juro que no lo sé...

REY: Mi mensaje es éste: el Rey de España desea que él tome la iniciativa.

PROVINCIAL: *(Atrevido)* ¿Por qué él, Majestad? Fuistéis vos... Fue el poder civil el que colocó al Padre Valdivia en su situación actual... Corresponde por lo tanto al poder civil tomar la iniciativa...

REY: *(Cada vez con más pasión)* Vos decís no conocer los planes del Padre General, pero estoy seguro de que lo sabéis todo. En todo caso os refrescaré la memoria. El destino del Padre Valdivia y la Guerra Defensiva en Chile, no son en realidad asuntos de primera importancia. Son simples incidentes de un conflicto gigantesco que tiene lugar detrás, como en un telón de fondo. ¿Sabéis a qué conflicto me refiero?

PROVINCIAL: *(Bajando los ojos)* No lo sé, Majestad...

REY: *(Duro)* Se trata de la conspiración que trama el Papa contra el Imperio Español.

PROVINCIAL: *(Realmente sorprendido)* ¿Conspiración?...

REY: Sí, conspiración. ¡Pablo v quiere quitarme toda intervención en el gobierno de la Iglesia americana!

PROVINCIAL: *(Simulando)* Pero tenéis el Derecho de Patronato...

REY: Lo hemos tenido durante un siglo. Durante un siglo, los reyes de España hemos financiado la evangelización de América . . .

PROVINCIAL: Es cierto. Conservando un dominio apreciable sobre su administración eclesiástica . . .

REY: Pues bien, el Papa quiere terminar para siempre con el Derecho de Patronato. Para entregar el control de la Iglesia americana en manos de una congregación romana, la Congregación para la Propagación de la Fe . . . Lo sé todo, en detalle.

Sólo espera el momento oportuno para asestarme el golpe.

Pero no lo permitiré. Y ese es mi segundo mensaje. Decid al Padre General que si el Papa me arrebatara mis poderes sobre la Iglesia americana, la orden jesuita pierde de inmediato todos sus privilegios dentro del Imperio.

PROVINCIAL: Pero . . . ¿por qué castigar a la orden jesuita por una decisión del Papa?

REY: (*Lento*) Sé que el Padre General tiene mucha influencia sobre Pablo v. Quiero que la use. Ahora. (*Pausa*).

PROVINCIAL: Compréndolo, Majestad. Transmitiré ambos mensajes . . .

(*Breve pausa*).

En cuanto al Padre Valdivia . . .

REY: (*Acaricia el globo terráqueo*) El destino del Padre Valdivia dependerá de la influencia que ejerza el Padre General sobre el Papa . . .

PROVINCIAL: (*Sinceramente adolorido*) ¿Y no valdrán de nada los méritos del individuo?

REY: (*Seco*) De nada. Frente a los grandes conflictos de la historia, el individuo es como una hoja en la tempestad, o como una hormiga en el camino. Si el conflicto permite que se le respete, se le respeta. Si exige que se le aplaste, se le aplasta.

PROVINCIAL: Comprendo, Majestad . . . Y decidme: ¿vos mantendréis todo igual en Chile . . . por el momento?

REY: Mañana envío a Chile un nuevo Gobernador. Será una nueva opinión sobre las dificultades. Una especie de árbitro.

Idos ahora. Y no olvidéis que al convencer al Padre General, servís los altos intereses del Imperio. Id con Dios. (*Sale*).

PROVINCIAL: Los altos intereses del Imperio . . .

(*Oscuridad. Por un lado sale Montarco y habla al público*).

MONTARCO: Se dice que el nuevo Gobernador es una especie de árbitro . . . Que trae toda clase de poderes para zanjar este asunto . . . (*Reflexiona*). Es absolutamente indispensable que yo le caiga bien . . . Que me aprecie, que me reco-

miende para la Real Audiencia . . . Voy a ponerme a sus órdenes. *Incondicionalmente* a sus órdenes.

(*Nervioso*) Pero lo que dificulta todo es mi amistad con Luis . . . (*Con ironía*). Condiscípulos en Salamanca . . . Maldita amistad . . .

Qué ganas de hacerme a un lado . . . De fingir una enfermedad, de recobrar mi libertad . . .

(*Sale. Oscuridad y fanfarria solemne. Sala de audiencias del Gobernador en La Concepción. Trono escarlata, cubierto con dosel y adornado con gran escudo real. Idéntico al de la escena anterior. Es la imagen de la Majestad Real. Por una puerta entran los encomenderos Toro Mazote, Maldonado, Sánchez, Narváez y el Capitán Reinoso, y se colocan a un lado en silencio. Luego por otra puerta entran el Padre Valdivia y el Padre Sobrino, y se colocan al otro lado. Larga pausa, luego entra don Lope de Ulloa y Lemus, el Gobernador. Es grande, autoritario y va vestido con un lujo desconocido en Chile, con entorchados y plumas. Es un cortesano de gran estilo, inteligente y algo pomposo. Con él viene Carlos de Montarco. Todos se inclinan. La escena debe recordar vagamente la primera llegada del Padre Valdivia.*)

GOBERNADOR: Estimados amigos, tengo un gran placer en recibiros por primera vez. Sabéis que un Gobernador recién llegado debe, ante todo, formarse una opinión general sobre la región que gobernará. Por ese motivo, he preferido saludaros hoy a todos juntos.

MALDONADO: Excelente idea, Excelencia . . .

TORO MAZOTE: Muy sabia . . .

GOBERNADOR: No pretendo disimular la misión especial que me encargó el Virrey del Perú. La conocéis tan bien como yo. Lo que quizás no sabéis son las formas diferentes, incluso contradictorias, en que son interpretados en Lima y Madrid los últimos siete años de paz.

TORO MAZOTE: (*Irónico*) La paz . . .

GOBERNADOR: (*Haciéndose el que no ha oído*) Tanto en Lima como en Madrid, estos siete años de paz tienen sus entusiastas . . . y sus detractores. Pues bien, a mí me corresponde formarme una idea objetiva, desapasionada, de esos siete años. Con ese objeto, realizaré diversas investigaciones, estudiaré los informes que me presentaréis, y haré las visitas de inspección que juzgue necesarias. (*Tose*) Hoy día, a manera de prólogo de mis tareas, quisiera escuchar vuestras opiniones sobre la paz con los araucanos.

MADONADO: ¿De quién? ¿De todos nosotros?

TORO MAZOTE: ¿Opiniones? ¿Es decir juicios definitivos?

GOBERNADOR: Primero quisiera escuchar a Su Reverencia . . .

(*Los encomenderos se miran.*)

VALDIVIA: Gracias, Excelencia. ¿Serán mis palabras interpretadas estrictamente? ... ¿como en un tribunal? ...

GOBERNADOR: ¿Lo decís por la presencia aquí del señor de Montarco? El será mi consejero jurídico. Es hombre de grandes méritos. Un buen candidato para la Real Audiencia ... (*Sonrisa con Montarco*).

No, Reverencia. Vuestras palabras serán interpretadas como una simple opinión general.

VALDIVIA: Está bien. (*Breve pausa*). Seré franco, Excelencia. No estoy satisfecho de estos siete años de paz. A pesar de mi fama de soñador, nunca he perdido mi lucidez. Creo ver claro.

(*Breve pausa*).

Cuando llegué a Chile como Visitador Real hace siete años, me propuse realizar dos objetivos: lograr la paz con los indios de guerra y dar tratamiento justo a los indios de paz.

No he logrado, a fondo, ninguno de estos objetivos.

GOBERNADOR: ¿Cuáles han sido las causas?

VALDIVIA: Veamos el primer punto. Desde la muerte de los misioneros, el Gobernador Ribera inició una serie de malocas para castigar a los indios. Estas malocas traspasaron el límite del castigo, y se convirtieron en expediciones de guerra ofensiva, con abusos y expolios.

Los indios no son ángeles, Excelencia. Reaccionaron con violencia, y ellos también realizaron malocas contra nuestros fuertes y poblados.

¿Resultado? Una situación de constante agresividad por ambos lados.

GOBERNADOR: ¿Y respecto a los indios de paz?

VALDIVIA: (*Sin mirar a los encomenderos*) Desde mi llegada di órdenes de liberar a los indios esclavos, y terminar con el Trabajo Obligatorio. Fui obedecido sólo en apariencia, y sólo en las encomiendas cercanas a la ciudad. En el resto, desafiaron mis órdenes. Fueron inútiles mis esfuerzos para castigar a los infractores. Los indios siguieron siendo víctimas de la injusticia. (*Pausa*).

GOBERNADOR: (*Elijiendo cuidadosamente sus palabras*) Si en ambos objetivos, vuestra gestión ha sido ... incompleta ... ¿deseáis establecer ... las responsabilidades en forma ... precisa? ...

VALDIVIA: Sí, deseo establecer las responsabilidades en forma precisa. (*Breve pausa. Luego se lanza*). Acuso a los militares de haber atacado la paz por todos los medios posibles. Conozco sus razones. Quieren la guerra para poder ascender de grado y enriquecerse con los botines. (*Con sarcástica ferocidad*). Aprended el precio del ser humano en esta región: un araucano corriente se vende en ochenta pesos, y uno robusto en cien. ¡De manera que el capitán que vuelve con veinte prisioneros, se asegura una pequeña fortuna!

REINOSO: (*De pie, furioso*) ¡Falso, falso! ¡No es exactamente así, Excelencia!

GOBERNADOR: (*Autoritario*) ¡Luego hablaréis vos! Adelante, Reverencia.

VALDIVIA: Todos desean la guerra en este país, Excelencia. Desde que impuse la paz, empecé a sentir ese deseo general, presionando a mi alrededor, aumentando de año en año, como una marea que sube. Traté de detener esa marea, pero no pude. (*Pausa breve*).

Todos desean la guerra, Gobernador, porque es un excelente negocio.

Los comerciantes la desean porque aumenta el interés en las compras y ventas. Los funcionarios, para que aumente la Subvención de Guerra, principal entrada del país. Los que tuvieron encomiendas al Sur del Bío-Bío, por la esperanza de recobrarlas. Y los que no tienen fortuna, desean la guerra como el medio más rápido para enriquecerse.

TORO MAZOTE: (*Sin poderse contener*) ¡Falso, falso y tendencioso!

MALDONADO: (*Rápido, lo tira de la manga*) Permítame, Jerónimo. Su Reverencia tiene cierta razón. La mayoría de los colonizadores desean en cierta forma la guerra, y esa unanimidad daría que pensar a un hombre sensato... Pero no la desea por las razones siniestras que presenta Su Reverencia, sino por razones serias, objetivas.

Me felicito de poseer cierta instrucción y de haber leído buenos libros. Pues bien, estudiando el prodigioso movimiento de expansión de Europa, que caracterizó al siglo pasado, una conclusión se impone: la guerra es la primera etapa para civilizar a un pueblo salvaje. Así lo entendieron los portugueses en África y Asia, los ingleses en América Septentrional, los holandeses en las Indias Orientales, los franceses en el Canadá, y España en América y las Islas Filipinas. La civilización es como un medicamento amargo, Excelencia. Al principio, hay que obligar al niño a tomarlo. Después, a medida que adquiere juicio, lo toma por convencimiento. (*En tono elevado*). Decidnos, Excelencia, ¿hay algo de censurable en desear el sometimiento de los indios, para imponerles las ventajas de la civilización?

GOBERNADOR: (*Por decir algo*) Prefiero que continúe Su Reverencia...

VALDIVIA: (*Dominando su pasión*) Los actos humanos proceden de convicciones, Excelencia, y la conducta de los encomenderos procede de un concepto equivocado y satánico del hombre. A fuerza de comprar indios a cien pesos, éstos han pasado a significar cien pesos para ellos, a *ser* cien pesos. El hombre, para ellos, ya no es un ser con dignidad, un hijo de Dios dueño de un alma inmortal, sino un objeto que produce ganancias, una mercadería.

Este concepto herético del hombre es particularmente grave en la época en que vivimos, pues a causa de él, la obra colonizadora de España aparece desgarrada por una gravísima contradicción.

GOBERNADOR: ¿Una contradicción? Me inquietáis . . .

VALDIVIA: La filosofía y la ciencia jurídica evolucionaron mucho en el pasado siglo XVI. Y junto con superar conceptos antiguos, incorporaron a sus campos nuevas ideas. Atrás, sepultada para siempre, quedó la vieja doctrina de que los paganos estaban destinados, por su misma naturaleza, a la esclavitud. En cambio, la ética se incorporó al derecho natural. En virtud de este derecho natural, para cristianos e indios empezaron a regir los mismos principios jurídicos, basados en la naturaleza humana.

Y como resultado de este cambio trascendental, nuestro siglo XVII contempla el vigoroso despertar de la conciencia social. Y los productos de ese despertar los vemos en forma, palpable, cerca de nosotros, en la colonización americana. ¿Qué son las Reducciones Jesuitas del Paraguay, las Reducciones capuchinas de Nueva Granada y Brasil, las franciscanas de California? Son ensayos verdaderamente grandiosos de realizar, a través de medios nuevos y atrevidos, los ideales de los moralistas españoles, de elevar de condición al indio, e inculcarle como a un niño, el amor y el respeto del trabajo. Pues bien, frente a esta acción educativa de unos pocos, la colonización española muestra el sistema de explotación más inicuo de parte de la mayoría. Explotación hipócrita, que se disimula y pretende inspirarse en los grandes postulados de la religión y la cultura. Y esta contradicción provoca desconcierto en los indios, y desmoraliza a los buenos españoles.

TORO MAZOTE: (*Sin poderse dominar*) ¡Amén, amén, amén! ¡Estamos en pleno delirio místico!

SÁNCHEZ: (*Casi al mismo tiempo*) ¡Un sermón notable, pero teórico, como siempre!

NARVÁEZ: ¡Palabras, palabras! Nada que se pueda tocar . . .
(*Como siguen hablando los tres juntos, no se entiende bien lo que dicen*).

GOBERNADOR: ¡Por favor! Uno a la vez . . . (*Pausa*).

MALDONADO: (*Adulador*) Es imposible negarle a Su Reverencia el talento y la erudición . . . Nos acaba de dar una lección de dialéctica y retórica. Es un auténtico hijo de Salamanca . . . (*Cambia a voz cortante*). Pero los problemas de Chile no son problemas para intelectuales. Los intelectuales pueden divagar horas y días en las universidades del mundo entero. Aquí, en los lugares de la expansión española, necesitamos hombres prácticos. Nosotros, los vitupearados encomenderos, no tenemos esa elocuencia, ni hemos estudiado retórica. Pero conocemos los problemas objetivos, y sabemos que en Chile somos los dedos del brazo poderoso de su Majestad Católica. Y esa Majestad nos ha dado una sola orden, sencilla, pero más noble que todos los afanes místicos: construir. Estamos encargados de construir un país, de levantar del desorden y la ignorancia una nueva provincia próspera para España.

