ISSN 0716-2510

mapocho

Revista de Humanidades y Ciencias Sociales
Nº 33 Primer Semestre de 1993

HUMANIDADES

El cara de hombre, *José Miguel Varas* 9
Las misiones y las macrofiguras narrativas hispanoamericanas, *Leonidas Morales T.* 27
Lectura topográfica en la novela de Augusto D'Halmar, *Ricardo Loebell S.* 43
Masculino y femenino al comenzar el siglo, *Bernardo Subercaseaux* 57
El filósofo, según Nietzsche, *Edison Otero B.* 63
El arte de enterarse, *José Ricardo Morales* 71
Esplendor y melancolía de Felipe IV, *Manuel Peña Muñoz* 91

CIENCIAS SOCIALES

Modernidad y ciudadanía: el desafío educativo del siglo XXI, *Ernesto Ottone* 101
Presencia de la cultura precolombina, *Pedro Miras* 109
Encuentros y desencuentros: sociedades cazadoras-recolectoras y sistema mundial en Fuego-Patagonia, *Francisco Mena L.* 125
Historia y literatura: un encuentro necesario, *Marco Antonio León León* 139
Las Milicias Socialistas (1934-1941), *Verónica Valdivia Ortiz de Zárate* ... 157

TESTIMONIOS

Un diálogo literario: poemas inéditos de Alberto Blest Gana, *Sara Almarza* 183
Autobiografía pictórica, *Ernesto Barreda* 191
Discursos de la inauguración del Archivo Siglo XX 205
Discursos en la ceremonia de entrega de los Premios Nacionales 1992. 215

DIRECCION
DE BIBLIOTECAS
ARCHIVOS
Y MUSEOS

ISSN 0716-2510

mapocho

Revista de Humanidades y Ciencias Sociales
N° 33 Primer Semestre de 1993

HUMANIDADES

El cara de hombre, *José Miguel Varas* .. 9
Las misiones y las macrofiguras narrativas hispanoamericanas, *Leonidas Morales T.* 27
Lectura topográfica en la novela de Augusto D'Halmar, *Ricardo Loebell S.* 43
Masculino y femenino al comenzar el siglo, *Bernardo Subercaseaux* 57
El filósofo, según Nietzsche, *Edison Otero B.* 63
El arte de enterarse, *José Ricardo Morales.* 71
Esplendor y melancolía de Felipe IV, *Manuel Peña Muñoz.* 91

CIENCIAS SOCIALES

Modernidad y ciudadanía: el desafío educativo del siglo XXI, *Ernesto Ottone.* . 101
Presencia de la cultura precolombina, *Pedro Miras* 109
Encuentros y desencuentros: sociedades cazadoras-recolectoras y sistema mundial en Fuego-Patagonia, *Francisco Mena L.* 125
Historia y literatura: un encuentro necesario, *Marco Antonio León León* 139
Las Milicias Socialistas (1934-1941), *Verónica Valdivia Ortiz de Zárate.* 157

TESTIMONIOS

Un diálogo literario: poemas inéditos de Alberto Blest Gana, *Sara Almarza* 183
Autobiografía pictórica, *Ernesto Barreda.* 191
Discursos de la inauguración del Archivo Siglo XX 205
Discursos en la ceremonia de entrega de los Premios Nacionales 1992. 215

ENTREVISTAS

Entrevista exclusiva a Guillermo Cabrera Infante, por *Ruth González Vergara*, en Salamanca y Madrid, 1991. 229
Entrevistas entrevistadas (A. Hitchcock, C. Gavras, C. Saura, A. Parker, entre otros) por *Hans Ehrmann.* 245

COMENTARIOS DE LIBROS

Willard F. King, **Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español**, *Jaime Concha.* 305
Juan Gabriel Araya, **1891, entre el fulgor y la agonía**, *José Alberto de la Fuente.* 307
Héctor Vera V., **La comunicación seductora (o la interacción como propuesta)**, *Eduardo Santa Cruz A.* 311
Eduardo Cavieres F. y René Salinas M., **Amor, sexo y matrimonio en Chile tradicional**, *Jaime Valenzuela Márquez* 313
Cristián Gazmuri, **El 48 chileno. Igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos**, *Sergio Villalobos R.* 318
Jaime Valenzuela Márquez, **Bandidaje rural en Chile central. Curicó, 1850-1900**, *Armando de Ramón.* 322
Principales actividades de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Segundo semestre 1992. 327

DIRECCION
DE BIBLIOTECAS
ARCHIVOS
Y MUSEOS

AUTORIDADES

Ministro de Educación
Sr. *Jorge Arrate Mac Niven*

Director de Bibliotecas, Archivos y Museos
Sr. *Sergio Villalobos R.*

Director Responsable
Sr. *Alfonso Calderón*

Secretario de Redaccción
Sr. *Pedro Pablo Zegers B.*

CONSEJO EDITORIAL

Sr. *Alfonso Calderón*

Sr. *Marcos García de la Huerta*

Sr. *Jorge Hidalgo*

Sr. *Alfredo Jocelyn-Holt L.*

Sr. *Mario Orellana*

Sr. *Hernán Poblete Varas*

Fotografías: *Miguel Ángel Carrasco U.*

Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos
Avda. Libertador Bernardo O'Higgins 651. Teléfono: 6338957
Fax: 6381975
Santiago, Chile

HUMANIDADES

EL CARA DE HOMBRE

José Miguel Varas

¡Hacia las islas!, dijimos. Eran días de confianza
y estábamos sostenidos por árboles ilustres:
nada nos parecía lejano, todo podía enredarse
de un momento a otro en la luz que producíamos.
Llegamos con zapatos de cuero grueso: llovía
llovía en las islas, así se mantenía el territorio
como una mano verde, como un guante
cuyos dedos flotaban
entre las algas rojas.
Llenamos de tabaco el archipiélago, fumábamos
hasta tarde en el Hotel Nilsson, y disparábamos
ostras frescas hacia todos los puntos cardinales.
La ciudad tenía una fábrica religiosa
de cuyas puertas grandes, en la tarde inanimada,
salía como un largo coleóptero un desfile
negro, de sotanillas bajo la triste lluvia:
acudíamos a todos los borgoñas, llenábamos
el papel con los signos de un dolor jeroglífico.
Yo me evadí de pronto: por muchos años, distante,
en otros climas que acaudalaron mis pasiones
recordé las barcas bajo la lluvia, contigo,
que allí te quedabas para que tus grandes cejas
echaran sus raíces mojadas en las islas.

(**Pablo Neruda,** Rubén Azócar, *Canto General)*

"Rubén Azócar fue el gran verdadero amigo de Pablo". La autora de esta afirmación tajante, como tal seductora para quien anda en busca de las claves de un personaje de la vida real –ofensiva seguramente para otros que aspiran a ese título o a alguno similar– es Lola Falcón, la viuda de Luis Enrique Délano y la mamá de Poli.

Se puede suponer que Azócar y Neruda se conocieron en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, que ocupaba entonces un sólido edificio de ladrillos en la esquina de la Alameda con la avenida Ricardo Cumming. En la otra esquina del mismo lado estaba y está un templo que algunos llamaban de la Ingratitud Nacional, porque pasó decenios inconcluso. Rubén llegó de Concepción en 1919 y se matriculó simultáneamente en la Escuela de Leyes y en el Pedagógico. Pablo estudiaba en este último pedagogía en francés.

No existen testimonios sobre la asistencia a clases de uno u otro. Sí los hay,

en cambio, en abundancia, sobre múltiples reuniones tumultuosas en la Federación de Estudiantes, de cuya directiva, presidida por Alfredo Demaría, Azócar fue elegido prosecretario. También nos han hablado numerosos testigos de las noches de trago y de bohemia en los bares del centro de Santiago, junto a Tomás Lago, Diego Muñoz, Antonio Roco del Campo, Orlando Oyarzún, Alberto Rojas Jiménez, Joaquín Cifuentes Sepúlveda, el "Ratón Agudo". Neruda aludió en sus *Memorias* y en otros escritos y hablados a la turbulencia, el hambre y la melancolía feroz de aquellos años. Eran los tiempos en que el poeta, flaco como un cuchillo, de luto riguroso, usaba chambergo y una capa gris, la capa de ferroviario de su padre, y hacía suyos todos los dolores del mundo.

Es natural que lo haya seducido la alegría de Rubén, hombre popular, de buen natural, cuadrado y chato como un tocón, con su rostro moreno, sus espesas mechas de clavo que nacían a corta distancia de una cejas hirsutas, "cejas de árbol", adecuadas para asustar a los niños. Bajo esa apariencia un tanto feroz, pronto se descubrían una bondad y una ternura tan anchas e inagotables como su alegría, que chisporroteaba día y noche en infinitas ocurrencias, canciones, chascarros, retruécanos.

En una edición de la revista *Zig-Zag* de 1923 hemos encontrado un "Himno a la alegría" de Rubén, ingenuo y encantador, que refleja esta fuerte tendencia de su carácter. He aquí un fragmento:

¡Alegría, alegría!
Una enredadera
que se enrosca al cuerpo como a un árbol;
un chorro de agua que rompe en mil luces
y una campanita que toca ligero.
¡Alegría, alegría!
Como un puñado de plumas
te desparramo en el viento.
Y se me asoma en los ojos
el corazón hecho pájaro.
¡Alegría, alegría!
Se me ha caído la pena
como una fruta madura.