Construir no es una tarea fácil. Convertir tierras áridas en campos fecundos, convertir caseríos miserables en ciudades, convertir indígenas que sienten repugnancia por el trabajo en buenos trabajadores, no es tarea fácil. No se pueden realizar estas obras con buenos sentimientos o con sermones.

Se necesita esfuerzo, sacrificio y aparente dureza de corazón.

Y la gran palanca, la gran herramienta para construir, se llama *comercio*. A Su Reverencia, esa actividad le parece demoníaca, y encuentra que todos los suplicios del infierno son poco castigo para el crimen de ser comerciante. Pero olvida que la conquista de América es, ante todo, la expansión del Imperio español, con la creación y el aprovechamiento de nuevos mercados. (*Directo al Padre Valdivia*). Sí, Reverencia, no verlo es engañarnos. El Rey desea la explotación de nuevos yacimientos minerales, el aumento de la ganadería, la prosperidad de la agricultura y la perfección de las manufacturas, con el objeto de crear riqueza. Pues sin riqueza, el Imperio se derrumbaría. (*Cambio a voz indulgente*) Por desgracia, la imperfección humana hace que en el proceso de creación de estas riquezas, se produzcan males transitorios... como el sometimiento de los indios. El durará mientras los salvajes asimilen los rudimentos de la civilización. Mientras aprendan a usar de la libertad y de sus legítimos derechos.

En cuanto a la visión comercial del hombre, que escandaliza a Su Reverencia, ella no es más que la apariencia de ese intercambio inevitable que se produce entre el trabajo y el dinero.

Estos males durarán muy poco, sólo algunos años. Pero en vez de gritar "sacrilegio" nuestro deber es tolerarlos con paciencia. ¿Por qué? Porque forman parte de un proceso que busca, como último fin, la prosperidad de Chile, y el bien de todos.

VARIOS: (*Aplausos y voces*) Bien dicho. Esa es la verdad. Muy bien. Bravo.

GOBERNADOR: (*Eligiendo sus palabras*) No soy muy fuerte en argumentos, señor de Maldonado, aunque seguí cursos en Salamanca, como Su Reverencia. (*Se rie*). Saqué de allí... una cierta antipatía por las controversias, por los torneos de doctrinas. (*Se pone de pie*). Entendedme bien. No niego el valor de vuestros argumentos. Son sólidos y encierran grandes verdades. Es que para mí... (*Se interrumpe y cambia de voz*).

Soy un político, señores. Un hombre que actúa no en función de principios teóricos, sino sobre hechos concretos, sobre circunstancias precisas, ¿comprendéis?

Y para poderme formar un juicio sobre estos siete años de paz, más que las convicciones que motivaron vuestros actos, me interesan los actos mismos. ¿Me explico con claridad?

MALDONADO: *(Con alegría extraña)* Perfectamente, Excelencia. Los legajos, Jerónimo.

TORO MAZOTE: Aquí están.

(Avanza con dos grandes legajos que deposita sobre una mesa. Maldonado toma uno de ellos y lo ofrece al Gobernador).

Desde el comienzo de estos siete años, tuve el presentimiento de que este ensayo de paz merecería un historial. Y lo hice. Saqué copia de todos los documentos importantes y aquí están.

Nada de teorías, sino datos precisos, fechas, cifras exactas. Este es el legajo de la agricultura y la ganadería.

GOBERNADOR: *(Tratando de parecer indiferente, toma el legajo y lo hojea)* ¿A ver? ... *(Lee)*. Producción de trigo en las encomiendas del Bío-Bío en 1612. ... *(Susurra algunos renglones. Luego en voz alta)*. Cien quintales de trigo la cuadra. ...

MALDONADO: *(Seco)* Ahora producen quince quintales, Excelencia. Por falta de trabajadores.

TORO MAZOTE: *(Violento)* ¡En mi encomienda, diez!

GOBERNADOR: *(Imperturbable, leyendo)* "Crianza de ovejas en la región del Itata. En 1612, diez mil ovejas, tres mil corderos, dos mil quinientos botregas. ...".

MALDONADO: Esas cifras han bajado actualmente a la quinta parte, Excelencia. ... Por falta de pastores, y por robos de indios. ...

VALDIVIA: *(Sin poderse contener)* ¡Falso!

GOBERNADOR: Calma, Reverencia. ... *(Sigue hojeando el legajo)*.

TORO MAZOTE: *(Suave)* Hubiérais conocido Chile antes, Excelencia, en tiempos del Trabajo Obligatorio. Otro país. ... Había cosechas abundantes, rebaños enormes, prosperidad. *(Suspira)*. Un verdadero Paraíso. ...

SÁNCHEZ: En cambio ahora, a la estrechez sucede la pobreza. ¡Y mañana, será la miseria!

Algunos propietarios ya hablan de abandonar la región. ...

(Pausa. Algo especial le está ocurriendo al Gobernador mientras hojea los legajos. Toda su actitud cambia a una cierta excitación).

GOBERNADOR: *(Cerrando el volumen)* Muy interesante. ... Extremadamente interesante. ...

MALDONADO: El otro legajo se refiere a los hechos militares.

GOBERNADOR: *(Hojea el segundo legajo y lee)* Malocas indígenas en 1614: Veinticuatro.

(Susurra algunos renglones. Luego en voz alta).

Indios amigos degollados, trescientos cuarenta; españoles asesinados, treinta y

ocho; caballos robados, cuarenta. Casas incendiadas y destruidas, cuarenta. (Pausa). Muy interesante. Lo estudiaré con todo cuidado.

VALDIVIA: (*Preocupado, pero siempre fuerte*) Naturalmente, la mitad de esas cifras son falsas. Supongo que me permitiréis verificarlas y refutarlas.

GOBERNADOR: (*Con una amabilidad exagerada*) Por supuesto, Reverencia, por supuesto. Vos sois el dueño aquí... Podréis presentar vuestros descargos, como deseáis... (*Girando hacia Montarco*). Y a propósito, estimado consejero, ¿cuál es vuestra opinión sobre el Trabajo Obligatorio de los indios?

MONTARCO: (*Incómodo*) No me atrevo, Excelencia... Preferiría estudiar el asunto con mayor detención...

GOBERNADOR: (*Duro*) Después de tantos años aquí, debéis tener una opinión... (*Amabilísimo*) Si queréis ascender, amigo, debéis aprender a dar vuestra opinión cuando os la piden...

MONTARCO: Está bien, Excelencia... (*Traga saliva y habla sin mirar al Padre*). Yo no soy ni un filósofo ni un hombre de negocios... Soy un hombre de leyes... para quien la justicia no es algo fijo... sino depende de lo que las circunstancias concretas... permiten establecer... (*Traga saliva, se interrumpe*).

GOBERNADOR: Adelante... adelante...

MONTARCO: Ahora bien, consideremos las circunstancias presentes: Chile es un país pobre. Mientras al Perú o Méjico acuden miles de colonizadores, profesores y hombres de industria, atraídos por las riquezas... aquí nadie quiere venir. Y como para civilizar necesitamos colonos, profesores y hombres de industria... tenemos que ofrecerles algún tipo de riqueza; y la única que tenemos en Chile... (*Pausa*) es la mano de obra... gratuita...

GOBERNADOR: (*Complacido*) Es decir, que de acuerdo a ese concepto... práctico de la justicia, el Trabajo Obligatorio sería un mal irremediable...

MONTARCO: (*Incómodo*) Sí, Excelencia. Un mal doloroso, pero irremediable... si queremos civilizar el país...

VALDIVIA: (*Con angustia*) Carlos...

GOBERNADOR: Muy interesante... Voy estudiar cuidadosamente estos legajos, y luego informaré al Virrey.

Agradezco a todos los presentes...

(*Lo interrumpe el tañido violento de una campana. Todos se ponen de pie*).

TORO MAZOTE: ¡La campana de alarma!

CAPITÁN REINOSO: ¡Un ataque de los indios!

GOBERNADOR: (*Al Capitán*) Rápido. Averiguad qué ocurre. (*El Capitán corre hacia afuera, cuando entra un guardia*).

GUARDIA: Una maloca de los indios. Muy cerca de la ciudad. La acaban de sofocar.

CAP. REINOSO: ¿Cuántos indios?

GUARDIA: Cuarenta. Asesinaron a diez españoles y quemaron seis casas.

CAP. REINOSO: ¿Quién los dirigió?

GUARDIA: No sé. Un indio desconocido. Un indio joven. Está prisionero.

GOBERNADOR: Que lo traigan para acá. Quiero juzgarlo. *(El guardia saluda y sale).*

SÁNCHEZ: Será vuestro primer caso, Excelencia. . .

TORO MAZOTE: Hacedlo matar. Es lo único que escarmienta a esas bestias. . .

MALDONADO: O bien. . . Pedidle consejo a Su Reverencia. . . *(Afuera se oyen carreras y gritos).*

GOBERNADOR: ¿Qué suerte corresponde al jefe de una maloca, Reverencia? ¿Qué suerte corresponde al jefe de una maloca? *(Pausa tensa).*

VALDIVIA: La muerte.

(Los gritos se acercan. Entran dos guardias, empujando a un indio cubierto de sangre. Es Painemal).

VALDIVIA: ¡Painemal! . . .

SÁNCHEZ: Vuestro protegido. . .

MALDONADO: Vuestro hijo. . .

VALDIVIA: *(Desesperado)* Dejadme solo con él. Por favor, Excelencia, dejadme solo con él. Un momento, os lo ruego. *(Pausa).*

GOBERNADOR: Está bien. Sólo dos minutos. Salgamos, señores. *(Salen todos en silencio. Luego).*

VALDIVIA: *(A los guardias)* Esperad junto a la puerta. *(Los guardias se colocan junto a la puerta).*

¿Qué pasó Painemal? ¿Qué pasó? *(Silencio).* ¿Por qué cambiaste así? ¿Qué te hizo cambiar?

(Silencio).

Estuviste siete años conmigo. Un verdadero amigo. Un hijo. . .

(Avanza un poco hacia Painemal).

Dime. ¿Tengo yo la culpa? ¿Me equivoqué en algo?

(Silencio).

Necesito saber si me equivoqué. . .

PAINEMAL: *(Señalando su rostro)* Mira.

(El Padre Valdivia se acerca a mirarlo).

VALDIVIA: ¡La E de esclavo! ¡Te herraron! ¡Te herraron en el rostro!

PAINEMAL: Cuando arranqué al sur. Me tomaron preso.

- VALDIVIA: Y te hertaron... Qué horror... *(Pausa)*. Pero está prohibido... *(Silencio)*.
- Fue por eso que cambiaste...
- PAINEMAL: Por eso... y por otras cosas...
- VALDIVIA: ¿Cuáles?
- PAINEMAL: Perdí fe en ti.
- VALDIVIA: ¿Por qué? ¿Qué hice?...
- PAINEMAL: Vi que tu obra... era inútil. Obra de misioneros inútil. Misioneros enseñaban indios a no matar. Pero dejaban que españoles mataran. Misioneros enseñaban indios a no robar. Pero dejaban que españoles robaran. Indios creen que misioneros son trampa.
- VALDIVIA: ¿Trampa? Los misioneros tratan de enseñarles también a los militares y encomenderos. Pero los hombres son difíciles de cambiar, Painemal...
- PAINEMAL: Mejor no cambiar nada. Mejor combatir robo con robo. Y asesinato con asesinato.
- (Pausa. Se oyen pasos que se acercan. Entra el Capitán)*.
- CAP. REINOSO: Venimos a llevarlo.
- VALDIVIA: ¿Adónde?
- CAP. REINOSO: Al patíbulo.
- VALDIVIA: No puede ser. Hablaré con el Gobernador
- CAP. REINOSO: Es una orden expresa del Gobernador. Vamos. *(Los guardias arrastran a Painemal)*.
- VALDIVIA: ¡Un momento! Tengo que decirle algo. *(Los guardias se detienen)*. Painemal... hay otro lugar. Un lugar donde todos son hermanos. Un verdadero Paraíso.
- PAINEMAL: ¿Hay españoles allá?
- VALDIVIA: Algunos. Los virtuosos.
- PAINEMAL: Entonces, no voy. *(Avanza y sale con los guardias)*.
- VALDIVIA: *(Con voz débil)* Painemal... *(Luego entra el Padre Sobrino con dos cartas en la mano)*.
- SOBRINO: Perdón, Padre, por molestaros. Pero acaba de llegar correo *(Pausa)*. Y dentro de la carta, que recibí del Padre General en Roma... venía una comunicación para vos... *(Pausa)*
- VALDIVIA: Dádmela. *(La toma, pero no la lee. Parece mirar al infinito)*. El Padre General me escribe a través de vos, mi subalterno... *(Con voz ronca)*. ¿O es que acaso ya no sois mi subalterno?... *(Pausa)*.
- SOBRINO: Leed vuestra carta, Padre... *(El Padre Valdivia sigue inmóvil)*. Anuncia... cambios...
- VALDIVIA: ¿Os nombran a vos... Superior de La Concepción?...

SOBRINO: (*En voz baja*) Sí, Padre. . .

VALDIVIA: ¿Y yo? ¿Qué decide de mí el Padre General? . . .

SOBRINO: Os envía a España. . . (*Pausa*).

VALDIVIA: (*Voz blanca*) ¿Y todo esto? . . . ¿Y mi obra? . . .

SOBRINO: (*Leyendo su carta lentamente*) "Muy conveniente será dejar el asunto de la guerra defensiva a los seglares. . . para que cesen las quejas contra nuestra orden.

Así haremos más fruto espiritual, que es lo más importante".

VALDIVIA: (*Desmoronándose*) Lo más importante. . . Lo más importante. . .

(*El Padre Sobrino cae de rodillas ante él y le besa la mano. Oscuridad, una campana lenta marca el paso del tiempo. Vuelve la luz. Sala neutra. Esta vez el Padre Valdivia está de rodillas ante el Padre Sobrino, quien con alba y estola lo reprende cariñosamente*).

SOBRINO: Todo cambia, querido Padre; pero sólo en la apariencia. Termina un trabajo y empieza otro. Pero todos son igualmente importantes frente a Dios.

VALDIVIA: (*Murmura algo*).

SOBRINO: Esa palabra no, Padre. Es indigna de un cristiano.

VALDIVIA: (*Con los ojos cerrados, en voz baja*) . . . fracaso. . .

SOBRINO: Exito y fracaso son conceptos paganos. El cristiano trabaja en el anonimato, como un soldado, como una hormiga.

VALDIVIA: . . . fracaso. . .

SOBRINO: (*Con ternura*) Cristo en la cruz ¿no es un gran fracaso? . . .

VALDIVIA: (*Patético*) Fracaso, fracaso y fracaso. . .

SOBRINO: (*Por primera vez impaciente*) Levantaos. Voy a celebrar la Santa Misa. Acompañadme.

VALDIVIA: (*Levantándose*) No puedo. Debo terminar mi equipaje.

SOBRINO: Bien. Os veré a bordo del buque.