"Rubén Azócar, autor de la mejor novela sobre Chiloé, nos da todas las apariencias del común chilote: moreno bien definido, baja estatura, hablar un poco lento...", escribió Januario Espinoza. Pero no nació en Chiloé, sino en Lota Alto; en aquel entonces –año 1901– parte de la provincia de Arauco.

Su padre, don Ambrosio Azócar, maestro primario, era director de una escuela en Lota. Una vida austera, de privaciones, por no decir de franca pobreza. Su madre estuvo, sin duda, más cerca de él, como lo revela su correspondencia y el famoso poema "La puerta" que le dedicó a su muerte. Rubén tuvo cuatro hermanos varones. Todos profesores.

En 1909, cuando tenía ocho años de edad, lo llevaron a Concepción para que estudiara en el Seminario. "Allí dedicó sus primeros versos a la Virgen; después a las mujeres y a las flores", escribió Januario Espinoza.

En Santiago lo pilló el año veinte. Entonces descubrió la "cuestión social", como se decía en esa época, la política, la literatura, la revolución, la bohemia. También las mujeres que, sin equivocarse, le mostraban a menudo predilección, pese a lo hirsuto de su rostro y a su corta estatura.

A diferencia de sus amigos, muchos de los cuales naufragaron tempranamente en el alcohol, la bohemia y la droga (que no es, como algunos creen, un invento reciente), estudiaba con tenacidad ejemplar. En 1922 –a los veintiún años de edad– dio el examen de grado para recibir el título de profesor de castellano y filosofía.

Escribía versos desde la adolescencia. En 1920 publicó *Salterio lírico*. En 1923, *La puerta*. En 1925, *El cristal de mi lágrima*. Más tarde se limitó a la prosa. En una entrevista publicada en *Las Últimas Noticias* le confesó años después al periodista Victoriano Reyes Covarrubias:

"No he abandonado la poesía, pero me ocurrió lo siguiente: el caudal poderoso de la poesía chilena que se hizo presente cuando era muchacho, me puso vacilante. Me pregunté: ¿qué estoy haciendo yo en poesía ante estos genios enormes? Y quemé 250 ejemplares de mi libro de poesías *El cristal de mi lágrima* ".

"¿Los quemó?", le pregunta incrédulo el periodista. Y él responde: "Sí, ante testigos. Mi mujer, mis hijos, el crítico de arte Alberto Valdivia y Roco del Campo".

En 1923 viajó a México invitado a organizar bibliotecas populares por el legendario José Vasconcelos, entonces Ministro de Educación, quien poco antes se había llevado a Gabriela Mistral. Rubén hizo el viaje por barco, con muchas escalas. Como llevaba poco dinero, pretendía ganar algo dando conferencias por el camino. Se detuvo con variada fortuna en Lima, Quito, Cali, Panamá. Sufrió peripecias: en Coquimbo tuvo una disentería que casi acabó con el viaje y con él; en Lima le robaron su maleta y, después de disturbios callejeros en los que no participó (pero sí los estudiantes ante quienes había hablado días antes), la policía lo invitó gentilmente a seguir viaje; en Panamá lo nombraron profesor de un liceo, pero tuvo que salir a los tres meses: cayó en desgracia ante un Obispo por algunas observaciones calificadas de "ácratas" en una de sus clases. Se vio en apuros, pero lo socorrió el encargado de negocios de Chile, don Juan Antonio Ríos, quien sería Presidente veinte años más tarde. Don Juan Antonio le prestó veinte dólares, una suma considerable en aquellos tiempos. Luego, el gobierno panameño lo llamó y le entregó cientocincuenta dólares y un pasaje de primera clase en un barco, para que continuara su viaje. Se fue a La Habana y desde allí, a México.

Algunos de los detalles mencionados los debemos a una larga crónica que publicó en *La Nación* Januario Espinoza. Otros aparecen en una carta de catorce páginas en letra clara y menuda, que Rubén envió a su madre desde México, y que he podido conocer gracias a la gentileza de su hija Juanita Azócar. La

carta muestra, en el joven profesor, una actitud fresca, de apertura total al mundo y de absoluta confianza en el prójimo. Disfruta cada detalle, cada circunstancia, cada experiencia y no muestra apresuramiento en llegar a asumir sus funciones en el lugar de destino.

Mi querida mamacita: ¡por fin!, hace ya dos semanas que vivo en México. Nunca había tenido mayor emoción como la que tuve al desembarcar en Manzanillo. La playa y el puerto y los cerros, iguales a los de Lota. Iguales; pero tan iguales, que hasta las chimeneas de la fundición estaban. Creí un momento que el barco me había llevado a ese pueblo (...).

De Manzanillo envié un telegrama a Vasconcelos. Dos horas después tenía orden de venirme a México –ciudad– en la forma que quisiera. Se me entregó un pase. Corrí toda la tarde por tren y a las seis llegué a Colima. No quise seguir en el nocturno; estaba cansado y bajé ahí. Hotel "Madrid".

Al otro día a las ocho A.M., *a Guadalajara, la segunda ciudad del país. Decidí quedarme. Conocía de nombre a un poeta que vivía en Guadalajara y me fui donde él. Es una gran ciudad; mucho tráfico, mucho comercio. Llegué de noche. Al otro día paseé con mis amigos. Gasté diez pesos. Y al amanecer del día siguiente, a México. Todo el día, toda la noche en tren.*

A las diez de la mañana, el tren se detuvo: estaba en México. Desde Guadalajara había anunciado mi llegada. Me esperaban, pero yo no lo sabía. Claro, cómo lo iba a saber. Pero, por intuición, por adivinanza, me quedé ahí, a pesar de las súplicas de los cargadores, que ya me quitaban las maletas. Después de cinco minutos de espera, vi a unos señores que miraban y miraban... Me acerqué: me llamo Rubén Azócar, vengo a México... ¡Ah! ¡Ud. es! Del Río, secretario privado de Vasconcelos, a sus órdenes... Torres Bodet... Ah, Ud. es el poeta Torres Bodet, cuánto gusto. Andando, andando.

Así llegué a México, pero... ¿por qué seré tan chico? Aquí creían todos, porque ha de saber que en México los literatos e intelectuales me conocían desde hace tiempo, de nombre, que yo era, pues, un hombronazo.

Vasconcelos me entregó más dinero. He comprado ropa, desde pañuelos hasta sombrero... para poder presentarme a la gente. He almorzado varias veces con Vasconcelos; aún no he hecho ninguna clase, pero mi sueldo corre... Estoy descansando. Vasconcelos me quiere mucho; todos los días charlamos mucho: es un gran hombre.

¿Amigos? Para qué decirle... Fiestas, comidas; Gabriela Mistral me ha impuesto la obligación de almorzar con ella dos veces a la semana.

"Hoy domingo he discurseado en el congreso estudiantil; entregué los mensajes de saludo de los chilenos y en un momento nos iremos a un banquetito... a lo pobre (...).

He de hacer en México una labor intelectual interesante y aquí me formaré y echaré a correr mi nombre por el mundo. ¿Pretensión? No, madre, no es pretensión; me hacía falta salir; he aprendido tanto; sé que triunfaré y sólo espero que su vida y la de mi padre se alarguen para que sepan y vean lo que su hijo llegará a ser. Todo el talento que Uds. me dieron; todo lo artista que de Uds. (de Ud. en particular) tengo, lo he de plasmar en una obra efectiva que será el segundo peldaño para alcanzar mi triunfo. ¿Soy ambicioso? No; tengo sólo ideales y por ellos me sacrifico.

Pobre nací, pobre he vivido; pero me ha salvado el corazón y el talento y, aunque no anhelo ser rico, no dejo de pensar en crear una situación que nos haga vivir a todos

lo mejor que se pueda. Mi locura de andariego ha de rematar en algo grande: creo en mí mismo y eso me basta. No piense que soy fatuo. Es necesario decir estas cosas, y luchar por ser más, siempre.

En México, Rubén hizo clases, escribió versos, profundizó con rigor en el estudio de la gramática, aprendió muchas cosas de la historia y de la vida política y social del continente, en especial de la Revolución Mexicana, y comenzó a mirar a Chile con otros ojos.

El viaje de regreso fue tanto o más accidentado que el de ida. Durante sus dos años en México, se había hecho muy amigo del líder del APRA del Perú, Víctor Raúl Haya de la Torre, también profesor, quien fue su compañero de pieza. Al partir, recibió de Haya ciertos encargos para Lima, donde ya estaba instalado en el poder el brutal dictador Augusto Leguía (cuyo nombre perpetúa en Santiago una calle del barrio El Golf).

Pero la policía, que seguramente seguía los pasos de los pocos apristas todavía sueltos, lo aprehendió a poco de desembarcar, en El Callao, y lo metió en una celda del Panóptico de Lima, sin que nadie lo supiera. Allí pasó veintiún días. Un fotógrafo peruano llamado López Aliaga, que había estado en Chile y lo conocía, lo descubrió casualmente en la prisión. Logró hacer algún escándalo en la prensa y sus amigos del APRA promovieron una huelga solidaria en la que participaron los choferes de taxis y los conductores de tranvías. La dictadura lo sacó una noche de la cárcel, con lo puesto, y lo metió en el vapor japonés *Seju-Maru* rumbo a Chile. Volodia Teitelboim cuenta que los pasajeros, al saber lo sucedido, organizaron en su favor una productiva.

"Llegó a Santiago casi a medianoche" –sigo citando a Teitelboim–. "De la estación Mapocho se dirigió al bar Venecia, en Bandera con San Pablo. Buscaba a sus amigos. No los encontró. Se fue a El Jote. Siguió la pesquisa por los bares y restaurantes habituales. La expedición nocturna para celebrar el regreso se pintaba como enteramente fallida. Tristón, alicaído, ante una recepción de bienvenida tan poco acogedora, marchaba por Bandera. De súbdito, en la esquina de Catedral, vio venir a Neruda, solo. Volvieron al Venecia. Fue una fiesta entre los dos amigos, reencontrados después de un par de años. Luego se fueron al Parque Forestal a descubrir tréboles de cuatro hojas. A las nueve de la mañana, muy frescos, se encaminaron al Pedagógico".

El poeta Carlos Mondaca era entonces Vicerrector de la Universidad de Chile. Llamó a Rubén y le ofreció treinta horas de clases en el Liceo de Ancud. Después de algunas vacilaciones, porque el destino le parecía muy a trasmano, aceptó. Como había llegado corto de circulante, Mondaca le abrió una cuenta en la Casa Francesa, para que se vistiera decentemente y comprara una maleta. En eso gastó $ 1.500, pagaderos en cuatro mensualidades.

Neruda estaba en aquellos días en pésima situación. Había decidido abandonar sus estudios para dedicarse en forma exclusiva a la poesía, cosa que a su padre, don José del Carmen Reyes, no le hizo ninguna gracia. Por lo tanto, le cortó la mesada. A Rubén le pareció lo más natural invitarlo a viajar con él a Ancud, donde podría mantenerlo con su sueldo. A Neruda también le pareció lo más natural. ¿Para qué, si no, son los amigos?

Viajaron juntos en tren hasta Concepción, donde Pablo pudo ver a su amada Albertina, hermana de Rubén. Los festejó de manera pantagruélica el poeta Joaquín Cifuentes Sepúlveda, uno de los compañeros de la bohemia santiaguina, quien vivía entonces en la capital penquista. Después, Neruda siguió a Temuco, donde tuvo una "aclarada" decisiva con su padre. Los gritos se escuchaban desde la calle. Don José del Carmen Reyes murió años más tarde sin haber llegado a comprender la absurda decisión de su hijo de dedicar su vida a la poesía.

Los dos amigos se encontraron en Ancud y comenzaron una vida de abundancia como no la habían conocido nunca. Neruda le evocó en su poema "Rubén Azócar", que sirve de pórtico a esta crónica. Años más tarde, Rubén rememoró aquellos tiempos en un artículo publicado en la revista *Aurora*, que cita Eulogio Suárez en su libro *Neruda total:*

"Compartimos un departamento muy pasable en el Hotel Nilsson de Ancud. Pagábamos $150 por los dos en una época de oro cuando un profesor secundario, gracias a la Ley Maza, ingresaba al servicio ganando $1.500 mensuales, si mal no recuerdo[1]. Y me los pagaban en monedas de oro de $100. Comíamos y fumábamos de lo mejor, e incluso nos dábamos el lujo de ayudar regularmente a nuestros amigos de Santiago enviándoles paquetes, encomiendas y hasta sacos de ostras que le comprábamos a un tipo muy pintoresco a quien llamábamos El Morruco, a $8 el medio saco... Incluso despachábamos mensualmente un giro por $80... En ese departamento del Hotel Nilsson, a comienzos de 1926, Pablo escribió su relato *El habitante y su esperanza*. Desde allí envió los originales a Santiago, a la Editorial Nascimento".

La permanencia de Neruda en Chiloé duró hasta julio o agosto de 1926. Para despedir al poeta de veintidós años se juntaron cientocincuenta personas, incluidas las autoridades locales, en una gran comida en el famoso hotel ya mencionado. Neruda partió vistiendo el último grito de la moda: un pantalón *Oxford*, anchísimo en la parte inferior, que tuvo que diseñar él mismo porque el modelo, que hacía furor en Santiago y otras capitales, todavía era desconocido por los sastres insulares.

En aquella manifestación de despedida, cuenta Volodia Teitelboim, "un peluquero de apellido Ojeda, que también era el agente de la Lotería de Concepción, insistía majaderamente en que Rubén Azócar le comprara el último boleto disponible. Pablo, conociendo el carácter demasiado asequible de su amigo, lo presionaba con gestos para que no hiciera ese gasto inútil. Después de varias ofertas, el vendedor de la Lotería volvió a la carga por última vez. Cuando Rubén se disponía a llevar la mano al bolsillo para sacar el dinero, Pablo lo convenció que no derrochara así la plata. Entonces, dos de los contertulios que asistían a la despedida lo compraron a medias. Al día siguiente, a las ocho de la mañana, Pablo se embarcó en un barquito, el *Caupolicán*, que lo llevó hasta tierra firme. A mediodía, a Rubén le llegó un tele-

[1] En verdad, el que pagaba era Azócar (J.M.V.).

grama desde Puerto Montt firmado por Neruda. Allí le comunicaba que el último boleto vendido al filo de la medianoche por Ojeda había obtenido el premio gordo de la lotería, una fortuna que, bien administrada, hubiera solucionado los problemas económicos del favorecido por toda la vida. La información estaba acompañada por el más virulento autoinsulto que el honorable Telégrafo podía reproducir".

En Ancud, Rubén se enamoró apasionadamente de una colegiala, una alumna del liceo donde él hacía clases, natural de Chonchi. Tenía trece años de edad y se llamaba Lavinia Andrade. Era una belleza fina y de pequeña estatura. Sobresalían en su rostro unos ojos de brillo sorprendente, "ojos de estrellas", diría más tarde Camilo Mori. El deslumbramiento se produjo durante una fiesta liceana, donde la niña vendía flores para financiar alguna actividad estudiantil. Allí la vio Rubén por vez primera. Fue su enamoramiento tan violento y obsesivo que el serio profesor de veintiséis años, respetado por su sabiduría y por sus cejas, por sus libros de poesía y porque había estado en México, ignoró las críticas, el sarcasmo y hasta el escándalo del medio social de Ancud, y sometió a Lavinia a un cortejo que fue más bien un acoso, con regalos de flores, chocolates y constantes invitaciones y declaraciones orales y escritas que la pequeña no sabía como enfrentar.

En septiembre de 1928, ella tomó el trencito de Ancud a Castro para ir a pasar con su familia, en Chonchi, las vacaciones de Fiestas Patrias. Inesperadamente, en el tren apareció Rubén, decidido a viajar con ella y a demostrarle a su familia que tenía "intenciones serias". Llegando a Chonchi –un largo viaje a caballo desde Castro– el pretendiente se presentó ante don Pedro Vicente Andrade y doña Lavinia Álvarez, los padres de la bella, y les pidió su mano. Después fue todo rápido. Cuando se casaron, ella tenía quince años. Hay que decir que esto no era excepcional en aquellos tiempos.

–Yo fui muy feliz con Rubén– dice Lavinia, Lala para sus amigos. –Yo no sabía nada de nada. Salí del fondo del mar, como una **pincoya**, y llegué a un mundo maravilloso de escritores, músicos y pintores, gente extraordinaria, donde no regían las reglas habituales. Nuestra casa de la calle Las Viñas, hoy Álvarez Condarco, número 970, donde vivimos diez años, estaba abierta a los amigos a toda hora. Cuando nos instalamos, hubo una fiesta para bautizar la casa. Duró tres días. Por las tardes, después que Rubén terminaba sus clases, íbamos a conciertos, al teatro, a exposiciones; después pasábamos a algún bar; terminábamos generalmente en nuestra casa, comiendo y bebiendo hasta el amanecer. Desde Chiloé me mandaban jabas de gallinas, corderos enteros, cajones con huevos, sacos de papas y de mariscos. Los invitados recitaban, hacían teatro, yo cantaba. Otros exhibían otras gracias. El poeta Rosamel del Valle, por ejemplo, hipnotizaba a las gallinas. Alberto Rojas Jiménez y el pintor Paschin Bustamante me enseñaron a pintarme. Otros visitantes asiduos, casi diarios, eran el escritor Antonio Roco del Campo y el crítico de arte de *El Mercurio* Alberto Valdivia, a quien todos llamaban "El Cadáver", porque era tan pálido que daba miedo.

En esos años, Pablo vivía en Irarrázaval cerca de Pedro de Valdivia y la

fiesta –esa fiesta permanente en que se vivía– a menudo comenzaba o continuaba en su casa. El grupo viajaba hacia allá en tranvía, en "carro" como decíamos, y a Lavinia la hacían llevar la guitarra para que se acompañara en el canto. Un día, a Rojas Jiménez se le ocurrió que cantara en el carro, durante el viaje. Naturalmente, lo hizo. Después Rojas Jiménez pasó el sombrero.

Hacia 1930 ó 1931 regresó de Francia con sus hijas –Irma, Regina y Lola Falcón– la señora Aurora May, señora chilena de origen francés. Su familia procedía de Grenoble. Ella había nacido en Traiguén.

Cuenta Lola Falcón: "Nuestra casa estaba en Vicuña Mackenna pasado Matta, una cuadra donde hoy existen solamente fábricas, barracas, bodegas diversas. Entre los amigos que comenzaron a frecuentar la casa estaban Tomás Lago, Isaías Cabezón, Diego Muñoz, Alberto Rojas Jiménez y, por cierto, Rubén Azócar. Al llegar el primer verano, mi mamá, que venía de pasar muchos años en Francia y que de Chile desconocía casi todo preguntó: ¿Y adónde se puede ir a veranear en este país? Rubén respondió instantáneamente: ¡En Chonchi! Y se lanzó a hablar de las maravillas de Chiloé. Mi madre le dijo: Esta bien, prepáranos la estadía allá. Nuestro grupo familiar estaba compuesto de mi mamá, las tres hermanas y un perrito pekinés, que en aquellos tiempos causaba asombro en Santiago. Rubén había sido nombrado profesor en Quillota, pero estaba esperando su primer sueldo y no se sabía cuando lo recibiría. Estaba empezando la gran crisis. Mi madre le propuso anticiparle el dinero para que él viajara antes a Chiloé y organizara en Chonchi, alojamiento y pensión para las veraneantes".