(*Sale. Entra el Capitán Reinoso. No puede ocultar su alegría*).

CAP. REINOSO: Lista vuestra escolta, Reverencia.

VALDIVIA: Esperadme un momento. Ya termino con mis bultos. (*Cierra dos o tres cajas*).

CAP. REINOSO: Oí decir que esta parte del Convento se entregará al ejército. (*Sonrisa*). ¿Sabéis para quién?

Para las nuevas tropas que llegan.

VALDIVIA: (*Sin drama*) ¿Nuevas tropas?

CAP. REINOSO: Se habla de una gran expedición contra los indios. Quizás la guerra. . . (*Risa*). La guerra normal. . .

(*Pausa. Entran cuatro indios, en silencio*).

VALDIVIA: Ah, vosotros... *(Uno por uno, los indios se arrodillan ante él).*

Levantáos. No vale la pena...

CAP. REINOSO: *(Incómodo)* Esperaré afuera. *(Sale).*

INDIO VIEJO: Melinao quiere verte.

VALDIVIA: ¿Melinao?... ¿El hermano de...?

INDIO VIEJO: Sí. El hermano de Painemal.

VALDIVIA: No quiero verlo.

(Ha entrado Melinao. Se parece mucho a Painemal. Lo interpreta el mismo actor).

MELINAO: *(Desde el umbral)* Padre...

VALDIVIA: *(Dándole la espalda, con repugnancia)* Andate. No quiero verte.

MELINAO: Quiero que me bautices. *(El Padre hace un gesto de fastidio).*

VALDIVIA: Cuando bauticé a tu hermano, tú no quisiste.

MELINAO: Antes de morir, Painemal me habló. Me dijo: "El Padre tiene razón. Sírvelo".

VALDIVIA: *(Titubeando)* Anda donde otro... El nuevo Superior puede bautizarte...

MELINAO: Painemal habló de ti. Quiero que *tú* me bautices.

VALDIVIA: *(Estallando)* No quiero. Yo también tengo derecho a querer o no una cosa. ¡Y no quiero bautizarte!

MELINAO: Te acompañaré al buque. Te seguiré hasta el Perú. Pero me bautizarás.

VALDIVIA: *(Impaciente)* ¿Por qué yo? ¿Por qué no otro?

MELINAO: Painemal habló de ti. Tú amas indios.

VALDIVIA: Pero yo fracasé, tú lo sabes. Todos me hicieron fracasar. Los encomenderos, los militares, y vosotros. Sí, también tu hermano...

MELINAO: Pero tú sembraste...

VALDIVIA: ¿Sembrar yo? Sí, quimeras. Sueños ridículos.

MELINAO: Tú sembraste semilla. Y nosotros la tenemos adentro.

VALDIVIA: ¿Qué semilla?

MELINAO: La esperanza. Algún día... todo eso existirá... Y nosotros trabajaremos... para que llegue ese día...

VALDIVIA: *(Se acerca al indio y lo toca)* Melinao...

MELINAO: Sí, Padre. Trabajaremos.

INDIO VIEJO: Trabajaremos.

VARIOS INDIOS: *(En coro)* Sí, Padre. Trabajaremos.

(Desde la entrada, Montarco ha visto la escena).

MONTARCO: Luis...

VALDIVIA: Tú...

MONTARCO: (*Con esfuerzo*) Vine a pedirte perdón. Por lo del otro día...

VALDIVIA: (*Sin fuerzas*) Comprendí tus razones... Quieres ascender... Es normal.
(*Montarco avanza hasta casi tocar a Valdivia*).

MONTARCO: Sentí vergüenza, Luis. Y la vergüenza me hizo bien. Me hizo comprender muchas cosas...

VALDIVIA: (*Voz blanca*) ¿Qué cosas?...

MONTARCO: Que no todo da lo mismo. Que hay el bien y el mal... Y que hay que creer en algo...

VALDIVIA: Creer en algo...

MONTARCO: Sí. Hay que luchar contra el mal.

VALDIVIA: Demasiado tarde. (*Pausa*). Ahora me voy...

MONTARCO: Yo me quedo.

(*El Padre levanta la cabeza, sorprendido*).

VALDIVIA: ¿Piensas... hacer algo?

MONTARCO: Trataré, Luis. Te juro que trataré.

VALDIVIA: (*Dudoso*) Ojalá...

MONTARCO: Quiero acompañarte al puerto. Vamos.

VALDIVIA: No vayas. No conviene que te vean conmigo...

MONTARCO: Iré. Prefiero que me vean.

(*Los indios cargan las cajas y van saliendo*).

VALDIVIA: Vamos. (*Avanza hacia la salida, apoyado en Melinao*).

MONTARCO: ¿Sabes, Luis? Tú crees haber sido vencido...

VALDIVIA: Sí, he sido vencido...

MONTARCO: No, no lo has sido. Siempre parece que triunfa la codicia. Pero ese mismo triunfo engendra en los que lo contemplan una indignación...

VALDIVIA: (*Dudoso*) Ojalá...

MONTARCO: Y esa indignación aumenta, se extiende, se hace poderosa, Luis.

VALDIVIA: ¿Lo crees?

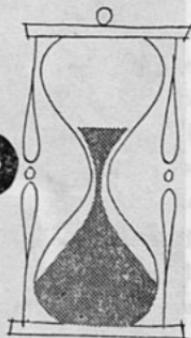
MONTARCO: Lo creo. Y llegará un día en que ella estallará como una tempestad.

Y nada ni nadie podrá detenerla...

VALDIVIA: (*Soñando*) Nada ni nadie podrá detenerla...

(*Salen. OSCURIDAD*).

UNA VOZ EN EL TIEMPO



Alberto Edwards

Los problemas del cine*

Posibilidades de la cinematografía nacional

En este artículo supone el autor que se organice en Chile una empresa productora de películas cinematográficas, y examina sus probabilidades de éxito.

Lo hemos ilustrado con retratos de actores nacionales, y con algunas escenas plásticas elaboradas por aficionados que "jugaban a las películas".

Supongamos que un círculo de capitalistas emprendedores organizaran una Sociedad Anónima con el objeto de explotar el negocio de producir en Chile películas para el cine.

He aquí una hipótesis que habrá seguramente de despertar inmenso interés entre los numerosísimos y fanáticos admiradores que entre nosotros cuenta el arte fascinador y popular del biógrafo. Ella merece que le consagremos algunas líneas.

*Artículo e ilustraciones tomadas de la revista *Pacifico Magazine*, de agosto de 1921.



Una escena oriental típica montada en una moderna casa santiaguina.

¿Podremos esperar que tan bella hipótesis se convierta un día en realidad? He ahí el problema.

Los organizadores de la futura empresa tendrían que plantearse en la única forma posible bajo el punto de vista práctico y comercial. No pueden limitarse a trabajar películas de exclusivo interés chileno, sino que tendrían que ir a competir en el mercado cosmopolita con las producciones análogas de los demás países en que ha surgido esta industria.

Ello parece arduo y sobrado ambicioso; pero, examinando el asunto más de cerca, hay que convenir en que o la cinematografía nacional triunfa por completo en el amplio campo del mundo, o está destinada a fracasar a lo menos financieramente.

Por de pronto, las películas chilenas tendrán que luchar, aun dentro del país, con las producciones de marcas extranjeras fabricadas para el mundo entero con el costo y los recursos de que pueden disponer empresas que cuentan para resarcir sus gastos, con las utilidades que recogen en todo el orbe civilizado.

En general, el público no admitirá (por el hecho de ser nacionales) espectáculos marcadamente inferiores a los que está acostumbrado a aplaudir, y para producirlos de parecido mérito a éstos es necesario desarrollar esfuerzos e incurrir en gastos que sólo el mercado universal puede cubrir.

Es claro que la historia y las costumbres chilenas pueden proporcionar elementos al triunfo local de algunas aunque pocas películas, como ya se ha visto en la práctica; pero es esa una veta que se gasta pronto. La exhibición de costumbres y la historia no son ni con mucho la fuerza del cine. En esto se diferencia del teatro, que, contando como cuenta con el recurso del lenguaje, esto es, con el elemento de más colorido local, triunfa de un terreno en que el cine escolla.

La pintura de las costumbres alimentó durante muchos años el llamado género chico que tuvo inmenso éxito, aun aquí en América; pero no ha sido capaz de crear ni siquiera el principio de una cinematografía española: Igual fenómeno observamos en Argentina: mientras el teatro criollo ha llevado y lleva allí vida robusta, la cinematografía ha fracasado en forma lamentable. Es que la música, las canciones y los chistes ^{se gastan} pueden variarse hasta lo infinito; pero el que ha visto un alcalde o un boticario de pueblo en las "tandas", un gaucho o una zamacueca, en la comedia criolla, apenas encontrará interés en ver continuamente los mismos tipos en muchas piezas.

Pero no es sólo con asuntos nacionales como podría tener éxito una empresa del género de la que suponemos. El secreto estaría en atreverse con temas de interés cosmopolita e ir a triunfar con ellos sobre las pantallas de todos los teatros del mundo.

No sé si el patriotismo y el buen deseo me perturben; pero estoy muy lejos de considerar temerario ese propósito. . .

¿Quién hubiera imaginado hace pocos años el colosal éxito de los norteamericanos en ese mismo terreno? Su teatro era inferior al de la mayor parte de los países europeos; sus artistas no gozaban ni con mucho de fama mundial, como los italianos y los franceses; su literatura apenas se conocía fuera de sus fronteras; su intelectualidad parecía más simple e infantil que la de los países de vieja cultura. . . Sin embargo, acaso esas mismas condiciones, a primera vista negativas, contribuyeron a colocarlos en primer lugar sobre la pantalla.

Seguramente que en Chile disponemos de muchos de los elementos que poseen los americanos, y es probable que con alguna paciencia podríamos procurarnos los mismos que nos faltan o parecen faltarnos.

Por de pronto tenemos un clima ideal para el cine, y se sabe cuán decisivo es ese factor. El centro de la cinematografía norteamericana no se encuentra en Nueva York ni en Washington, en los estados más intelectuales, ricos y cultos, donde abundan las decoraciones magníficas y las más aturdidoras maravillas del

arte y de la industria, sino en una región lejana, separada del centro del país por comarcas desiertas o poco menos y por muchos días de viaje costosísimo, en Los Angeles, ciudad de poco más de doscientos mil habitantes, rodeada de cerros áridos, y cuya naturaleza sólo presenta esplendor donde llegan las aguas de regadío, en California, en fin, esto es en el país más análogo a Chile que existen en el mundo, por lo menos en cuanto a su clima.

Es que el cine exige una atmósfera luminosa, muchos días de sol, un temperamento seco y poca lluvia. Estas condiciones no se encuentran en el Oriente de los Estados Unidos y menos todavía en la Europa Occidental. Chile las posee aun en mayor grado que California.

La naturaleza, el paisaje, es otro de los factores esenciales al éxito del biógrafo. El cielo constantemente azul y la atmósfera transparente de los desiertos no han tentado a los industriales, porque en esas comarcas áridas no existe sino una naturaleza desnuda y sin variedad. Por una causa análoga los países tropicales con su vegetación exuberante, pero de formas especiales, no son adecuados sino para representar escenas exóticas, y las condiciones actuales del cine exigen una decoración más plástica, más propia para figurar o evocar vistas de los países templados, que son el centro de la civilización cosmopolita, en cuyas ideas, costumbres y problemas han de inspirarse casi la totalidad de las películas. En California y todavía más en Chile se puede sin trabajo encontrar decoraciones para una escena que se suponga desarrollarse en Inglaterra, en Francia, en Italia, en Rusia, en Siberia, mejor dicho, en cualquiera parte del mundo. Ello sería imposible o casi imposible en tierra tropical.

A este respecto entre California y Chile, la ventaja está de parte nuestra. Allí no existe una cordillera que pueda compararse a los Andes. Aquí en muy pocas horas de marcha, se encuentran (a lo menos para la fotografía) paisajes ingleses, montañas suizas, campiñas italianas, bosques tropicales, desiertos árabes, y también todo lo que existe en California, salvo las sequoias gigantescas y las maravillas de Yosemite, cosas poco utilizables en el cine. Esto es más cosmopolita y más variado que aquello.

Hay un factor de nuestro paisaje que lo afea no poco ante la visión directa; pero que lo embellece en la reproducción fotográfica. Cuantos han viajado con una cámara conocen ese secreto de muchos de sus éxitos y decepciones. Nuestra vegetación arborescente (siempre verde) aparece a la vista casi constantemente cubierta de una tenue capa de polvo que le hace perder en lozanía y frescura. Pero el verde purísimo de los trópicos y de los países húmedos de la zona templada es detestable para la fotografía, porque, siendo un color poco actínico, aparece en la placa negro o casi negro, y para proporcionarle algún relieve se

PACIFICO MAGAZINE



necesita acudir al truco de las prolongadas exposiciones, cosa imposible en el biógrafo. En cambio los árboles y arbustos un tanto polvorientos de Chile son reproducidos por la fotografía como el ojo ve a los de los otros países, llenos de luz, de sombras, de relieves.

Igual cosa ocurre con los tonos generales del paisaje. El secreto de la naturaleza europea es el suave contraste entre el verde oscuro de los árboles y el verde claro de las praderas. Ningún espíritu observador habrá dejado de notar que ese contraste no existe para el biógrafo, cuando reproduce paisajes de Europa: todo aparece sobre la pantalla uniformemente oscuro. En cambio, nuestras praderas agotadas y amarillentas por los calores y la sequedad del estío, se destacan en la cámara fotográfica, como el ojo ve las risueñas y frescas praderas de los países húmedos.

Allá la fotografía echa a perder al paisaje y aquí lo mejora. Una vista chilena hace el efecto que haría una vista europea, si los rayos químicos tuvieran el mismo poder relativo que los rayos ópticos. La naturaleza nos ha proporcionado gratuitamente un verdadero filtro acromático.

De lo dicho se deduce que, en materia de factores naturales, los de Chile son inmejorables para la industria del cine. Puede decirse, sin exageración, que ningún país del mundo los presenta parecidos.

Pero el escenario del biógrafo, como el del teatro, no sólo exige bellezas naturales, sino la huella visible del trabajo del hombre y de la civilización para que pueda representar fielmente los sitios en que se figura el argumento. Una

LOS PROBLEMAS DEL CINE



Tipos chilenos, filmables.

selva virgen de la antigua Galia no evocaría ni de cerca ni de lejos a la Francia actual.

Felizmente también poseemos ese factor. Existen en nuestras grandes ciudades (particularmente en Santiago y Valparaíso) barrios enteros de aspecto y magnificencia europea; muchas de nuestras residencias y parques de campo nada tienen que envidiar a los chateaux de Francia y a los sites de Inglaterra; la arquitectura suburbana que es la más adecuada al escenario del cine ha hecho entre nosotros progresos inmensos; el campo de algunos de los departamentos centrales se encuentra tan densamente poblado y cultivado como el de los países más viejos... y esto al lado y en contacto de la naturaleza virgen que allá ha desaparecido. Lo que puede haber de frágil y poco acabado en nuestras magnificencias arquitectónicas no se percibe en la reproducción fotográfica.