Todos los amigos acudieron a despedirlo a la estación Alameda, donde Azócar debía tomar el tren hasta Puerto Montt. También llegó aquel día a la estación el joven escritor y periodista Luis Enrique Délano (en aquel tiempo trabajaba en *El Mercurio)*, quien había decidido dedicar sus vacaciones a conocer Chiloé. Viajaron juntos. Délano pensaba llegar a Ancud, pero Rubén le dijo con vehemencia: –¡Cómo te vas a ir a Ancud! Te morirás de aburrimiento. ¡Adónde tienes que ir es a Chonchi!

"Así casualmente, gracias a Rubén, conocí a Luis Enrique, con quien me casé no mucho después", dice Lola Falcón. Fuera de su veloz romance con Délano, ella no tiene muchos recuerdos de aquel veraneo, excepto que Rubén se presentaba a cada rato en la casa donde estaban doña Aurora May y sus hijas "a pedir disculpas porque llovía".

"Cuando pololeábamos, ya en Santiago –continúa Lola– salíamos a veces en un auto marca De Soto del tipo llamado *Roadster*, de propiedad de Tomás Lago, el más rico del grupo, como que era empleado del Ministerio de Educación. Rubén era sólo profesor y Luis Enrique, periodista... apenas. Era un auto muy chico, de dos asientos; tenía en la parte trasera una especie de maleta que, al abrirse hacia atrás, hacía aparecer dos asientos más. Una madrugada, seguramente después de alguna fiesta, se nos ocurrió ir en el *Roadster* fuera de la ciudad, para ver amanecer. Íbamos los siguientes pasajeros: Luis Enrique Délano, Alberto Rojas Jiménez, Azócar, mi hermana Regina y yo. Y Tomás, que manejaba. No puedo imaginarme como podíamos ir seis en aquel auto

donde difícilmente cabían cuatro... pero no recuerdo haber sentido ni la menor incomodidad. Cuando llegamos al lugar escogido, no sé si sería hacia el Cajón del Maipo o hacia el Arrayán o hacia el sur, bajamos todos a mirar la salida del sol. Y Rubén, siempre lleno de chispa, comenzó a cantar algo que comenzaba: 'Esta era una viejecita de cien años y más' mientras hacía una extraña danza que era entre cueca, trote nortino y vals chilote".

La guerra civil española conmovió a Chile, sobre todo al mundo intelectual. Su desenlace trajo la inmigración republicana, que tan duraderos y espléndidos efectos produciría en el desarrollo de la cultura nacional. Como otras personas que vivieron aquellos tiempos, Lola usa un tono especial para decir: "cuando llegaron los españoles...".

Varios de ellos llegaron, literalmente, a la casa de Rubén Azócar. Primero, durante unos meses, vivieron allí el dramaturgo don Jacinto Grau y su esposa. Después, por tiempo más prolongado, los cuatro hermanos Mediano.

–Amparito Mom, catalana, esposa del poeta argentino Raúl González Tuñón, nos enseñó las canciones de la Revolución Española –cuenta Lala Andrade–. En una conferencia que dieron Pablo y González Tuñón, Amparito y yo cantamos aquellas canciones desde detrás de una cortina...

Pero no todo era fiesta, jarana, banquetes o actos políticos. Rubén encontraba en sus clases la realización de su vocación más profunda.

"Mi papá era un ser excepcional", dice su hija Juanita. "A menudo era como un cabro chico. Le encantaba encumbrar volantines. Pero su pasión, tal vez más que escribir, era hacer clases. Como profesor era exigente y adorado por sus alumnos. Muchas veces los invitaba a su casa los domingos para hacerles –gratuitamente– clases complementarias, preparándolos para exámenes o para el temido bachillerato. Se juntaban treinta o cuarenta algunas veces".

También sabía ser severo. Luis Sánchez Latorre (Filebo), que fue su alumno en el Liceo Amunátegui, evoca en un artículo de *Las Últimas Noticias*, ciertos días en que, no obstante andar, como casi siempre, de buen humor, se veía obligado a poner una mala nota. "Cambiaba, parsimoniosamente, la pluma con tinta verde por una pluma con tinta roja. Luego, mientras practicaba la anotación, repetía los versos de una cancioncilla de moda: 'Que voy a hacerle si soy picaflor'".

Aun después de las más regadas y fenomenales trasnochadas, a las tres, a las cuatro o a las cinco de la madrugada, recuerda Lala Andrade, Rubén se sentaba frente a su escritorio y estudiaba concentradamente a lo menos una hora, preparando su clase del día siguiente.

El matrimonio de Rubén y Lavinia duró quince años. Terminó bruscamente en 1943. Se separaron. Tuvieron cuatro hijos: Pedro Rubén, el mayor, profesor como su padre, vive actualmente en Suecia; Ximena; Rodrigo (a quien Pablo Neruda bautizó "Mapocho"), quien trabaja como práctico de navegación en los canales del sur; Carmencita, la menor, tiene en Concepción una galería de pintura de nombre nerudiano: "El caballo verde".

Rubén Azócar no sólo se enamoró de Lavinia. También se enamoró de Chiloé y muy especialmente de Chonchi. A lo largo de un decenio trabajó con

minuciosa tenacidad su novela *Gente en la isla*, con la que ganó el concurso abierto por la editorial Zig-Zag en 1937. El jurado estaba compuesto por Marta Brunet, Alberto Romero y Januario Espinoza.

La crítica, que en aquellos años era practicada regularmente por plumas prestigiosas en diversos diarios, comentó la novela desde variados ángulos. Predominaron los juicios positivos, pero no sin reparos. *Alone* la trató con desdén, no tanto por razones estrictamente literarias sino porque le pareció vulgar un libro sobre "gentes de allá, de Chiloé, campesinos, pescadores, aventureros, comerciantes, ninguno con tipo de héroe". No obstante, le reconoció ciertos méritos; sobre todo, el de la autenticidad.

Domingo Melfi destacó la penetración sicológica del escritor y el "estremecimiento de áspera entonación poética", que comunica a la novela la constante y misteriosa presencia del mar. Pero lamenta el ambiente de derrota que, como una fatalidad, pesa sobre el suelo chileno y americano en gran parte de las novelas que se escriben en el continente.

En *La Nación* del 12 de marzo de 1939, Benjamín Subercaseaux escribió: "...pocas novelas como ésta me provocaron una animosidad tan injustificada como espontánea. No personal. Conozco a Rubén Azócar como podría conocer a un vecino en el tranvía: dos palabras sin ilación y luego un nombre dado al azar. Un nombre con un título y una agravante: 'Rubén Azócar, novelista laureado con el premio de la Sociedad de Escritores'.

He dicho: una agravante. Los premios literarios me han inspirado siempre desconfianza. Dije en otra ocasión que los jurados parecen estar empecinados en recompensar el mal gusto y la inepcia literaria. Naturalmente que yo no he tenido nunca un premio literario. En posesión de él, hablaría probablemente, en forma muy diversa. Por lo demás, en el concurso de Azócar figuraba yo con mi *Rahab*. Pero tanto el Autor como la obra quedaron sumidos en el olvido más absoluto sin pretender siquiera una modesta mención.

Había, pues, motivos más que suficientes para aborrecer *Gente en la isla*, novela de costumbres, criolla, por añadidura, con un vocabulario isleño, con unos insoportables diálogos en plural que nos hacían ver en plural hasta las mismas frases en singular y, por último, novela chilota, de gente sin atractivos ni importancia: una especie de Mariano Latorre acuático (...).

Pero me adentré en la lectura y el corazón me latió con violencia como me ocurre siempre que la belleza se me presenta con intensidad. *Gente en la isla* se me revela como algo grande, riquísimo, algo inusitado entre nosotros: la obra de un hombre pero integral, como rara vez suelen serlo los que escriben (...).

No obstante, *Gente en la isla* comienza con lentitud; aburre sobremanera hasta la página ochenta. La belleza del paisaje está sentida como por un isleño, sin mayor extrañeza. Esto nos fastidia. En seguida los diálogos indígenas recargan el relato y le comunican una exasperante morosidad. Pero luego el tema se perfila, los tipos se destacan, comenzamos a vivir dramatismo y nos olvidamos del libro, del autor, hasta de Chiloé: vivimos un trozo de vida como sólo recuerdo haberlo vivido en Dostoievski. No acostumbro exagerar. *Gente*

en la isla es la obra de un Dostoievski chileno, de un espíritu singularmente genial (...).

Podemos decir que la verdadera literatura chilena, aquella que viene de la sangre y no del Registro Civil, ha nacido hoy. *Gente en la isla* es la primera contribución dada por Chile a la literatura de este continente".

La novela tuvo éxito. Aparecieron ediciones en Argentina, México, Cuba y otros países. También las hubo reiteradas en Chile. Cuando la editorial Zig-Zag anunció el lanzamiento de la segunda, un comentarista del muy conservador *Diario Ilustrado*, don Ignacio García Henríquez, se manifestó extrañado: "pues creíamos que no se hubiera vendido la primera edición, debido a tratarse de una obra destinada a desprestigiar una provincia y a la religión católica". Sostuvo que las historias inventadas por el autor "son incompatibles con las costumbres tradicionales de los isleños, exentos de tanta miseria como la acumulada en dicha obra". Agregó que "las mujeres de esta novela son amorales o inmorales en su mayoría; abandonan sus hogares y prefieren vivir amancebadas. Sus hombres no le van en zaga" (...). "Ese cura rechoncho, grosero, sandunguero y casi criminal, no ha existido nunca en Chonchi ni en ninguna parte de Chiloé. En los últimos cincuenta años sólo dos curas ha tenido Chonchi y han sido ejemplos de virtudes. Además, su estatura es tan alta que ambos sobrepasan al señor Azócar por toda la cabeza".

En 1939 le dieron por *Gente en la isla* el Premio Municipal. Los otros laureados en la ocasión fueron: un joven poeta, que comenzaba a ser muy celebrado por los entendidos, Nicanor Parra, por su *Cancionero sin nombre*, y un joven dramaturgo, Santiago del Campo, por su obra *California*. En el acto de entrega de los premios, en la Municipalidad de Santiago, hablaron el regidor René Frías Ojeda y Rubén Azócar. "La señorita Inés Moreno recitó en seguida algunos poemas del poeta premiado Nicanor Parra", informó *La Nación* el 22 de mayo de 1939.

Anulado su primer matrimonio, Rubén se casó pocos años después con Leontina Mason, perteneciente a aquella familia Mason de "La Frontera", vinculada a través de un lejano parentesco con Neruda. Siguió viviendo un tiempo con ella en la casa de calle Las Viñas. Más tarde, el matrimonio se trasladó a una casa en la calle Rubén Darío, en La Reina, a unas tres cuadras de 'Michoacán', la casa de Neruda y la Hormiga en la avenida Lynch. Luego, Rubén arrendó, en Pedro de Valdivia y avenida Grecia, un enorme caserón de fundo que pertenecía al Arzobispado de Santiago.

Aída Figueroa, amiga de Pablo y de sus amigos, habla de su asombro cuando visitó aquella casa por primera vez:

"La decoración de interiores consistía en grandes ristras de ajos, de mariscos secos, en enormes botellones con cebollas moradas, sumergidas en vinagre de vino. Era como una gran cocina chilota que salía al exterior e invadía la casa entera con su aroma y su presencia".

Poli Délano cuenta que en esta casa, Azócar mantenía dos pipas de vino monumentales. "Alguna vez, ante visitas inesperadas u otras emergencias, llegábamos a comprarle unos cuantos litros".

Con los años, Rubén, que siempre fue buen diente y buen gaznate, adquirió una gran sabiduría culinaria. Entre sus mayores especialidades figuraban el caldillo de mariscos y la cazuela de cabeza de vaca. Hacía un sabrosísimo pan amasado en el gran horno de barro del patio y, cuando había visitas –es decir, casi siempre– era él quien preparaba los platos preferidos, acompañados de libaciones, recitaciones y cantos.

Su amigo Diego Muñoz escribió:

"Rubén sabía cocinar muchos platos típicos y para ello se echaba encima una vestimenta *ad hoc*, porque hasta un inmenso gorro de cocinero se ponía. Allí estaban siempre las empanadas de horno, el arrollado, la cazuela de pava, el pebre, el caldillo de congrio, el valdiviano picante, las longanizas. Buscábamos el buen vino. Y en lo mejor de la fiesta, Rubén cantaba sin entonación alguna, pero con mucha gracia, o recitaba versos cómicos o versos que de puro serios resultaban cómicos en su recitación intencionada".

¿Cuáles eran esos versos y esas canciones?

Poli Délano relata:

"Neruda coleccionaba poemas cursis, o raros, de esos que producen risa contra la intención del autor. Y Rubén era uno de sus principales proveedores. Uno muy característico, que le oí recitar a Rubén es el siguiente:

La amaba con ansia loca
primero la besó en la frente
después la besó en la boca
y así sucesivamente".

Aída Figueroa recuerda una de las canciones del repertorio de Rubén:

Niña bellísima/ de faz angelical/ que en tibias sábanas/
durmiendo estás./ Despierta y óyeme/ mis tristes cánticos/
suspiros prófugos/ volando van./
Pero la sílfide/ que oyó los cánticos/ entre las sábanas/
se arrebujó/ y dijo ¡cáspita!/ cantos románticos/
a este murciélago/ no le abro yo.

El género, con sus esdrújulos, recuerda el inmortal poema de Osnofla (véase *Neruda y el huevo de Damocles)*, y podríamos aventurar que fue él, Rubén, quien se lo pasó a Pablo. Es natural que atrajera a un amante del castellano, estudioso de la retórica e investigador de la gramática. Por otra parte, en Chiloé se conservan, mucho más que en otras regiones del territorio, valses románticos de deliciosa cursilería o en extremo trágicos, muchos de los cuales Azócar incorporó a su frondoso reperterio.

Leontina Mason tuvo con Rubén un hijo, Víctor, y una hija, Juanita. El caserón de Pedro de Valdivia, como antes el de Las Viñas, tuvo siempre las puertas abiertas.

"Los amigos comenzaban a llegar a eso de las siete de la tarde. Entre los habitués recuerdo a Pancho Coloane, Ernesto Eslava, 'El Loco' Letelier, Isaías

Cabezón. También comenzaron a aparecer caras más jóvenes: Armando Cassígoli, Jorge Teiller y otros que fueron sus alumnos", dice Poli Délano.

Pero había además otros visitantes. Juanita Azócar me contó:

"Esa casa, que antes fue de fundo, perteneció a una familia muy rica, los Valdivieso. Corría el rumor que habían dejado un entierro. De vez en cuando, aparecía alguna persona, o a veces un grupo, que hablaban con mi papá y le pedían permiso para excavar en tal o cual parte del sitio, porque tenían un dato. Él los autorizaba".

El escritor Carlos León lo evocó así:

"Una o dos veces al año se dejaba caer al Puerto Rubén Azócar.

Muy de mañana, casi entre sueños, sentía desde mi cama su voz gruesa y cordial conversando con mi mujer, a la sazón en el jardín de plantas y de flores, y también su risa seca burlándose del desconcierto de mis perros a los que llamaba con un silbato silencioso.

Poco a poco, sin interrumpir la conversación, iba acercándose a mi cuarto.

–Hasta cuando vas a dormir, perezoso.

Allí, frente a mi cama, su figura pequeña de hombre de los confines, amasada con materiales estrictamente nacionales; su palabra sofrenada y dócil; y su alegría en que intervenían cosas verdaderas y cercanas: el honrado vino de nuestra tierra, un árbol que despierta en nuestra memoria todos los árboles felices y pretéritos, la buena amistad conversada hasta que las velas no ardan, y la esperanza en un destino mejor para la patria, tornaban mi cuarto y mi casa en ramada dieciochera.

Yo le ofrecía una copa y él me hablaba de amigos, de antiguas fiestas en el sur o en un Santiago casi adolescente y, apenas, de mujeres, como corresponde a un auténtico 'varón varonil', a menos que fuera del Trauco con su trajecito de quilinejas, candoroso Don Juan de la tierra, padre piadoso de todos los hijos sin padre de las islas.

Entonces bajábamos al Puerto, al Mercado y arramblábamos con verduras y frutas de la estación, carnes y mariscos y vino de todos los colores.

A la vuelta pasaba a la cocina. Allí oficiaba de maestro. Mientras condimentaba las vituallas, entre copa y copa, disertaba con la elocuencia de un Demóstenes en el castellano más perfecto que he oído jamás acerca de las virtudes culinarias del ajo o del orégano y de como el vinagre 'sabe mejor' en ciertos casos especiales.

Luego, almorzábamos casi con solemnidad bebiendo y comiendo con mesura como corresponde a dos caballeros chilenos 'que hace tiempo que no se ven' y hablando con tacto y discreción de éstas y aquellas cosas de la vida".

Como les ocurre a algunos escritores chilenos, tal vez su más bello libro fue el hablado, el que nunca escribió.

"En el plano de las aventuras –dice Diego Muñoz– era inagotable. Le habían ocurrido o las inventaba, las aventuras más absurdas, misteriosas o desconcertantes. Y su forma narrativa conquistaba de inmediato. Aparecía el miedo con toda suerte de descripciones, señalaba las circunstancias extrañas, entraban al relato algunos personajes y finalmente, el desenlace que menos

podía esperarse. Y entonces, o nos moríamos de risa o quedábamos todos perplejos".

Poli Délano agrega: "En muchas de las historias que relataba aparecía él mismo como protagonista. No dejaba de estremecer a algunos su descripción, en primera persona, de dos o tres asesinatos que había cometido. Sobre algunos rasgos de su biografía siempre nos quedó la duda. ¿Trabajó efectivamente como *tony* en un circo?".

Su hija Juanita no tiene ninguna duda: cree que fue *tony* de circo y también que trabajó acarreando piedras en las obras de construcción del camino del cerro San Cristóbal. Otros se manifiestan escépticos.

"Si Rubén hubiera tenido tiempo para escribir todo aquello, habría resultado un volumen apasionante y singularísimo en la literatura chilena", escribió Diego Muñoz. "Pero los escritores entre nosotros, tienen escasamente el tiempo para ganarse la vida y morir de repente de cualquier manera".