Hasta ahora las películas chilenas han sido de una señalada inferioridad técnica. Este defecto es fácil de remediar. Sobran en todo el mundo operadores hábiles y en cuanto a las ventajas de una maquinaria adecuada y moderna y de escenarios bien iluminados, podemos aquí procurárnoslas como en los demás países. Es un detalle, pero de importancia trascendental. La futura empresa fabricante de películas no debe desdeñarlo.

El problema del material humano (acaso el más importante de todos) presenta múltiples aspectos.

En el arte eminentemente visual del cine, la belleza física de los actores, aun la belleza en el malvado, es un factor decisivo del éxito. Hay quienes le atribuyen

en gran parte el de la cinematografía americana. La mujer francesa, espiritual y graciosa, pero por lo general físicamente mediocre, ha sido vencida sobre la pantalla por las lindas ingenuas yankees.

Ahora bien, no hay que hacerse ilusiones; tomada en su conjunto, nuestra raza no es hermosa. Fuertemente teñida de sangre indígena en las clases inferiores y aun en parte de las medias, su aspecto es más asiático que europeo. La futura empresa cinematográfica chilena no podrá presentar en sus pantallas multitudes interesantes para otros ojos que los chilenos.

Es cierto que la belleza de nuestras mujeres vale tanto o más que su fama; pero es la belleza de una clase social, la más elevada, la única que ha conservado su sangre más o menos pura. En Chile, salvo raras excepciones, el aspecto de un individuo dice algo de su rango, lo que no ocurre en Europa.

En virtud del principio de las selecciones naturales, esas gentes de raza blanca han subido y se conservan en la superficie. Los rotos afirman que los extranjeros prosperan rápidamente porque "trabajan con piedra imán". La verdad es que trabajan con superiores aptitudes, que su triunfo es el de las ventajas étnicas.

En el Club de la Unión y en los salones de la aristocracia domina una raza muy diversa (físicamente a lo menos) a la que pulula en las cocinerías de la calle de San Pablo. Ninguna ley, ningún privilegio escrito lo ha dispuesto así; ello es obra de la naturaleza de las cosas.

Por eso, la inferioridad plástica de nuestro pueblo no es un obstáculo serio para el éxito de la cinematografía nacional. Las masas, las multitudes, figuran raras veces sobre la pantalla, y no es difícil seleccionarlás. En cambio abundan entre nosotros los tipos bellos, no sólo como hemos dicho en la aristocracia sino también en las clases medias las cuales naturalmente proporcionarán el mayor número de reclutas a los empresarios del cine.

El tipo de mujer ingenua, de lindos ojos, facciones finas y cuerpo delicado y gracioso, que parece ser el favorito del público en el biógrafo, abunda proporcionalmente en Chile casi tanto como en los Estados Unidos (salvo se entiende en el bajo pueblo). No nos faltan tampoco en la clase media, cada día más mezclada de elementos europeos no españoles, tipos de belleza varonil. Además las vicisitudes sociales y económicas van multiplicando los casos de familias aristocráticas que han descendido de su antiguo nivel sin perder sus características físicas de raza.

La educación, los modales, el buen gusto de la clase media dejan algo y mucho que desear en Chile; pero estos detalles los aprenden (sobre todo las mujeres) con mayor facilidad de lo que al principio pudiera imaginarse. Esta es la tarea del director de escena y no está por cierto al alcance de cualquier patán.

Debe buscarse a un gran señor verdadero para este destino.

Nada más ridículo en el teatro o en el cine, que el pobre diablo que quiere hacer de aristócrata sobre la escena, sin tener idea cabal de cómo es ello. Imaginan que con presentarse con imperio, lanzando grandes bocanadas de humo y fingiendo actitudes hieráticas y pomposas están al cabo de la calle. El gusto en el arreglo de las habitaciones y en la arquitectura escasea también en Chile (aun en la aristocracia de más campanillas). Tampoco es posible olvidar este detalle.

Por desgracia en ningún punto es más ciega la vanidad humana. Nadie se imagina a sí mismo grotesco y cursi. He allí pues un escollo y serio para la cinematografía nacional como ya se ha visto en algunos de los ensayos que conocemos.

Respecto de las aptitudes de los chilenos como actores, habremos de confesar que es un enigma que sólo el tiempo y la experiencia podrán resolver.

No basta el antecedente de nuestro innegable fracaso en el teatro. Se trata de dos artes gemelos pero diversos, como lo demuestra el caso ya citado de los norteamericanos.

Debe notarse, en primer lugar, que en el cine no tiene importancia alguna el elemento de la dicción, indispensable al éxito de la escena hablada, sobre todo en el verboso y declamador teatro español. Nuestra pronunciación imperfecta, descuidada y lánguida ha sido sin duda el mayor de los escollos con que han tropezado las muchas tentativas de nacionalización del teatro que hemos visto fracasar... Ese escollo no existe en cine; sin embargo, nuestra ineptitud manifiesta para una de esas artes, no prueba ni con mucho nuestra aptitud para el otro.

Existe con todo un síntoma favorable, que sería decisivo, si pudiéramos asegurar que se trata de un fenómeno peculiar a Chile o más acentuado aquí que en otros países. Así como los triunfos de la escena teatral no sedujeron jamás a los chilenos, la pantalla les atrae en forma casi inverosímil. De cien señoritas de la clase media noventa y nueve desean con delirio ser artistas del cine.

¡Hay vocación!

Algunos sonreirán, creyendo que ello no basta... Se equivocan. No hay error más común ni más craso (sobre todo entre los intelectuales) que el de imaginar que los grandes triunfos, tanto en la política como en las letras, en el arte como en los negocios, se deben principalmente a facultades nativas excepcionales del orden cerebral. El primer factor de la vida es la voluntad. En arte, la vocación lo hace todo o casi todo. La historia de Demóstenes el tartamudo que llegó a ser el primer orador de la Grecia, es muy vieja pero se repetirá mientras exista el mundo. En el siglo último la hemos visto reproducirse en Sarah Bernhardt y en Disraeli... Léase el libro de Smiles sobre el carácter... Allí sobran ejemplos.

Si se comparan las grotescas películas norteamericanas de la primera época con las de hoy se creería que las unas y las otras son obra de diversos pueblos, muy

desigualmente dotados. Ese aparente milagro es de la voluntad; porque ésta nunca falta en los Estados Unidos sobre todo cuando hay dinero por ganar.

La vocación, como el ansia de lucro, también cura y fortifica los caracteres.

Hay otra circunstancia favorable. La complicación psicológica del teatro moderno encuentra difícilmente intérpretes en estos pueblos nuevos de alma más simple. Esta dificultad no existe para el biógrafo, donde al contrario, se convierte en una ventaja.

Sarah Bernhardt, la gran actriz francesa, vale menos sobre la pantalla que Mary Pickford o cualquiera de esas candorosas adolescentes norteamericanas que apenas saben sino mirar, sonreír e interpretar el amor sin dobleces ni laberintos de los idilios de antaño...

Pero llegamos al grande, al supremo escollo, al que ha condenado al cine español de la península a un irremediable fracaso. En los propios Estados Unidos, en la tierra más fantaseadora e imaginativa del mundo, se ha producido ya, según se dice, la crisis del plot, la falta de argumentos capaces de despertar un interés nuevo en los auditorios del mundo ávidos de las emociones de la fantasía.

¿Tenemos o no imaginación? He aquí el problema. Dilucidarlo sería asunto largo y embrollado...

Por de pronto el público chileno prefiere la literatura y el teatro imaginativos. De ello no cabe duda. Las producciones descriptivas y coloreadas de los ingenios españoles, son aquí admiradas verbalmente por muchos, pero leídas por pocos... Aburren y fatigan... Sirven a los intelectuales para conciliar el sueño o aprender gramática.

Existe el caso de un gran literato ibérico que ha hecho su fama con obras de arte realistas, y su fortuna editando inverosímiles novelones de aventuras traducidos del inglés.

Nuestra escasa literatura nacional cuando ha sido espontánea y libre de la influencia artificiosa de las convenciones sugeridas en el colegio, esto es cuando no ha sido ni española o francesa, tuvo una tendencia imaginativa muy marcada.

No debe juzgarse de este problema por los rumbos actuales de la juventud que presume de intelectual, porque en ella apenas subsiste algún rasgo chileno, algo que no sea artificial o aprendido; acaso es extravagante y revolucionaria en arte, porque su temperamento no simpatiza con los rumbos y modelos que quisieron imponerle. Busca otra cosa y es natural que en su inexperiencia se extravíe.

Pero hace cuarenta años, cuando la erudición a la violeta y la enseñanza pseudoclásica no había aún prodigado sus estragos, surgió espontáneamente en Chile, una literatura altamente imaginativa, algunas de cuyas obras de gran éxito en su tiempo, hacen recordar y de cerca las mejores de la literatura melodramática de otros países y se leen hasta hoy con interés palpitante.

Hace poco más de un año recomendé a un amigo, hombre de talento, buen conocedor del biógrafo, y que ha demostrado él mismo facultades de imaginación nada vulgares, que leyera una de esas novelas agregándole que ella podría servir de tema para una película.

Dos días después vino a verme entusiasmado.

—Los norteamericanos no han producido —me dijo— nada mejor; no hay sólo aquí el tema para una película: la película está hecha.

Como ese libro olvidado hay muchos otros.

—¿Y por qué no se ensaya usted —le dije— en la novela imaginativa y de aventuras?

El se puso a reír de buena gana. Aquello le pareció el colmo del absurdo, lo que nunca se le hubiera ocurrido. ¡Proponerle semejante cosa a un hombre serio!

Pero el hecho es que ha escrito varias y todas nuevas e interesantes, aunque siempre ha tomado esta tarea un poco a la broma. Se le conoce hoy en las páginas de esta Revista con el nombre, ya popular, de don Diego de Zamora.

• • • • •
Tales son las ideas que al volar de la pluma me ha sugerido la hipótesis de la próxima creación de la cinematografía chilena.

EL MUNDO EN EL LIBRO



Snow Country, novela de Yasunari Kawabata. Berkley Publishing Corporation, New York.

Esta novela, breve y de simple estructura, fue el primer éxito de Yasunari Kawabata en su patria, Japón, y es a la vez el inicio de una carrera que lo conduciría a la máxima celebridad "oficial", el Premio Nobel de Literatura, que recibió en 1968.

Podría casi describírsele como un relato de amor sin mayores complejidades argumentales. Sería una buena manera de ayudar a no entenderla. Otra, igualmente eficaz: definirla en términos de la pasión exótica —con *geisha* y todo—, hecha para confirmar un panorama oriental de gufa turística.

La verdad es que el libro tiene una verdad hartó más honda y universal.

Algo de esto se insinúa al comienzo de la narración, en que toda referencia a la protagonista femenina se hace a través de las palabras: "la mujer". Responda o no a un propósito deliberado de Kawabata —a veces los ma-

yores aciertos literarios son subconscientes—, Komako no es, durante gran parte de la obra, mucho más que eso: la mujer. El elemento femenino, la respuesta a una necesidad casi genérica del hombre.

En ella, el rico y tibio Shimamura encuentra lo que suele ofrecer una *geisha*. Compañía, conversación, el toque suave y el desahogo fisiológico.

Aquí hay ya, sin embargo, una especie de gran motivo, aplicable a otros personajes y en otros medios culturales. El drama, que se perfila lentamente, es el de la identidad personal, del individuo-mujer detrás del ingrediente-hembra humana. A medida que progresa la trama, Komako se dibuja con mayor precisión. Se afirma a sí misma, ya a través de un gesto, ya de una frase, ya de un silencio.

Sobre todo en los silencios.

Kawabata los maneja con verdadera maestría, evocadora de comparaciones fáciles y no, tal vez, erróneas: las acuarelas, jardines y arreglos florales japoneses. Lo no dicho es más importante, en *Snow Country*, que lo dicho. Las

frases que permanecen en suspenso se atan, y pasan a constituir una forma de diálogo subterráneo o —expresado más vulgar, pero no menos verdaderamente— una comunicación de los espíritus.

No es una comunicación romántica. Es un proceso sutil e imprecisable. Sucede en alguna parte de la novela, de alguna manera; en ningún episodio determinado.

Poco a poco, Shimamura se ve envuelto —o no se ve, aunque sí es envuelto— en una red de adhesión, de compromiso. Y la mujer es una mujer al terminar la historia. Tiene rostro propio, se ha ganado un nombre individualizador, ata al hombre a un instante irrenunciable de su existencia. Puede que la atadura no vaya más allá de un recuerdo, de una imagen.

Da igual.

El hecho es que entre el comienzo del libro y el cierre, ha habido una transformación decisiva. Shimamura llegó al país de nieve a ventilar su ocio, y la presencia femenina formaba parte del entretenimiento. Al partir, deja atrás algo de sí y se lleva, también, algo. Dos seres han pasado uno a través de otro, y no fue en vano.

Lo que ambos sintieron será terriblemente difícil de precisar. En Komako hubo sin duda amor, pero amor resulta una palabra tosca, punto menos que burda, para describir su actitud de entrega y posesión a la vez, a la vez de vencida humildad y de esperanza contra toda esperanza. La conciencia de lo imposible confiere al personaje femenino un halo trágico sin aspavientos, que cautiva y conmueve.

Kawabata armoniza este clima interno con los elementos del paisaje —desolado, frío— y con un estilo de

extraordinaria limpidez. No hay un adjetivo que subraye superflamente la intención. No hay un adorno: nada que sobre en este relato claro, recto y, a la vez, lleno de riqueza y profundidad.

B.

Cuentos de Salarrué. Ediciones Casa de las Américas, colección Literatura Latinoamericana. Cuba, 1968.

Por alguna razón inexplicable —o al menos inexplicada—, el nombre de Salvador Salazar Arrué ("Salarrué") no figura en las habituales enumeraciones de escritores contemporáneos importantes en nuestra época. Se trata, sin embargo, de un valor alto, claro y muy definido dentro de la actual literatura hispanoamericana.

Tal vez lo perjudique el hecho de ser un clásico. Tal vez este adjetivo lo clave en una especie de insectario cultural, atándolo a un momento que pasó. Tal vez, lisa y llanamente, la raíz del problema se halle en que no está de moda.

Cualquiera que pueda ser la causa, el silencio es injusto.

Una ojeada superficial permitiría encasillarlo en la ya marchita escuela criollista. Pero encasillar, clasificar en escuelas, nunca ha sido una manera de entender a un artista, y éste trasciende triunfalmente la tendencia ornitológica. Si sus temas, en efecto, son los del criollismo, su manera de tratarlos es tan vital y tan auténtica, que en el fondo el marbete da lo mismo.

Es preciso leerlo, directamente, sin las flechitas indicadoras de la preceptiva. Vale la pena. Porque se descubre a un hombre con los sentidos alertas a su gente, su paisaje, sus particularida-

des de habla y gesto, su rica malicia y su no menos rica ingenuidad.

Se lo siente, detrás de sus historias, como un narrador alegre, pleno de chispa y entusiasmo. Un narrador, además, soberanamente desenfadado. Cada cuento suyo es una experiencia individual: se diría que en cada uno inventa el género, olvidándose antes —sin olvidarse, sin embargo— de lo mucho que sobre él sabía al empezar.

Esta sabia desmaña se une a un instinto casi mágico de lo popular, que Salarrué no estudia, no analiza, no convierte en material de sociología literaria. Mucho menos de antropología. Lo conoce y lo muestra, en vivo.

Aunque la selección se remonta hasta antes de 1930, apenas es posible discernir, y sólo en forma ocasional, una que otra nota "de época". Las hay, por ejemplo, en la novela corta *El Cristo negro* (1927), que contiene cierta adjetivación algo trascendental y ya gastada a nuestros ojos. Ella no basta para apagar el sabor de burla en tragedia o tragedia en burla que impregna al relato. Y su personaje —fray Uraco— viene a ser una especie de quijote de arte menor.

Su locura consiste en impedir que los demás hagan el mal. Pero yerra trágicamente el camino. Cuando una muchacha le cuenta que la tentación de la carne es demasiado fuerte para ella, y que piensa seducir a un adolescente, fray Uraco salva al joven —y la salva a ella del pecado de escándalo— prestándose para satisfacer los apetitos sexuales de la chica.

A este gesto siguen otros semejantes, y el relato avanza por una cuerda floja, en que a ratos parece a punto de precipitarse por la vertiente del sarcasmo y a ratos se roza francamente con la emoción. No es que el autor esté inde-

ciso entre la línea de Anatole France y la de Gogol: es que su personalidad literaria y humana participa en cierta medida de ambas.

Y con riqueza.

Dan ganas de suponerlo un poco acholado de su ternura, y un poco avergonzado de su ironía. Les tiene cariño a sus personajes, pero no por ello deja de percibir los defectos —casi siempre más simpáticos que las virtudes—, y esto le confiere ese equilibrio que podría aparecer como irresolución, o duda.

En *La brusquita*, una anécdota muy simple ilustra el estilo de Salarrué. Un indio serrano ve a una muchacha que es arrojada desde un automóvil en marcha. La recoge, la conduce a su tabuco y la cura. Es hermosa. Tiene la finura de esos artículos que se venden en las tiendas elegantes de la ciudad. A él, la admiración se le escapa por los ojos. Ella, que lo nota y le agradece, le explica que es "brusca" (prostituta).

Pero el indio no entiende la insinuación. ¿Brusca?, piensa literalmente. ¡Si es tan suave! Ella se va y no pasa nada. No pasa nada para los buscadores de tramas.

Una parte considerable del volumen se destina —y hay que agradecerlo— a los relatos de niños, o *cipotes*. Este "de" tiene una triple acepción: se refiere a los personajes, a los temas y al ángulo desde el cual se coloca el narrador. Aquí, la lozanía de Salarrué adquiere su plena potencia. Olvidándose de las tradicionales exigencias de introducción, nudo y desenlace, empieza por donde y como buenamente se le ocurre, y termina no luego de "cerrar" la anécdota, sino cuando le viene en gana.

Típico es el final de uno de los trozos. Sin resolver nada, sin que nada se resuelva, los chicos parten detrás de un payaso que repartía volantes.

Los títulos mismos merecerían figurar en una antología especial: *El cuento de la Indalecia que era bien india, de Justiniano que era bien justo y de la Ambrosia que no era ninguna gente. El cuento de gorro gorrito y gorro gorrion con la trompera y el cajón, El cuento del gringuito regalante que da zapatos y no guante*, son algunos ejemplos del desgaire y la gracia pedroudealesca con que aborda el escritor esta parte.

No es la suya una soltura "experimental", que responda a la intelectualización de su arte. En esto sí Salarrué se halla lejos de las nuevas tendencias. Saludablemente lejos. Su pasta de narrador fluye de dos entrañas que en él se hacen una: la del autor y la de su gente, entre la cual se incluyen —sin sentirlo— los lectores.

B.

José María Sanjuán: *Réquiem por todos nosotros*. (Ediciones Destino. Colección Ancora y Delfín. Barcelona, 1968. 321 páginas).

El premio Nadal 1967 le fue otorgado a *Réquiem por todos nosotros* del joven narrador José María Sanjuán, conocido anteriormente por *Solos para jugar* (1963) y *Una nueva luz* (1966). Los dos últimos títulos recogen narraciones breves. Es decir, vuelve el Nadal, como tantas otras veces, a premiar a un autor novel y primerizo.

El andar narrativo se estructura en torno a dos líneas que corren paralelas, señaladas, una, por la tradicional separación en capítulos, y otra, por el transcurso de las horas (dos, cuatro y seis de la madrugada; ocho, diez y doce de la mañana). Una ordenación temporal lógica agruparía los seis segmentos es-

tructurados mediante las horas después del capítulo xxix. La novela se abre a las dos de la madrugada y se cierra a las doce de la mañana. Entre ese período temporal se encierra todo el transcurrir novelesco. Esto implica una horizontalidad en la primera línea, y en la segunda una verticalidad que ahonda en la intimidad del protagonista. Es decir, en el primer aspecto tenemos una narración que se desplaza en busca de la configuración de un mundo de validez colectiva en tanto que en el segundo la línea se centra en Mario, lo atrapa y lo enfrenta a una problemática de estricto valor personal e individual.

La doble estructuración mencionada encuentra su razón de ser en una permanente fluctuación entre pasado y presente, que se hallan estrictamente ligados y conforman, de esta manera, un dúo que se une en un instante crucial: el momento en que Mario —protagonista y narrador en gran porcentaje— espera el paso lento y angustioso de las horas en un hospital, mientras sus compañeros se debaten agónicamente entre la vida y la muerte. Esta larga espera —diez horas— está impregnada por la presencia de la muerte que, lentamente, va apoderándose y adentrándose en el alma de Mario hasta dejarlo solo —completamente solo— frente a su devenir.

El mundo que presenta esta novela de Sanjuán es dolorido y amargo, no ofrece puerta de escape posible. El licor, el sexo, el querer vivir y gozar el instante, el no tener metas definidas y claras conforman una atmósfera decadente. Vivir por el goce momentáneo se hace definidor de los seres que habitan ese mundo. Hay un perfecto equilibrio entre mundo y protagonista. Uno y otro se generan mutuamente. De esta manera, la galería de personajes apa-

rece definida claramente: Marta "... vive de flor en flor, de magnolio a rosal, de whisky a vodka, de la risa al llanto, de un lecho a otro" (131); Sacha "... llevaba al hombro una mochila raída, calzaba alpargatas y su barba era del color de la zanahoria; vivía sin rumbo, escéptico, huérfano de codicia..." (130); Silverio "... el rictus de sus labios es el mohín de un hombre en decadencia que lucha por revivir". (225); Lola "... se dedicaba a encandilar a jóvenes púberes... Eternos mozalbetes lampiños, muchachos de ojos nerviosos y cabezas calientes..." (19); Mda. Billard "... Estoy necesitada de gentes distintas..." (294); Maca, la prostituta que muere a manos de "su novio, su querido, el amante, el chulo, el sinvergüenza..." (212). Y otros más: Fernando, conquistador de actrices; Carloto, el homosexual; la chilena que consume su vida alegremente.

Ahora bien, frente a este mundo que hemos calificado como decadente, hay un trío de personajes que también están inmersos en el torbellino vital de sus demás compañeros de grupo, pero que encuentran puertas de escape a su vivir angustioso y zozobranante. Son éstos, tal vez, los caracteres mejor delineados de la novela. Mario, Laura y Manolo son *extraños* en ese mundo. Y esto se clarifica concretamente en diversos momentos. Así, Mario medita: "... Pero ¿acaso yo era un auténtico extranjero en aquel vigoroso y espectacular mundo que estaba viviendo? Quiero convencerme que no, pero sentía rubor al escuchar la secreta voz de mi interior que me decía, sin mayores detalles, un tanto resueltamente y con seguridad, que sí, que yo era una piedra rodante de prestado, una partícula alejada del camino por un viento (el de la casualidad) nada específico y táctil". (270). Ellos tres

encuentran caminos que los sacan de ese medio. Para Manolo, es el trabajo honesto, serio y dedicado: su participación en ese seudo *paraíso* es efímera, pasajera. Para Mario y Laura es el amor. Se acercan y se alejan en varias circunstancias, pero la *soledad*, factor que define a los dos, los une definitivamente. Laura se siente extraña en ese mundo, pero participa de él porque no encuentra otro asidero y así cuando ella pregunta a Mario: "¿Es que crees que alguien iba a llorar?" (74), testimonia el profundo desamparo en que se encuentra. El temor que Mario siente ante la posibilidad de quedarse solo se testifica también en varias oportunidades y su amor por Laura le hace ver un camino nuevo: "... Laura y yo nos iremos lejos, no sé exactamente a dónde. He descubierto un mundo nuevo, profundamente distinto al mío. Y quiero seguir dentro de él" (304). La muerte es el lazo final que une a Laura con Mario.

Otros elementos existen también que sirven como elementos polares a ese mundo descrito. Son símbolos que tienden a clarificar la pureza de lo natural olvidada por apurar placeres. De esos símbolos, tres son los fundamentales. Los *pájaros* que vuelan y se elevan al infinito: "... los pájaros de verano mueren en cualquier ciudad española, agotados por el sol, dócilmente resignados a su suerte, extenuadas sus alas de plumas finísimas por el agente calórico. Mueren en paz de Dios y en guerra con los hombres..." (47); los *geranios* que sin defensa son despedazados: "... al ser aplastados echaban un reguerillo de sangre vegetal..." (76); la *noche estrellada* ante la que nadie repara: "... nadie se fijó que en el cielo había estrellas. La noche era nuestra, la poseíamos, pero más arriba del techo éra-

mos incapaces de saber qué sucedía..." (89). Es, precisamente, esta misma noche la que presencia el accidente que desenlaza la novela: "... Se endureció un poco la noche, un cielo quieto, alto y helado de estrellas nos contemplaba. No recuerdo nada más" (315).

En síntesis, esta novela de Sanjuán nos entrega un mundo dolorido, amargo y cerrado. Incluso, los tres personajes que son *tangenciales* a ese mundo y que parecen escapar de él quedan también desgajados vitalmente: del futuro de Manolo, nada sabemos; Laura muere y Mario queda solo frente a su angustia. Novela bien escrita, con algunos ripios que de ser eliminados habrían agilizado la narración pues tienden a hacerla monorrítmica, y algunos otros cuya ausencia en nada habría afectado a la comprensión del mundo descrito.

E. G. G.

Universidad de Chile - University of Utah.

Sombras suele vestir, novela de José Bianco. Colección La Honda. Ediciones Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1968.

Podría encontrarse más de algún parentesco que ligue a esta novela breve y *Snow Country*, del japonés Yasunari Kawabata. En ambas, la relación se produce entre una mujer "profesional" del amor y un hombre a quien caracterizan el dinero y cierto indefinible tedio de la vida. En ambas, la acción fluye como una corriente difícil de asir en lo concreto.

Pero Bianco va más allá en el misterio.

Los protagonistas son Jacinta y Bernardo. Ella se gana el sustento prostituyéndose. El es uno de sus clientes, al

empezar. Poco a poco, sin embargo, un lazo más estrecho lo vincula a la mujer. Cuando queda huérfana, la invita a vivir en su casa, bajo una especie de acuerdo impreciso.

La situación se complica con el hermano de Jacinta, que es atrasado mental y a quien ella no quiere dejar abandonado. Lo envían a un sanatorio, y parece que el problema se hubiera resuelto.

La verdad es que no ha hecho sino empezar.

Nebulosamente surge una sospecha: que la chica sea una abstracción, un fantasma creado —a imagen y semejanza de sus sueños— por Bernardo. Nadie la ha visto en su casa. No hay huellas tangibles de su presencia. Puede haber muerto. O no haber vivido nunca.

Es cierto que él le hablaba. Es cierto que le hacía servir comida en su mesa. Es cierto que la mencionó muchas veces, que un día...

Ninguna prueba. Ni un solo dato concreto.

Un amigo de Bernardo comienza a hacer averiguaciones, y sólo consigue espesar el misterio. Le informan que Jacinta se suicidó al morir su madre, luego toda la armazón episódica sería una mentira, una ficción, una autosugestión. ¿Será así? ¿Existe, por lo menos, el hermano atrasado mental? ¿Existió alguna vez la muchacha?

Bernardo mismo espera una respuesta. Alojado en el asilo para enfermos mentales —voluntariamente, sí... ¿o no?—, confía en que ella regresará tarde o temprano y llegará a ese lugar.

A simple vista, podría calificarse la novela como un juego de escamoteo, producto de alguna intoxicación con Cortázar. No es así. Ni es juego ni podría ser obra de esa influencia: *Sombras*

suele vestir se publicó por primera vez en 1945, cuando las bogas eran otras. Y la atmósfera que Bianco crea, el poder de su lenguaje, su hacer verosímil lo inverosímil, son atributos irrefutablemente propios.

A veintitantos años de distancia, los espectros que creó gozan de buena salud.

B.

Notas sobre tenencia de la tierra en América latina por Solon Barraclough (Publicación: ICIRA).

Solon Barraclough tomó parte, entre los años 1961 y 1966, en el estudio sobre tenencia de la tierra y desarrollo agrícola, hecho por el Comité Interamericano de Desarrollo Agrícola (CIDA) en siete países de América latina. Fruto de la participación en ese estudio son las páginas que forman este libro. Chile fue uno de los países estudiados y, por tanto, una parte del trabajo corresponde específicamente a esta nación. Pero más que estudios sobre pueblos en particular, se trata de "exploraciones" de carácter general acerca de la tenencia de la tierra y de sus relaciones con el desarrollo. En este sentido, el libro, además de ofrecer datos interesantes para cada país, sienta principios y establece relaciones aplicables a todos ellos.

Solon Barraclough no es dogmático. Reconoce que su trabajo es sólo una exploración dentro del tema, y que falta hacer el análisis totalmente documentado y cuantificado del problema agrario. Reconoce igualmente que su trabajo se limita a intentar una explicación de los problemas agrarios en América latina, y que no puede ofrecer soluciones hechas, porque éstas varían de un lugar a otro, según las circuns-

tancias, y hasta en el mismo lugar de un momento histórico a otro, debido a los continuos cambios que el tiempo va imponiendo.

Pero sí reconoce, como científico económico, que existen relaciones entre tenencia de la tierra y desarrollo. En tal sentido, es apasionado defensor de los cambios necesarios en dicha tenencia, a fin de que ella no sea un obstáculo al progreso.