Inés Valenzuela habla de Rubén con cariño y admiración, de sus cualidades personales, de su talento literario, del espíritu científico con que acometió el estudio de la gramática. Junto con Diego, publicó un texto notable destinado a los estudiantes. Pero después siguió trabajando, durante decenios, en una monumental gramática que, en lo esencial estaba terminada a su muerte, y que permanece inédita. Inés Valenzuela, que es poeta y como tal posee el esquivo don de la síntesis, resume su opinión de Rubén Azócar en este memorable epigrama:

"A Rubén le faltó media vuelta de tornillo para ser un genio".

Fue un militante comunista devoto y esforzado, que tenía en alto grado la capacidad de comunicarse y convivir con sus semejantes, más allá de las diferencias políticas. Sus dotes de responsabilidad, tenacidad y honestidad lo señalaban como espejo de dirigentes gremiales. Lo fue de los escritores en varias ocasiones. En 1961 lo eligieron presidente de la SECH. Le tocó realizar el viejo sueño de la Casa del Escritor. Su amigo Pablo había iniciado las gestiones ante el Presidente de entonces, Jorge Alessandri. Neruda y Azócar nunca olvidaron las pellejerías de los años juveniles ni dejaron nunca de sentirse provincianos, aunque vivieran en Santiago. Por eso, sentían más profundamente que otros la necesidad de un alero cálido donde pudieran reunirse los colegas escritores a discutir sus asuntos y a tomarse un vaso de vino. Una casa calefaccionada que sirviera de cobijo en el duro invierno santiaguino y donde también pudiesen alojar los que llegaban de provincias.

Sus insistentes peticiones fructificaron finalmente. El gobierno entregó a la SECH fondos para la adquisición de una sede social. Rubén, como presidente, acometió con su responsabilidad y empecinamiento habituales la tarea difícil de buscar por todos los barrios la casa soñada. Difícil, porque en esta materia, el gobierno, como habría dicho González Vera, se había precavido de una generosidad excesiva.

La encontró, finalmente, en Almirante Simpson 7, donde se halla actualmente, a corta distancia de la Plaza Italia. Después vino la tarea ciclópea de "alhajarla". Tuvo, por cierto, en este empeño, la colaboración de un grupo

selecto. Casi no me atrevo a dar nombres, para no cometer exclusiones injustas. Luis Merino Reyes, en un artículo dedicado a Azócar que publicó en *El Siglo*, menciona el trabajo que junto a Rubén desplegaron Teresa Hamel, Carmen Ábalos, Gonzalo Drago. "Eran tiempos en que se luchaba por una mesa o una silla", escribe Merino Reyes.

"En la SECH no perdía su actitud de profesor. Cuando presidía las reuniones de directorio o las asambleas, trataba a sus colegas como si fueran sus alumnos. A veces interrumpía a alguno sin miramientos para decirle: 'Ud. está equivocado. En castellano no se dice así'. Pisaba algunos callos, pero la verdad es que lo respetaban. Y lo querían. Además, todos veían la motivación desinteresada y transparente de la vehemencia con que a veces actuaba". Esto lo dice Poli Délano que, de discípulo de Azócar, ascendió a colega.

Cuenta Poli que en 1962 se encontraba en el hospital, recuperándose de una hepatitis, cuando escuchó en una radio una entrevista a Rubén, recién reelegido presidente de la SECH. El programa tenía el auspicio de 'Nescafé' y el locutor, en cumplimiento de su misión comercial, le preguntó si le gustaba dicho producto.

"¡Cómo se le ocurre!, respondió Rubén. Yo nunca tomo esas porquerías. Yo tomo el café natural que yo mismo preparo en casa. Y agregó una detallada explicación sobre la mejor forma de hacer un buen café. La entrevista continuó por otros rumbos. Pero, al final, el entrevistador anunció que la firma auspiciadora obsequiaba al escritor Rubén Azócar un tarro grande del exquisito y delicioso... etc. Y yo, desde mi cama de hospital, alcancé a escuchar que Rubén decía estupefacto, antes que el sonido se desvaneciera totalmente: Pero este tipo no ha entendido nada...".

Por aquel tiempo, alguien tuvo la inspiración genial de bautizarlo 'El Cara de Hombre', más que un apodo, una definición de ese rostro marcado profundamente por la vida, cargado de áspera humanidad y de ternura, en cuyos ojos vio Neruda "una tristeza antigua".

Cuando se inauguró la Casa del Escritor, Rubén Azócar organizó una celebración masiva, a la que fueron invitados todos los miembros de la SECH. Como eran muchos, se decidió hacer el festejo en la tradicional "picada" de la calle Nataniel llamada 'Las Tejas', donde la clientela proletaria bebía de pie en un gran espacio central, entre pipas y toneles.

Eran magros los fondos disponibles. Rubén pidió donativos a los colegas pudientes, que son escasos. Tal vez para subrayar el carácter colectivo del esfuerzo, bautizó el acto como "El Mingaco". Llegó a disponer, para la abundante concurrencia, de una cantidad impresionante de vino –tinto, blanco y pipeño– también chicha en las diferentes denominaciones que eran la especialidad de "Las Tejas": desde la empalagosa *Lagrima Christi* hasta la seca 'Don Alberto'. Pero quedó "fallo al sólido". Sólo consiguió una cantidad precaria de charqui con pebre o algo semejante. El invitado de honor era el Presidente de la República, don Jorge Alessandri Rodríguez quien, como se sabe, no frecuentaba establecimientos como el descrito. Hizo llegar una esquela agradeciendo el convite y se perdió la ocasión de codearse con lo más granado de

las letras nacionales. Es posible que alguien le haya aconsejado no concurrir, pese a que, previsoramente, Rubén había dispuesto unas botellas de Panimávida para el mandatario. Se podrán imaginar las consecuencias de la correlación entre líquido y sólido que era, digamos, de nueve a uno.

Se tomó muy en serio sus obligaciones societarias. Y algunas vez, entró por ello en conflicto con el amigo de toda la vida, cuya amistad podía ser tiránica. Su negativa a concurrir a un ágape organizado por Pablo y Matilde en Isla Negra, originó "Tres sonetos punitivos para Rubén Azócar" escritos colectivamente por Pablo Neruda, Diego Muñoz, Carlos Rozas y Homero Arce. Hay una nota introductoria en la que se dice: "Estos sonetos fueron dictados en la mesa de Espiritina de tres patas desde el más allá, por Pedro Antonio González, Carlos Préndez Saldías y Domingo López. Copia fiel de lo dictado por los poetas". Cada soneto está precedido de una breve presentación. He aquí sus textos, que rescató y publicó Raúl Mellado en el número trece de su revista poética *La hoja verde:*

Primer soneto punitivo que relata cómo habiendo esperado a un tal Rubén, antiguamente llamado El Chato, y ahora Presidente de los escritores, éste no acudió al sitio donde lo esperaban sus amigos, en Isla Negra, el día 10 de noviembre de 1961.

Érase un falluto y querido Chato,
chambeco cocoroco y cucufato,
en buenas cuentas un sabroso plato,
un plato entre poroto y chocolate.

Debió llegar sonoro el garabato
dirigido, ¡oh Rubén! a tu gaznate,
curcunchos de esperarte tanto rato
como soldados antes del combate.

¿Qué hace en Santiago nuestro Presidente?
¿Sigue perdiendo el tiempo con la gente
o viaje en taxi en busca de un refajo?

La verdad es que el Chato nunca vino
cometiendo un perfecto desatino.
Por eso lo mandamos al carajo.

Segundo soneto punitivo que enumera los manjares que dicho Chato se perdió con su ausencia.

Perdió perdices que le gustan tanto,
perdió el champán que nunca conociera,
perdió whiskis de marcas extranjeras
que ansía por receta y por encanto.

Perdió un sabroso plato de ternera,
mariscos que son lujo del curanto
y para resumir este quebranto
se perdió una cocina de primera.

Por andar entre tantas poetisas
perdió los pejerreyes y las lisas
y el borgoña escondido en un rincón.

Por Matilde y sus manos hechiceras
que guardaban para él la primavera.
Todo esto lo perdió por ser jetón.

Y en este su tercer soneto punitivo, sus amigos por el hecho de haberlos dejado esperando, como se ha relatado, condenan al susodicho Azócar a diversas penalidades en este mundo y en el otro.

Que continúe siendo Presidente
de tantos escritores y alcatraces,
de tantos portaliras contumaces,
de tantas plumas y tan poca gente.

Que frente al batallón de las mujeres
prosigas tu papel de Nueva Ola
apacentando Cármenes y Esteres
con tu siempre dispuesta guaripola.

Nunca más tendrás whiskis ni cebollas,
ni comerás opíparas centollas,
serás a un cielo austero condenado.

Como un vulgar y celestial Paleta:
beberás sólo Andina en tu planeta
por los eternos Mason bien rodeado.

Rubén Azócar enviudó hacia 1960. Se casó por tercera vez, en 1963, con Práxedes Urrutia, una niña muy fina y grácil, delicada como una acuarela japonesa, que frecuentaba las reuniones de la Sociedad de Escritores y que tenía unos cuarenta años menos que él.

En 1955, todavía adolescente, ella había publicado un libro de poemas inspirado en el caso de los pescadores japoneses del barco *El Dragón Afortunado*, gravemente contaminados por las radiaciones de la bomba de hidrógeno que los norteamericanos hicieron explotar en el Pacífico. El libro, titulado *Canción de amor para tu sueño de paz*, apareció con prólogo de Neruda e ilustraciones

de Nemesio Antúnez. Tuvo ediciones en japonés, ruso y otros idiomas. En 1962, publicó otro libro de poemas, *España amor y llanto*.