Este apasionamiento por su ciencia le hace ver con pesimismo la realidad agraria de América latina. Asegura que es más crítica desde que se estableció la Alianza para el Progreso, por haber aumentado en casi todos los países el número de trabajadores sin tierra y de minifundistas. Lamenta que la producción agrícola siga casi el mismo ritmo del crecimiento de la población, haciendo imposible el aumento del nivel alimenticio. Igualmente lamenta la escasa participación que los campesinos continúan teniendo en la vida económica, social y política de la nación, a pesar del alto porcentaje de la población que representan. Afirma que para la mayoría de los latinoamericanos "el impulso reformista parece haber desaparecido con la muerte de Kennedy", y que "la Conferencia de Punta del Este en 1967, en contraste con la de 1961, insistió más bien en una reducción de aranceles y en la "modernización de la vida rural", que en la modificación de las estructuras agrarias".

A pesar de abogar ardorosamente por las reformas exigidas por el desarrollo, no se hace ilusiones acerca de las dificultades prácticas de su realización: "Es muy difícil —asegura— entender el problema agrario latinoamericano como algo aislado del sistema internacional, en el cual los países de América latina son sólo una parte". "En el mun-

do integrado de hoy, dominado por "superpoderes", es problemática la libertad de los subdesarrollados para alterar sus estructuras".

Asegura también que la Reforma Agraria es más un proceso que un acto, y que tiene más causas y consecuencias que soluciones exactas aplicables universalmente.

Una parte de *Notas sobre Tenencia de la Tierra en América latina* está dedicada exclusivamente a Chile. En ella afirma que, de acuerdo a un estudio realizado por la Universidad de Chile en el Valle Central, la parte destinada a la inversión en esta zona, es menos de la mitad de lo que se destina en Inglaterra o Estados Unidos.

La esencia del pensamiento de este estudioso norteamericano, acaso pudiera encerrarse en las siguientes palabras de Doreen Warriner que ha estudiado las relaciones de la Reforma Agraria con el Desarrollo en el Medio Oriente, y que Barraclough cita: "Algunos dicen que el objeto de la Reforma Agraria es prevenir el Comunismo; otros aseguran que es Comunismo. No es ninguna de estas dos cosas, sino más bien la rápida, y a veces turbulenta, remodelación de instituciones arcaicas".

Notas sobre Tenencia de la Tierra en América latina consta de cinco capítulos: 1. Lo que implica una Reforma Agraria. 2. El Problema Agrario. 3. Comentarios sobre Tenencia de la Tierra y Desarrollo. 4. Estructura Agraria y Educación. 5. Problemas agrarios de la zona Andina.

El libro está enriquecido con numerosos cuadros y gráficos estadísticos confeccionados con datos de la FAO, CEPAL, CIDA, etc., en los que pueden verse reflejadas las teorías y afirmaciones del texto.

N. Z.

The fall of Sukarno, reportaje de Tarzie Vitachi. Mayflower-Dell, Londres, 1967.

La caída de Sukarno fue un acontecimiento tan tumultuoso como recubier-to de misterio. Aún hoy, muchos detalles, esenciales para configurar un panorama siquiera coherente de su desarrollo, permanecen en la sombra. Y —lo que es todavía más extraño— la mayor parte de la humanidad ignora o no tiene conciencia de un hecho revelador. Y desgarrador. En lo que apareció en un golpe de estado "a la latinoamericana", Indonesia contó aproximadamente igual número de muertos que España en su Guerra Civil.

Esto solo, y el tratarse de una de las naciones con mayor población en el mundo, justifica el interés que movió al periodista Tarzie Vitachi a organizar en una crónica la serie de episodios dispersos que condujeron al derrocamiento de Sukarno.

El protagonista mismo es un personaje seductor.

Dotado de prodigiosas condiciones oratorias, pudo decir la célebre frase de Velasco Ibarra: "Dénme un balcón y gobernaré el país". Tuvo el balcón y gobernó durante alrededor de veinte años. No sólo eso. Antes de llegar al poder lo conquistó en un duro enfrentamiento con el cetro colonial de Holanda, y en seguida operó lo que habría parecido un milagro: dio unidad política y lingüística al caótico semillero de islas, razas, tribus y mentalidades que formaban Indonesia.

Si hay quienes merecen el título de forjadores de nacionalidades, Sukarno es uno.

Fue, sin embargo, mejor caudillo que administrador. Le preocupaba en

exceso su imagen pública, el contacto tribunicio con el pueblo, y le aburrían un poco prosas tales como el presupuesto y la producción. Lejos de enojarle la descripción que de él hiciera Louis Fischer —“Es un gran amante. Ama a su patria, ama a su gente, ama a las mujeres, ama el arte y, sobre todo, se ama a sí mismo”—, gustaba de repetirle con evidente deleite.

Otra cita —suya— no es menos reveladora de la personalidad de Sukarno: “Intoxicar a las masas hasta dejarlas ebrias con el vino de la inspiración era el gran objeto de mi vida”. Es obvio que la intoxicación fue mutua, y el libertador de Indonesia resultó en definitiva la principal víctima de esa ebriedad inspiradora que tanto le gustaba provocar.

El país comenzó, así, a caminar en la cuerda floja, tanto política como económicamente. Una crisis de gabinete sucedía a una de la balanza de pagos. Los altos jefes militares eran tan inestables en sus cargos como la moneda. En más de una oportunidad, Sukarno, con la nación al borde del abismo, consiguió pronunciar el discurso salvador, enfebrecer de nuevo a las masas y tender una cortina de olvido sobre la realidad.

El suelo resbaladizo que pisaba en lo interno no impidió que desarrollara una política internacional no menos ampulosa que su oratoria, aunque sí menos eficaz y convincente. Su alejamiento progresivo de la esfera norteamericana trajo un acercamiento paralelo a la órbita de Moscú y —con mayor énfasis— a la de Pekín. Y en un momento dado, ebrio con sus propias palabras, retiró a Indonesia de las Naciones Unidas y pretendió establecer una organización rival.

Fue un fracaso. También lo fue su inexplicable enfrentamiento —*Konfrontasi*— con Malasia, cuya integridad nacional quiso destruir por medio de una beligerancia de opereta.

Enemistado con medio mundo, indiferente para gran parte del resto, Sukarno debió encarar en la cuasisoledad el golpe de los militares. Estos, con el respaldo de los estudiantes universitarios, trataron de contener primero el izquierdismo autoritario de su caudillo. Después decidieron echarlo por la borda.

El nuevo líder fue Suharto, una especie de reverso de su rival. Callado, con escasa o ninguna imagen pública, actuó en silencio, velozmente. Su golpe de Estado, aunque rápido y triunfante, se prolongó luego en una matanza inmisericorde, que costó a la nación —nunca será posible precisar la cifra— alrededor de quinientas mil vidas.

Todo esto transcurrió en medio de una verdadera sordina informativa. ¿Por qué? ¿Porque había intereses ocultos preocupados de mantener un clima de penumbra en torno a los hechos? ¿Porque la atención y la tensión de la humanidad se concentraban en Vietnam? Quizá. Lo indudable, sin embargo, es que cuando se escriba la historia de la profusa barbarie del siglo xx, la caída de Sukarno tendrá que ocupar en ella un lugar de dudoso honor.

El libro de Tarzie Vitachi, aunque inconexo como los acontecimientos mismos, es un testimonio inicial. No es ni podría ser completo, pero entrega suficientes elementos para conformar un inquietante panorama de ese episodio ignorado en que murieron medio millón de personas, sin que aún logre saberse bien la causa.

B.



The title 'EL LIBRO CHILENO' is presented in a large, bold, black serif font. The word 'EL' is positioned at the top left, above a horizontal line. Below this line, the word 'LIBRO' is written in a larger font size, with several books stacked behind it. Another horizontal line is placed below 'LIBRO'. The word 'CHILENO' is written in the same large font size as 'LIBRO', positioned below the second line. To the right of 'CHILENO' is a simple line drawing of a vase. To the left of 'EL' is a simple line drawing of a donkey. The entire title is set against a background of faint, ghostly text from the reverse side of the page.

A Study of Significant Variants in the Poetry of Gabriela Mistral, tesis doctoral de la hermana Mary Charles Anne Preston. Catholic University of America.

Con esta tesis o disertación, Sor Mary Charles Anne Preston obtuvo su Doctorado en la Catholic University of America. Y bien que se lo merece.

Presentó su obra de investigación en el año 1964, y como no parece haber sido criticada ni reseñada en Chile, quiero paliar el descuido o la omisión.

Con este trabajo, mitad científico y mitad poético, la hermana Mary Charles ha venido a concretar las afirmaciones espontáneas e intuitivas de algunos críticos. Aquello de que Gabriela solía tullir la espontaneidad de las primeras versiones de sus poemas, al irlos esmerando más y más en lo "clásico", resulta ser sólo una verdad parcial.

Cogiendo las variantes impresas dentro de la obra de Gabriela, la Hermana ofrece un muestrario de cambios decididos por Gabriela misma, los cuales nos la exhiben escogiendo y modulando palabras. Son 664 variantes en total,

si no me equivoco en sumarlas. Sobre aquel haz de cambios, la investigadora ha sacado el máximo de conclusiones que se contenían dentro de aquellos arrepentimientos de la expresión.

Primero nos enumera aquellos hechos por la poetisa para descongestionar la monotonía de las repeticiones. Tendía Gabriela a usar reiteradamente una palabra cuya presencia marcaba al poema, o incluso lo iba gestando. Tal vez este hábito coloquial, y por ello más neto en su habla y en su prosa, arrastre un cierto resabio docente: sería el rescoldo de la maestra, que para tatuar un concepto, lo calca y lo recalca sobre sus alumnos.

Después de este capítulo algo obvio y algo seco, pero útil, viene un asunto muy delicado: la morigeración de la emotividad. El apaciguamiento, la apagadura de unos poemas que, vistos o juzgados desde una lejanía más enfriada, le parecerían excesivamente calenturosos o hasta febriles.

Sobre este asunto que llamo delicado, hay leña de controversia. Algunos lectores aplicarán juicios de pedernal para prenderle llama de censura a aque-

llos poemas que han sido amansados de su pasión. Este partido opinará que el poeta ha afrentado sus obras, y que mejor hubiera sido que nos las tocara. Por mucho que mascullen, el derecho que tiene un creador sobre su creación es el muy elemental de la paternidad absoluta, y sobre esto no hay discusión que valga. Con todo su derecho pudo Miguel Angel haber acabado de mutilar una Pietá que no le satisfacía.

Otro grupo de lectores medirá logros y pérdidas, buscando el porqué de esos retoques y aceptando sus éxitos, si los hay.

No todos los poetas asedian sus obras en una persecución del venado que divisaron: aquella hermosura apenas entrevista y ya fugada... Gabriela era de los que cercaban porfiadamente el poema hasta ganarle un trofeo más de hermosura, otra corona de precisión. Por ejemplo el poema "La Granjera", que tiene dos versiones *editadas* (y varias más en manuscrito): una aparece en "Lagar" (1954) y la otra en "Gabriela Mistral" por Nathalie Pomes, de la colección *Poètes d'aujourd'hui*, que edita Pierre Seghers (1963). La de Lagar, tal como la hallaremos en la versión definitiva de la colección Obras Completas de G. M., Aguilar, Madrid, se caracteriza por el aumento de la abstracción y la consiguiente disminución de lo emotivo.

En la versión primera o anterior a Lagar dice: "le lanza fresas a su cara". En Lagar dirá: "estira un helecho mojado". Otro ejemplo: "y avienten el sueño que sueña", se transformó en: "y le quiebren el sueño si sueña".

La investigadora nos muestra, por el careo de las versiones, cómo el primer, digamos, *impromptus* del poema iba gritando de una emoción que Gabriela decidió acallar con un golpe de

abstracción. En vez de decir y hacer el poema consabido, usual a su índole misma y por eso un poema semejante a los de Desolación o Tala, Gabriela buscó inventar algo distinto: de allí esa atmósfera irreal, sin contornos, anticipada al Más Allá, que es el ámbito de grandes zonas de Lagar. Apoyo mi opinión en la siguiente aseveración de Gabriela, sacada de un cuaderno (inédito) que ella estaba escribiendo en Petrópolis en 1944. Cito: "Pero el metro habitual volvió a cogerme (9 sílabas). Soy su prisionera, pero quiero salir de eso. Buscó el 10, el de diez sílabas. Perdí su mejor modelo. Voy a buscarlo en Rilke y a anotarlo y a ensayarlo de fuerza, es decir, escribiendo en ejercicios mecánicos, hasta canalizarlo en mí. También el de 11, pero evitando los ritmos grandilocuentes y los ya gastados".

La hermana Mary Charles se limita a desplegar nos la transcripción de un poema que vemos trasvasarse desde una primera versión efusiva, hasta una última, neblinosa, nimbada de misterio. Según la Hermana, el poema pasa de un registro mayor a uno menor. Creo que, sin discrepar con ella, esto pudiera discutirse "semánticamente". Llave o registro mayor sería en este caso un poema emocional, o sea uno agitado de "pathos", cárdeno o álgido de sentimientos y para ello un tanto romántico, un poco cargado de grandes ademanes y quejidos. Trompetería antigua... El tono menor sería el mero murmullo suave, casi inofensivo, mitigado por la pena misma, y que nunca detona en una imprecación.

Ni de esto ni de aquello participa el poema "La Granjera", cuya fuerza trágica punza y castiga por dentro de las palabras mismas, y cuya medida es coherencia y presión del drama, que se acri-

sola, se decanta y se reduplica dentro de su apretazón. Es como la madre que, ante los cadáveres de sus hijos, aprieta los dientes y sólo se derrama en un llanto traspasador.

En todo caso sería necesario mostrar uno por uno los poemas corregidos por Gabriela, compararlos con sus evoluciones iniciales, y luego someterlos a votación: *¿Cuántos y cuáles ganan?*

El resultado no sería unánime.

Es por eso que lo demostrado por la confrontación de las variantes significativas detalla la fluctuación del gusto de Gabriela, capaz de despeños y ascensiones.

Con lo cual queda muy visible su empeñosa exigencia, la perseverante corrección, incluso la dificultad para decir lo que la ocupa.

La Hermana nos debiera dar, en el porvenir, un estudio de las variantes significativas *de los manuscritos*, en los cuales hallaría —como yo estoy hallándolo— el rastro de innumerables construcciones expresivas. Más que en sus libros, en sus cuadernos logramos ver a Gabriela escribiendo.

L. V. S.

Trabajo, Empresa y Revolución por William Thayer (Edit. Zig-Zag).