En éste, su tercer matrimonio, Rubén tuvo con Práxedes Urrutia un hijo, Vicente, hoy arquitecto. Completó así un total de siete, tres hijas y cuatro hijos. De un amor fugaz de sus veinte años quedó otra hija, Hesperia, quien vive en Punta Arenas.

Solía hablar de una novela, *Un hombre encuentra su destino*, en la que comenzó a trabajar allá por los años cuarenta. Así lo declaró entonces en una entrevista. Práxedes Urrutia dice que no llegó a terminarla. Sólo quedaron anotaciones y fragmentos. Tampoco dejó completa la voluminosa Gramática Castellana en la que trabajó tantos años.

Gente en la isla se convirtió en un clásico y sigue reeditándose periódicamente. Mantiene su garra y su atractivo, pero no sé si tiene hoy lectores, más allá de los obligados. Y no hay nada que se olvide más pronto que los textos de "lectura obligatoria". Los tres libros de poemas que publicó en su juventud hoy son inencontrables. Ni siquiera están en la Biblioteca Nacional.

Persiste el recuerdo de Azócar, 'El Cara de Hombre', a través de sus lectores, del testimonio de sus coetáneos, de sus innumerables ex alumnos y de Neruda, que le dedicó dos poemas y lo menciona a lo menos en uno más.

Rubén Azócar murió en 1965. Se velaron sus restos en la casa de Simpson 7. Pablo escribió para él un extenso y melancólico poema, "Corona de archipiélago para Rubén Azócar", un lamento por el amigo y por la juventud perdidos. Lo leyó una noche, en Chiloé, en casa de una amiga, Luisa Chijani, quien conservó la grabación de su voz, hoy en poder de la Fundación Pablo Neruda, gracias a Lala Andrade.

LAS MISIONES Y LAS MACROFIGURAS NARRATIVAS HISPANOAMERICANAS

Leonidas Morales T.

Horacio Quiroga publicó nueve colecciones de cuentos, fundamentales en la historia de la consolidación del género en la literatura hispanoamericana moderna. En este ensayo me interesa sólo un grupo, aunque nada escaso: el de los cuentos "misioneros", es decir, los ambientados en Misiones, lejano territorio selvático del noreste argentino, limítrofe con Brasil y Paraguay, que Quiroga conoció en 1903 y donde luego viviría largos años. Comienzan a aparecer en revistas de Buenos Aires a partir de la segunda mitad de la década de 1900. El autor irá incorporándolos con regularidad, pero en número variable, a sus colecciones, desde la de 1917, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, hasta la última que publica, *El más allá*, de 1935. La colección de 1926, *Los desterrados*, y la de 1918, *Cuentos de la selva para los niños*, son las únicas armadas enteramente con cuentos de este grupo.

De todos los cuentos de Quiroga, los misioneros han demostrado ser los de recursos literarios más afortunados para seducir al lector actual y abrirle insospechadas perspectivas de sentido. Una seducción asociada, en gran medida, al nombre de Misiones como cifra del singular universo de personajes y ambientes al que estos cuentos nos introducen. Intentaré aquí, precisamente, dilucidar el problema de la identidad narrativa de Misiones, más compleja de lo que aparenta y muy distinta a la que le corresponde en la realidad en cuanto remoto territorio de la geografía argentina, avanzada de colonización a principios de siglo, cuando Quiroga era uno de sus habitantes.

Una premisa básica delimita y orienta mi lectura[1]. Según ella, las historias contenidas en los diversos cuentos y el común escenario geográfico en que se desarrollan, convierten a Misiones en una *macrofigura* narrativa. Una especie literaria de "aldea global", para usar la imagen de McLuhan. Un orden visionario de dimensiones totalizadas. La estrategia del análisis contempla tres pasos. Procuraré construir la trama de la macrofigura desde el plano de las historias en el primer paso y desde el plano del escenario en el segundo, ambos trabados en una estrecha articulación. El tercer paso amplía la esfera del análisis para abordar también la cuestión de los supuestos culturales de la macrofigura de Misiones. En mi interpretación, las condiciones que hacen posible su irrupción en la cuentística de Quiroga derivan de las rupturas culturales precipitadas por el avance de la modernidad hispanoamericana, enten-

[1] Por la especificidad de su destinatario, excluyo del *corpus* de mi lectura la colección de 1918, *Cuentos de la selva para los niños*.

dida como un movimiento simultáneo de transformación y liquidación de la sociedad tradicional. De acuerdo con la interpretación, al contexto de dicho movimiento histórico habría que remitir igualmente la comprensión de otras macrofiguras similares existentes en la narración hispanoamericana del siglo xx.

Si se atiende al modo de narrar las historias en los cuentos misioneros, rápidamente se observa la aplicación reiterada de un peculiar principio. Para percibirlo, es necesario no olvidar un hecho: en sus realizaciones modernas como género, el cuento tiende a ser el relato de una historia intransitiva. La intransitividad cierra la historia sobre sí misma, y el lector no espera, por lo tanto, reencontrarse con los mismos personajes en otros cuentos del autor. Quiroga transgrede el principio de intransitividad. En vez de sumarse a su dirección casi normativa, somete la narración de la historia exactamente al principio contrario: el de *transitividad*. Salta a la vista cómo a menudo la historia de un personaje en lugar de agotarse en un solo cuento, experimenta en otro, u otros, nuevas expansiones. A veces el narrador le entrega al lector la tarea de detectarlas. Pero la regla es que sea él mismo quien se las haga notar. Sería improductivo un inventario completo de las aplicaciones del principio. Los ejemplos que se dan a continuación bastan para ilustrarlo y fijar luego la orientación de su dinámica.

Al final de "Anaconda", un cuento de la colección del mismo título publicada en 1921, el narrador nos advierte que la historia de la joven boa no concluye ahí, pero que el "segundo viaje" que emprenderá sobre las aguas de una gran inundación, "pertenece a otro relato". Ese "otro" relato es el incluido, cinco años más tarde, como primera parte de *Los desterrados:* "El regreso de Anaconda". En el curso de éste, el narrador trae a la memoria del lector los años de la "primera juventud" de la boa, materia del relato anterior.

Es en *Los desterrados* donde la transitividad pasa a ser el procedimiento narrativo dominante. Al comienzo del cuento, que encabeza la segunda parte de esta colección, titulado igual que ella, "Los desterrados", el narrador hace una breve presentación de Juan Brown, el químico Rivet y el doctor Else, los dos primeros son los bebedores ensimismados y apocalípticos de un relato que se leerá después, "Tacuara-Mansión", y el tercero reaparece protagonizando una historia de delirio alcohólico narrada en "Los destiladores de naranja", el último de la colección. A Juan Brown, a su vez, lo vemos en "Tacuara-Mansión" jugando cartas con un tramposo juez de Paz, es el mismo juez que en "La cámara oscura", un relato posterior, llega de un viaje a Buenos Aires afectado por un extraño mal que le impide hablar y del que muere. También en "Tacuara-Mansión" el narrador se refiere incidentalmente a un optimista sujeto, Luisser, un mecánico manco amigo de Rivet. Acerca de él, informa que "en esos momentos" se hallaba ocupado destilando hojas de naranjo en un original alambique de fabricación casera, y agrega: "Ya volveremos sobre esta fase suya". Efectivamente, el mecánico manco y el doctor Else son los personajes centrales de "Los destiladores de naranja". Aquí el narrador no pierde la ocasión de recordarnos que Luisser no es alguien con quien nos

topemos por primera vez: es, nos dice, el mismo manco "que ya hemos conocido con Rivet en otro relato".

De los ejemplos descritos se desprende de inmediato la evidencia de que a la narración de las historias la recorre el juego de las anticipaciones y las retrospecciones. Y es el principio de transitividad el que instala el espacio del juego. Ahora, ¿cuáles son los efectos de la transitividad desde el punto de vista del proceso narrativo que instituye a la macrofigura de Misiones? La dinámica del principio genera unas historias que a través de los cuentos se reanudan, se cruzan y entretejen. Perfora los cuentos, franquea sus fronteras y los llena de puentes y vías por donde los personajes circulan fluidamente del uno al otro. Estos personajes que entran y salen de los relatos, pero cuyas acciones nunca dejan de desarrollarse dentro de los límites del mismo vasto escenario geográfico, son los miembros de una supracomunidad desplegada en el ámbito de un supraescenario. En síntesis, la transitividad traza entre las historias una línea de continuidad, paralela y articulada a la línea de continuidad del escenario, y ambas le abren al lector el horizonte de la macrofigura de Misiones.

Obviamente esta macrofigura narrativa tiene una base real, extraliteraria: un territorio argentino del mismo nombre y un sujeto biográfico, Quiroga, que vivió en él durante años. De la base real derivan componentes materiales importantes del homónimo literario. La geografía de ese territorio le presta, desde luego, a la macrofigura su relieve, su hidrografía, su toponimia, su flora y su fauna. Más aún, en lo que supo de la vida, el carácter y hasta la apariencia física de muchos de sus pobladores, la mayoría provenientes de países vecinos o emigrados de Europa, Quiroga encontró elementos útiles para la elaboración de sus personajes misioneros[2]. Pero una cosa es reconocer en la base real una cantera de donde han sido extraídos múltiples y esenciales materiales, método por lo demás previsible en un escritor de formación realista, y otra muy distinta es atribuirle la capacidad de absorber, explicándolos, el modo de narrar las historias y el *status* del narrador.