En todas partes se oye hablar de sindicatos y de sindicalismo. Pero ¿qué se sabe de lo que es, de su origen, su organización interna, sus relaciones con el Estado, con la empresa, con los demás estamentos sociales? ¿Qué se conoce acerca de su desarrollo en Chile, la legislación sindical chilena, los fines propios del sindicato? ¿Cuáles son sus bondades y sus posibles desviaciones? ¿Qué poderes debe tener la organiza-

ción sindical, y cuáles han de ser sus límites? ¿Ha cumplido o no el sindicato con sus fines, y cuáles son los obstáculos que encuentra? Y, más ampliamente, ¿cómo se define el papel que el sindicato debe desempeñar en la sociedad y en la empresa; si es enemigo de ésta última o es su colaborador?

Los interrogantes podrían continuar y con seguridad demostrarían que hasta los mismos sindicatos ignoran mucho de lo que al tema se refiere.

Aquí viene el libro que William Thayer ha titulado *Trabajo, Empresa y Revolución* para dar una respuesta a éstas y otras preguntas, proporcionando una exposición clara y concisa de los principales aspectos del sindicato y sus relaciones con otros organismos.

Sindicalista desde su juventud, profesor después de esta materia y Ministro del Trabajo hasta hace poco, William Thayer se ha encontrado en la encrucijada precisa que le ha permitido conocer la teoría y la práctica del sindicato.

El sindicato —sostiene Thayer en su obra— no es enemigo de la empresa: es la representación del Trabajo que, como tal, forma parte integrante de ella, al mismo tiempo que constituye un elemento esencial de su desarrollo y prosperidad.

Tampoco la empresa puede ser enemiga del trabajo, ya que es la que debe proporcionarle ocupación como manera de ganarse la vida y de realizarse individual y socialmente.

A lo largo de las páginas de *Trabajo, Empresa y Revolución*, William Thayer va exponiendo sus conceptos acerca de los más variados temas del sindicalismo con un conocimiento amplio y una penetración no desprovista

de amabilidad, que ponen al lector al tanto de lo que ha de ser y significar el trabajo dentro de la empresa, de la sociedad y del Estado.

La primera parte del libro está dedicada al estudio del sindicalismo. Hace una reseña histórica del sindicalismo moderno, estudiando luego sus relaciones con la empresa y con otras organizaciones. Expone también los antecedentes históricos del Derecho Colectivo del Trabajo Chileno.

En la segunda parte trata de la empresa en sí y de sus relaciones laborales con el sindicato: los conflictos del trabajo, las negociaciones colectivas y las remuneraciones, para terminar con el estudio de la acción sindical en la vida económica y del nuevo sentido de las relaciones entre trabajo y empresa.

La parte tercera establece las relaciones que deben existir entre el Estado y el trabajo, haciendo la diferencia entre la revolución marxista que se compone de un solo color, y la revolución blanca que, como el rayo de luz, se compone de todos los colores del prisma.

Tales son los principales capítulos de la obra. Pero los simples títulos no dan idea de todo el contenido que encierran.

Es interesante observar, por ejemplo, cómo William Thayer dilucida un punto que muchos no habrían advertido en un primer examen: "El centro de las inquietudes sociales deriva de la permanente tendencia a asignar al propietario la autoridad sobre el grupo social (...) ello significa (...) una tendencia a asimilar las personas a las cosas, ya que las primeras son sujetos pasivos de autoridad y las segundas son objetos de dominio". De esta manera delimita con claridad un terreno en el

cual, como expresa el autor más adelante: "esta confusión de propiedad y autoridad... anda dando vueltas por el mundo desde los tiempos de la esclavitud y aún no logra disiparse". Por ese motivo concluye diciendo: "...el viejo dilema de la propiedad y la autoridad... la forma cómo los dos factores se enfrentan en el plano de la empresa, en la organización de la vida económica y política, parece medular para interpretar, e incluso para solucionar de manera adecuada, el problema social".

Thayer divide la historia de la legislación social chilena en cinco períodos que abarcan desde antes de 1900, hasta 1964.

Al estudiar, en el capítulo cuarto "La Organización Sindical de Chile", dedica un párrafo de sumo interés a las "Deficiencias en nuestro sistema sindical". He aquí cómo las enumera: 1) oscuridad; 2) falta de libertad; 3) confusión; 4) falta de armonía entre sindicato y acción sindical; 5) predominio del conflicto o negociación colectiva de carácter empresarial; 6) limitación de los horizontes de acción sindical; 7) predominio de prácticas viciadas sobre el texto mismo de los reglamentos y leyes; 8) falta de asesoría técnica; 9) debilidad económica y de organización, y 10) politicismo.

Esta enumeración es bastante elocuente para evitar los comentarios.

Hablando de la empresa, pregunta: "¿Es la empresa cosas o es hombres?" En el primer caso, será objeto de dominio; en el segundo, sujeto pasivo de autoridad. Para William Thayer, la empresa está constituida por hombres que aportan capitales de su dominio y por hombres que aportan trabajo de su propiedad; pero el inversionista hace un aporte económico y el trabajador

un aporte humano: "son realidades diferentes".

De todos modos: "Hay una comunidad humana de trabajadores y de capitalistas en la empresa". Pero "ninguno de los sectores interesados en la empresa (capital, trabajo, consumidores), puede ser árbitro absoluto". Convencido del justo equilibrio que debe existir entre estos factores, el autor lamenta el desconocimiento recíproco de que la empresa es solidaria de la suerte de sus trabajadores y los trabajadores solidarios de la suerte de la empresa.

En otra parte explica la naturaleza y fines del sindicato: "Los sindicatos —dice— representan un grupo de trabajo... sin distinción de ideales políticos o religiosos". Y añade: "Las agrupaciones políticas se basan en ideales, los sindicatos, en intereses".

Respecto a la participación de los trabajadores en la empresa, manifiesta: "Queremos afirmar con la mayor convicción... que el trabajo debe estar presente en todos los niveles... y que los trabajadores han de asumir a dos manos, con firmeza y claridad, esta responsabilidad y oportunidad históricas".

El trabajador está representado en la empresa por medio del Comité de empresa o delegación del personal; y por medio del sindicato, en el movimiento laboral.

El sindicato ha de ser fuerte, libre y unitario. "Pero no podemos matar la libertad para salvar la unidad". "La unidad debe ser libre para que la democracia se mantenga".

"Si el Estado... maneja todo el poder de ocupación, de información, de educación; no hay libertad de trabajo, ni de información, ni de opinión frente al Estado".

Estas son algunas de las ideas que

presenta orgánicamente *Trabajo, Empresa y Revolución*. No es fácil —más bien es imposible— que ellas encuentren acogida unánime. Pero, sin duda, su valor de organicidad y su exposición sistemática posibilitan la apertura de debates a un nivel más alto y más amplio que el mantenido hasta ahora, en un tema de tanta trascendencia.

N. Z.

El reino de Araucanía y Patagonia, por Armando Braun Menéndez. Editorial Francisco de Aguirre. Buenos Aires — Santiago. 1968

A través de una meticulosa documentación, Armando Braun Menéndez ha escrito prácticamente la más completa crónica acerca del pintoresco "Rey de la Araucanía", que coloreó con tintes de sainete un momento de nuestro serio siglo XIX. Tema de incontables artículos periodísticos, notas, apuntes y comentarios, Orélie —u Orllie— Antoine de Tounens es el recurso infalible para cualquier profesor de historia deseoso de amenazar sus clases con un toque de aventura, humor y un increíble que fue cierto.

En un instante dado, sin embargo, el oscuro francés con delirios imperiales se constituyó en verdadera y tangible amenaza para la integridad territorial de Chile. El peligro sólo se pudo conjurar gracias a una bien dosificada combinación de sagacidad y cazarería en las autoridades, la tradicional buena suerte del país y el casi infalible descriterio del personaje.

Braun Menéndez sigue —hasta donde es posible— paso a paso la trayectoria de Tounens, desde su nacimiento en el pueblecito de La Chaise, el 12 de mayo de 1825. Lo muestra, lue-

go, es el doble papel de funcionario departamental en Périgueux y entusiasta lector de libros de viajes. Esta dualidad debió de influir, sin duda, en su vocación taumatúrgica, al contrastar la obligada rutina burocrática con el mundo fabuloso y abierto que exploraron sus autores preferidos: Cook, La Pérouse, Orbigny.

Libros, mapas y delirio de grandeza fueron los ingredientes con que modeló su sueño, consistente en crear, en el continente americano, "una confederación monárquica constitucional dividida en diecisiete estados".

Tal era su plan al embarcarse con destino a Valparaíso, donde apareció por primera vez un día de agosto de 1858. Lamentablemente, no hay documentación en detalle de cómo actuó. La historia sólo conserva atisbos de este extraño francés proclamando a los transeúntes —¿en qué idioma, si no hablaba castellano?— su intención de establecer un reino que aunara a la Araucanía y la Patagonia.

Se le acogió, por cierto, con un escepticismo al que no ha de haber sido ajena la burla.

Pero Orélie Antoine de Tounens iba a demostrar, entonces y después, que tenía la virtud de un buen pugilista: una enorme capacidad para absorber golpes. Sin desanimarse, continuó viaje —ahora a conocer sus futuros dominios— en compañía de otros dos aventureros: Desfontaines y Lachaise.

Ya el 17 de noviembre de 1860, el monarca por autoconstrucción dictaba su primer decreto. Se declaraba soberano de regiones no muy determinadas, ni muy fáciles de determinar para él en ese preciso instante, e invitaba a sus también indefinidos súbditos a reconocerlo y acabar su autoridad.

Pero obras son amores, y el trío resolvió internarse en el territorio que se disponía a gobernar. La aventura alcanzaba a su cumbre. Tounens se puso en contacto con los araucanos por medio de intérpretes y alguna acogida encontró en el espíritu aún díscolo de los caciques. Hubo ofrecimientos iniciales de colaboración, que dieron a la locura del "Rey" inquietantes visos de probabilidad.

No llegó muy lejos. La denuncia de uno de los intérpretes lo puso en manos de la policía, y el asunto volvió de lleno al campo de la ópera bufa: el preso, indignado, protestaba por su detención ilegal. Las autoridades se devanaban los sesos buscando el precepto específico que Tounens había violado, para formular los cargos o iniciar el proceso.

La solución fue de una sencillez chagüina: luego de anunciar que el problema no era jurídico, sino síquico, se condujo al monarca a un reino más de acuerdo con el tenor de sus sueños, la casa de orates. Al poco tiempo se le autorizaba para retornar a su patria, sin gloria ni majestad.

Hasta aquí la historia más o menos conocida. Braun Menéndez sigue, sin embargo, los hilos y narra un segundo viaje de Orélie Antoine en busca del imperio que no alcanzara a crear. Esta vez el fracaso fue más triste por menos estrepitoso. Pese a ello, su esperanza se mantuvo mientras vivió. Decretos, condecoraciones, títulos nobiliarios, salieron profusamente de la oscura vivienda parisiense del rey en exilio.

Más tarde, herederos de variables líneas —directas e indirectas— recogieron la antorcha. Pero si el primer Orélie fue un soñador con algunos tintes románticos, capaz por último de inspirar bondadosa compasión, sus seguidores transformaron la utopía americana en

un buen negocio europeo. Traficaron con la ilusión, emitieron monedas y negociaron en diversas formas, embaucando a ingenuos cuando les era posible.

Con ello llevaron la paradoja a su máximo extremo: el reino que nunca existió pudo tener, no obstante, incluso un período de decadencia.

B.

Insurrección en Magallanes, crónica, por el capitán Charles H. Brown. Editorial Francisco de Aguirre. Buenos Aires — Santiago.

El capitán Brown tuvo la curiosa fortuna de llegar a Punta Arenas cuando el tristemente célebre motín de Cambiaso se encontraba en pleno desarrollo, a principios de la administración de Manuel Montt. La historia —pintoresca y sangrienta a la vez— tentó a la pluma del marino, aunque no la dotó con la agilidad de movimientos que habría sido deseable para los hechos de los cuales fue testigo involuntario.

El libro es, sin embargo, interesante. Su lentitud, su ausencia de chispa, no logran apagar la patética fascinación del episodio.

El teniente Miguel José Cambiaso, protagonista de la sublevación, era hombre inestable y extraño. Preso a raíz de un acto de indisciplina, pasó de custodio a ocupante del penal que entonces se mantenía en Punta Arenas. No por mucho tiempo, pues consiguió escaparse y encabezó al resto de los reos en un golpe de mano contra el gobernador Muñoz Gamero.

El azar le envió refuerzos: un contingente de alrededor de ochenta hombres, convictos por tomar parte en el intento revolucionario del general

Cruz, fueron desembarcados poco después, y se sumaron a los efectivos de Cambiaso. La nave en que llegaron, al igual que la del capitán Brown, pasaron a integrar las fuerzas marítimas de los rebeldes.

Muñoz Gamero escapó, pero sin fortuna. Lo recapturaron en los alrededores a los pocos días y el caudillo lo hizo fusilar por su delito.

De ahí en adelante, la bandera del motín se enseñoreó en la ciudad, con su obvio color rojo y sus aún más obvios símbolos, una calavera con dos tibias cruzadas. El tiranuelo hizo honor a cada uno de estos elementos. Dictó un "código", tan cruel como disparatado, que contemplaba penas de descuartizamiento y hoguera, entre otras, para quienes amenazaran la poco deseable estabilidad de su régimen.

A lo largo de estos acontecimientos y de las ejecuciones y castigos que dieron sangrienta vigencia al código, el capitán Brown permaneció cautivo de los amotinados. Aunque en su relato trata de conservar cierta dignidad, es evidente —y explicable— que no estuvo en esa etapa a la altura de las circunstancias. La barbarie de su captor, su inestabilidad y su absoluta ausencia de escrúpulos impedían ser héroe a nadie que no padeciera de una locura paralela.

Sin embargo, fue el propio Brown quien destruyó el movimiento de liberación de Cambiaso.

El teniente, que se había autodesignado general a esas alturas, resolvió embarcarse con su gente hacia el norte. Aprovechó para ello los dos barcos de que disponía y a la tripulación que comandaba Brown. Con un golpe de suerte y audacia, éste logró hacerlo su prisionero y lo condujo a puerto, donde lo entregó a las autoridades.

No mucho después, el fusilamiento de Cambiaso cerraba un episodio negro de nuestra pequeña historia. El testimonio del capitán mercante norteamericano, si bien no muy vivo en sí, permite revivir en parte los hechos y presenciar con un escalofrío la orgía de sangre y locura que desencadenó en la remota y entonces desolada ciudad de Punta Arenas.

B.

El Refugio de las masas (Estudio sociológico del Protestantismo Chileno), por Christian Lalive d'Epina y (Edit. del Pacífico).

No es larga la bibliografía de estudios sobre el protestantismo en Chile. Con dificultad podrían reunirse media docena de obras que lo analicen con detenimiento y amplitud de juicio. De esas obras, la mayoría, naturalmente, han sido escritas por protestantes; y el resto lo ha sido por católicos. Es decir, que en ambos casos ha existido peligro de parcialidad.

El Refugio de las Masas viene a enriquecer esta bibliografía, colocándose en un punto de vista equidistante de dos anteriores, pues ha sido escrita por un hombre que no es católico ni pertenece a ninguna de las grandes ramas protestantes arraigadas en Chile. Tampoco la ha escrito un teólogo puro, sino un teólogo doblado de sociólogo.

Ha sido una suerte para el protestantismo chileno que el Consejo Mundial de Iglesias enviase a este país al profesor de Sociología de la Universidad de Ginebra, Christian Lalive d'Epina, a fin de que realizase el presente estudio. El señor Lalive ha realizado un trabajo meritorio, concienzudo y, al mismo tiempo, de una amplitud de criterio

difícil de conseguir. Por este motivo ha prestado un señalado servicio al ecumenismo, del cual parece encarnación intelectual. Teólogo calvinista y sociólogo por formación, marxista simpático en materias económicas, tolerante con las demás creencias religiosas, acaso sea una de las mentes más aptas para realizar una síntesis de todo lo mejor que en sus especialidades ha producido el espíritu occidental. Su obra merece aliento para que se prosiga en la búsqueda de esa conjunción armoniosa de los ideales humanos que podría traer un poco de tranquilidad a este mundo, tanto más angustiado cuanto más rico.

El Refugio de las Masas es digno de estudiarse atentamente, no sólo por quienes se interesan en la vida de las ideas religiosas, sino tanto o más por aquellos que están en relación con asuntos sociales en cualquiera de sus aspectos, educativo, económico, cultural, político, de desarrollo, etc.

Alguna persona poco avisada podría creer que el objeto del estudio es pequeño. A pesar de que se los oye a menudo predicar en las esquinas de las calles, muchos no tienen idea exacta de la fuerza intrínseca y de expansión del protestantismo chileno. Conviene, pues, recordar que, entre 1920 y 1960, su número ha pasado del 1,5 de la población chilena, al 5,6. De seguir esta progresión, a fines del siglo comprenderían más del 20% de la población del país, porcentaje que no puede considerarse insignificante.

Pero además de tener por objeto una parte interesante de la población, tanto por su número como por su raíz popular, origen de la sociedad chilena del porvenir, *El Refugio de las Masas* toca y dilucida con tanta solvencia moral y científica otros aspectos de la

sociedad chilena, que lo hacen impre-
cindible en toda biblioteca de socio-
logía.

Luego de hacer una reseña históri-
ca del establecimiento y desarrollo de
las diversas ramas del protestantismo
en Chile, Christian Lalive pasa a estu-
diar —de acuerdo a los más exigentes
cánones sociológicos— el pentecostalis-
mo chileno como refugio de las masas.

El pentecostalismo es para Christian
Lalive lo elemental, lo primitivo, lo ge-
nuinamente popular de la religión. De
ahí que en su libro se hunda particular-
mente en esta rama del protestantismo,
buceando en la profundidad de sus raí-
ces en busca de su origen y de sus pro-
bables desarrollos futuros.

Después de estudiar la organización
y actividad internas del pentecostalis-
mo, el autor pasa a relacionar su cul-
tura con la cultura chilena, tanto an-
terior como posterior a la conquista
española.

Con este objeto da un salto atrás y
nos lleva al Concilio de Jerusalén, ce-
lebrado en el siglo primero de la Era
Cristiana, en el cual se discutió la cir-
cuncisión y su necesidad para los dis-
cípulos de Jesús. Pero tras la circuncis-
ión, asegura el profesor Lalive, se ju-
gaba algo mucho más trascendente: si
el pagano necesitaba primero ser judío
para hacerse cristiano; en palabras de
Bonhoefer: si era primero la fe o la re-
ligión; o sea, si el mensaje cristiano
puede penetrar en cualquier sistema
cultural que le sirva de vehículo. Para
los protestantismos tradicionales, la
conversión a ellos implicaba la acep-
tación del sistema cultural extranjero
que los vehiculaba. En cambio, el pen-
tecostalismo chileno "aculturizó" el
cristianismo adaptándolo al medio am-
biente: de ahí su éxito.

Esta "aculturización" del cristianis-

mo la demuestra Christian Lalive al
estudiar la naturaleza y el ejercicio del
"poder" dentro del pentecostalismo. Se-
gún su tesis, el "pastor" pentecostal ha
venido a llenar el vacío dejado por el
"cacique" indio y por el "patrón" de
fundo, al perder éstos su autoridad.

Tal herencia inclina el poder pen-
tecostal hacia el autoritarismo; un au-
toritarismo aceptado por tradición, pero
que no es tampoco ilimitado, pues los
obispos no toman decisiones sino por
consenso "unánime" del directorio, y
los pastores quedan mediatizados por
los "guías".

Lo cual hace ver que en el pentecos-
talismo existe cierta democracia, aun-
que sea una democracia autoritaria, al
gusto de la tradición del pueblo.

Así se llega a la conclusión de que
el poder pentecostal pone en tela de
juicio la adecuación de ciertos concep-
tos, tales como los de clérigo y laico,
democracia y dictadura, porque los
amalgama y funde en conceptos de con-
tenido nuevo.

Acaso la parte de más alcance en *El
Refugio de las Masas*, sea la tercera,
titulada: "Los protestantismos frente
a la sociedad chilena".

Estudia la responsabilidad y com-
promiso sociopolítico del creyente, no-
tando una "huelga social en el pen-
tecostalismo". El 30% de los pastores
proscribe, no sólo la actividad política,
sino hasta la inscripción electoral. Pe-
ro Christian Lalive advierte un cambio
en tal sentido a corto plazo, ya que la
mayoría de los estudiantes de teología
son partidarios de la actividad política.

Una particularidad mostrada por *El
Refugio de las Masas* es que, a pesar
de extraer el pentecostalismo sus miem-
bros del mismo estrato social que los
partidos de izquierda, los pentecostales

no militan en esos partidos, no sólo debido a la "huelga social", sino también porque su iglesia se opone esencialmente al cambio, ya que ha reemplazado la antigua integración a la "hacienda" por la integración a la comunidad pentecostal. "El pentecostalismo enseña una moral positiva y activa para todo lo que se refiere al grupo". "El grupo goza de una moral de acción y de compromiso; el creyente aislado, debe seguir una ética de desprendimiento y de huelga".

Se pregunta luego Christian Lalive si el pentecostalismo contribuye a la movilidad individual y al cambio social. Recuerda la teoría de Max Weber y acepta que favorece cierta ascensión vertical de un limitado número de individuos, pero inhibe un avance horizontal de la masa y no produce cambio acelerado en la sociedad.

N. Z.

Quasáricas, por Adrián Yáñez P. (Edit. del Pacífico).

La solapa del librito explica que Adrián Yáñez nació en 1932, y que "un día no pudo evitar que se le empezaran a notar estas *Quasáricas*; no pudo esconder por más tiempo la imaginación fuera de lo común que lo posee".

Informa también que el autor "es aficionado a la magia y artífice de máscaras griegas y africanas".

Esta presentación del autor y de sus aficiones, predispone al encuentro con una mente peculiar. Y así son las brevísimas lecturas que componen el minúsculo volumen, ninguna de las cuales tiene más de una página. Lo bueno, si breve, doblemente bueno. Pero lo extraño de ellas son las relaciones que establecé entre los hechos y las cosas.

Relaciones sutilísimas, a veces casi inalcanzables, aunque no por eso menos verdaderas. En casi todas hay una fina y penetrante ironía que abrasa y clava a la distancia como un rayo lasser. Cuando no hay ironía, suele ocupar su puesto la poesía.

Una de las lecturas, por ejemplo, se titula: "Cuento de Navidad". Se ven surgir las bengalas; se oye la alegre algarabía de los niños y de las mujeres y, repentinamente, dice: "También se percibía el acre olor del napalm". El relato se desarrollaba en Vietnam.

Otra lectura lleva por título: "Construcción". Los inversionistas reprochan al arquitecto no haber puesto puertas ni ventanas al edificio. "¡Aquí no puede vivir nadie!", le dicen. Y él contesta: "Ciertamente. Pero: ¿existe alguna parte donde se pueda vivir?".

Así van desfilando estas *Quasáricas*, unas de humor amargo, otras un poco más risueñas. Son pensamientos cortos, lanzados como saetas de punta embebida en ácido, destinados a producir el escozor mental de la reflexión.

Un librito bien escrito que por su brevedad parece hecho a la medida de nuestros días, cuando, por evitar todo esfuerzo, se evita también el de leer.

De cualquier modo, se desearía que éste fuese un poco más largo. Es de esperar que Adrián Yáñez continúe dándonos *quasáricas*: podría llegar a ser el Gómez de la Serna chileno.

N. Z.

En blanco y negro, novela de Elisa Serrana. Editorial Zig-Zag, Santiago, 1968.

En sus buenos momentos Elisa Serrana atrae por el desenfadado casi doméstico con que plantea sus relatos. Se la siente

franca, sin dobleces ni segundas intenciones, tan capaz de verdad como —se sospecha— de preparar una buena cazuela o un chupe de locos. O sea, el polo opuesto de ciertas novelistas seudofilosóficas e hipersexuales, que parecen tan subdotadas para la verdad como para la cocina.

Esa lozanía casera era el gran mérito de *Chilena, casada, sin profesión*. Se dignificaba allí hacia lo literario no sólo el quehacer corriente de una mujer corriente, sino también su manera de verlo, de sentirlo, de juzgarlo.

En sus buenos momentos recordaba a Elena Quiroga.

Con *En blanco y negro*, la escritora se coloca frente a un tema distinto. Más ambicioso y, por ello, más peligroso. El personaje central es una muchacha ciega, que narra su vida. Ya el punto de "vista" es especialísimo. Como a Elena Quiroga en *La sangre*, habrá que leerla prescindiendo de la originalidad de enfoque.

No pretende otra cosa Elisa Serrana. Para desentenderse de problemas extraliterarios, se salta los aspectos médico-documentales, que pudieran destruir su novela, y la aborda en términos de pa-

sión humana. La ciega es una mujer que no ve y, por eso, sostiene la autora, ve otras cosas, inaccesibles a las criaturas normales.

A la reclusión óptica se añade la física: habita en una zona apartada e incluso —en más de un sentido— en una época que ya pasó. La del fundo apacible al que deudas, hipotecas y problemas llegan como las réplicas de un sitio remoto.

Es, quizá, una cantidad excesiva de condicionantes extraños, y el libro entero se convierte en una pugna entre ellos y la naturalidad narrativa de la novelista. Durante la mayor parte, la naturalidad se impone, no siempre sin esfuerzo. Hacia el final, no obstante, Elisa Serrana cae en la tentación de dar a su relato proyecciones sociales y actuales, y se desliza por la pendiente de la tesis.

Es el contra qué habría que anotar en el balance. El pro: la creación de un personaje limpio y sano contra viento y marea, sencillo, amable, capaz de hacerse perdonar la originalidad de su condición.

B.

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 624
bibliotecas asistidas por la Vi-
sitación)

2. REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELLECTUAL

D. *Eduardo Foxley Thomas*

3. OFICINA DEL PRESUPUESTO

Dña. *Julia Pérez Zapata*

4. OFICINA DEL PERSONAL

Dña. *Isabel González*

5. BIBLIOTECAS MÓVILES

D. *Sergio Witto Vidal*

II

BIBLIOTECA NACIONAL

(Fundada el 19 de agosto de
1813)

SERVICIOS DEPENDIENTES

1. SECCIÓN CHILENA

D. *Manuel Cifuentes Arce*

ANEXO: DIARIOS, PERIÓDICOS Y REVISTAS CHILENOS

D. *Mario Medina Acuña*

2. SECCIÓN AMERICANA

D. *Augusto Eyquem Biazut*

ANEXO: SALA AMERICANA

Dña. *Joyce Pye*

3. SECCIÓN FONDO GENERAL

Dña. *Marta Bustos*

ANEXO: SALA EUROPA

Dña. *Blanca White*

4. SECCIÓN CONTROL, CATALOGA- CIÓN Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁ- FICAS

Dña. *Elvira Zolezzi Carniglia*

5. CANJE GENERAL

D. *Gilberto Concha Rizzo
(Juvenio Valle)*

6. SALA DE INFORMACIONES Y CATÁLOGOS

Dña. *María Nanjari Ugalde*

7. BIBLIOTECAS AMERICANAS J. T. MEDINA Y DIEGO BARROS ARANA Conservador: Prof. D. *Guillermo Feliú Cruz*

8. SEMINARIO ENRIQUE MATA VIAL

Dña. *María Fontt*

9. MAPOTECA

Dña. *Isabel Serrano*

10. SECCIÓN AUDIOVISUAL

D. *Juan Manuel Camilo Lorca*

ANEXO: TALLER DE REPROGRAFÍA

D. *Rodolfo Bustamante*

11. EXTENSION CULTURAL

Revista Mapocho

Director: *Roque Esteban Scarpa*
Secretario de Redacción: *Guillermo
Blanco*

CONFERENCIAS Y EXPOSICIONES

D. *Armando González R.*

EXTENSIÓN MUSICAL

D. *Ernesto Galliano Mendiburu*

ARCHIVO DE LA PALABRA

Dña. *Marta Glukman*

ARCHIVO DEL ESCRITOR

D. *Diego Ibáñez Langlois*

RELACIONES CULTURALES Y PUBLICACIONES

D. *Carlos Rauld*

CINE-FOROS

D. *Raúl Pérez Arias*

OFICINA 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 Nº 6 de PUNTA ARENAS
D. Héctor Hugo Díaz Paredes

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
Dña. Angela Gidi

9. BIBLIOTECA PÚBLICA Nº 9 DE CASABLANCA
(en formación)

10. BIBLIOTECA PÚBLICA Nº 10 DE CHILLÁN
(en formación)

11. BIBLIOTECA PÚBLICA Nº 11 DE BARRANCAS
Dña. Lucía Pincheira Sánchez

12. BIBLIOTECA PÚBLICA Nº 12 DE PTO. WILLIAMS (Navarino)
(en formación)

13. BIBLIOTECA CIENTÍFICO-JUVENIL DE SANTIAGO
Dña. Elizabeth Moreno

IV

ARCHIVO NACIONAL

Conservador: D. Juan Eyzaguirre Escobar

V

MUSEOS

1. MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL
Conservador: Prof. Dra. Grete Mostny Glaser

2. MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Conservador: D. Luis Vargas Rosas

3. MUSEO HISTÓRICO NACIONAL
Conservador: D. Carlos Larrain de Castro

4. MUSEO PEDAGÓGICO DE CHILE
Conservador: D. Luis Morales Gallegos

5. MUSEO BENJAMÍN VICUÑA MACKENNA
Conservador: D. Carlos López Labaie

6. MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LA SERENA
Conservador: D. Jorge Iribarren Charlin

7. MUSEO DE HISTORIA NATURAL DE VALPARAÍSO
Conservador: Dña. Nina Ovalle

8. MUSEO DE LA PATRIA VIEJA DE RANGAGUA
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: vacante

15. MUSEO DE BELLAS ARTES DE LINARES
Conservador: D. Pedro Olmos Muñoz