En un artículo sobre *Los desterrados*, Nicolás Bratosevich analiza el modo de narrar las historias. Pero maneja los términos del problema con criterios en definitiva reduccionistas. Para él, la experiencia biográfica de Quiroga, la de una geografía y unos pobladores nada convencionales que conoció intensamente a comienzos de siglo, no sólo es un "antes" con respecto a los cuentos, sino que es ese "antes", su contenido anecdótico y de ambiente, lo que éstos comunican. Cuando el narrador, en varios cuentos de la colección, habla en primera persona, es "el hombre Quiroga", piensa Bratosevich, el que narra su propia experiencia vivida. De ahí que en tales casos los relatos tiendan, dice,

[2] A raíz de un viaje a Misiones con el hijo de Quiroga, Darío, Emir Rodríguez ha descrito lugares geográficos puntuales introducidos en los cuentos, y reconstituido la imagen real de algunos pobladores que le sirvieron a Quiroga para concebir determinados personajes (Juan Brown, Van-Houten, por ejemplo). Véase "En Misiones, con los desterrados". En Ángel Flores (Comp.), *Aproximaciones a Horacio Quiroga* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1976), págs. 232-242.

a alejarse de la normativa del cuento como "ficción", asumiendo, en cambio, los rasgos inherentes a la "crónica". Según esta interpretación de su experiencia misionera, Quiroga retenía en la memoria un conjunto de historias reales que lo incluían, relacionadas unas con otras por la reiteración del ambiente y la insistencia de los mismos protagonistas. Los cuentos de la colección no serían, para Bratosevich, sino "paneles"; cortes en el *continuum* de una memoria biográfica que los precede y rebasa. Su condición de "paneles" determinaría las marcas del fragmentarismo con que se presentan las historias, y obligaría al narrador a anunciar continuidades o a recordar partes o detalles ya contados en algún relato anterior. La reducción de los cuentos a cortes un tanto azarosos en el *continuum* de la memoria, descarta la posibilidad de que constituyan por sí mismos un todo narrativo unitario y autosuficiente, sostenido en una "verdad" inmanente. La única verdad que testimonian estaría fuera de ellos, en la memoria del autor. Frente a la necesidad de ser consecuente con sus premisas, a Bratosevich no le queda otra salida que postular una forma de conexión externa y más bien mecánica entre los cuentos de la colección: los "paneles" se ensamblan entre sí, concluye, de acuerdo con un procedimiento de simple "montaje aditivo"[3].

No me parecen felices las premisas y las conclusiones de una interpretación semejante, disuelven el núcleo de la seducción de los cuentos y a la vez se desvían de la intencionalidad que los rige. Si Bratosevich reduce la continuidad de las historias, y el juego de anticipaciones y retrospecciones, a una suerte de subproducto del supuesto corte practicado por los cuentos en el *continuum* de la memoria del autor, y si, correlativamente, reduce también el *status* del narrador al de un cuasi crudo sujeto biográfico, es porque no advierte que en todos los cuentos misioneros, en *Los desterrados* y las demás colecciones, opera una constante y orientada metamorfosis de la base real, de la que surge, dotado de una perfecta autonomía visionaria, el orden narrativo de la macrofigura de Misiones. De esta manera, se le escapa al crítico nada menos que el orden dentro del cual la continuidad de las historias encuentra su razón de ser. Tal como el análisis lo hizo ya evidente, el fenómeno de la transitividad es una función del orden narrativo de la macrofigura: contribuye a instituirlo y en su lógica se inserta. Y es a la luz de este mismo orden, casi sobra decirlo, que el narrador revela su verdadero *status*, coherente con el horizonte totalizado de la macrofigura.

En algunos cuentos el narrador habla en tercera persona, situándose, por lo tanto, fuera de los acontecimientos. Sin embargo, a menudo abandona en otros la distancia y la prescindencia, se incorpora a las historias de los personajes, uno más entre ellos, para narrar en primera persona, desde la subjetividad y el conocimiento relativo de las cosas que tal perspectiva impone. Implicado en lo que cuenta, le transmite entonces al lector una historia oída o una de la que ha sido testigo o protagonista. Pero narre en tercera o primera

[3] Nicolás Bratosevich, *Los desterrados como libro*, en Ángel Flores (Comp.), *op. cit.*, págs. 253-268.

persona, sea o no un personaje, como conductor del proceso narrativo es siempre el narrador de las peripecias de una comunidad, la de Misiones, unida alrededor de un entorno geográfico que los personajes comparten y al que están ligados su trabajo y sus formas de vida. La circunstancia de que sea el narrador de una comunidad lo aproxima a los narradores de la tradición oral, eminentemente comunitarios. Al igual que éstos, se identifica con la comunidad cuando se proyecta en las historias y las narra involucrado en ellas testimonial o protagónicamente, un recurso acostumbrado en los narradores orales[4].

Si por siglos la tarea del narrador en la tradición oral ha formado parte del conjunto de procedimientos mediante los cuales se recrean y retransmiten los bienes culturales que aseguran la perpetuación de la comunidad, la del narrador de Quiroga, en cambio, lleva consigo los estigmas de la modernidad: consiste en asistir con la palabra a las postrimerías de la comunidad. Porque sobre los miembros de la comunidad de Misiones pesa un oscuro destino, que les clausura el futuro y cuyo secreto es el objeto invariable de la palabra del narrador. Los cuentos no son, pues, mónadas. Al contrario, el narrador sabe bien que por cada una de las historias que narra pasa el hilo de la historia de la comunidad de Misiones como la historia de un destino colectivo. De lo que se deduce que su *status* es el de un narrador en tránsito, que se desplaza de relato en relato desovillando la unidad de una visión que retorna. Dentro de la lógica que gobierna el orden de la macrofigura, la transitividad de las historias reproduce la transitividad del destino común de los personajes, y a ambas las preside, coronándolas, la transitividad del propio narrador. Su *status* es comparable al del narrador medieval de *sagas:* los dos tienen por misión referir historias que son las inflexiones de la historia transitiva de una comunidad. Los cuentos misioneros y las sagas medievales (islandesas y noruegas) coinciden asimismo en el carácter recurrente de dos componentes de su temática: el catastrófico y el fabuloso.

Entre las historias y su vasto escenario geográfico hay relaciones decisivas. La índole de estas relaciones trasciende lo que el término "ambientación" podría sugerir. Para ponerlas en claro es indispensable introducir un elemento mantenido hasta ahora en el umbral del análisis: la *naturaleza*. Con sus ríos, bosques y fauna hegemoniza el escenario. No se trata de una naturaleza puramente empírica, de atributos homologables sin más a los de la base real. Las connotaciones de los signos narrativos la transfiguran y la invisten de un poder ominoso. Omnímodo, sin contrapeso, pero velado, subterráneo. Aureolada por el misterio, la naturaleza lo ejerce de pronto sobre los personajes con resultados para ellos desastrosos, entre los cuales la muerte es una constante,

[4] Un luminoso estudio de las características del narrador comunitario de la tradición oral, traspasadas a sus relatos por muchos cuentistas modernos, es el de Walter Benjamin, *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolay Leskov*, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1970), págs. 189-211.

y en no pocos casos sumiendo al lector en las perplejidades suscitadas por una vivencia de lo fantástico. Se lo adivina siempre detrás de las historias, comprometido en su desenlace. Ninguna es ajena a él. Todas son, y nada más que eso, dramatizaciones de la intervención de ese poder enigmático.

La naturaleza es la piedra angular que sostiene la lógica de la macrofigura, la de su orden. Los cuentos le confieren el papel de instancia narrativa determinante en la producción del significado. La convierten en un código generalizado: en ella depositan las claves de acceso al sentido de las historias. Son las mismas claves que permiten descifrar el secreto de la comunidad de Misiones, el de su destino. Pero las claves no están en la expresión del poder, en las marcas perturbadoras de su ejercicio. Éstas constituyen sólo manifestaciones de un fenómeno subyacente, que las dicta. Los efectos eminentemente destructivos del poder y las vibraciones silenciosas de lo fantástico con que a veces impregna la atmósfera de los cuentos, son los indicios de un *estado* en que la naturaleza se halla. O mejor: sus síntomas. Es, pues, la especificidad de su estado la que retiene las claves de comprensión de las historias y del destino de la comunidad. Las retiene y les da su sintaxis. El destino de los personajes lo determina el estado de la naturaleza. Esclarecer su estado equivale a desatar el nudo central de la lógica en que descansa el orden de la macrofigura.

Hablar de un "estado" supone atribuirle a la naturaleza el cambio, es decir, un antes y un ahora: una historia. Si la historia del estado de la naturaleza no estuviera referida en los cuentos, habría que postularla a partir de sus residuos. Pero ello no es necesario. El mismo narrador la cuenta, y lo hace del único modo idóneo para transmitirla sin "racionalizar", banalizándolo, el orden visionario: a través de una fábula. Esta fábula, cuyo contenido la aproxima a la forma alegórica de representación, es "El regreso de la Anaconda", relato del "segundo viaje" de la boa anunciado por el narrador al final de "Anaconda". En ella se narra la incubación, el desarrollo y el fracaso en que termina el plan que Anaconda concibe y ejecuta con la participación de los demás animales de la selva, a los que convence de su factibilidad. El plan consiste en esperar la gran inundación que, después de una prolongada sequía, traerá consigo las lluvias inminentes y viajar sobre la masa de islas flotantes que el diluvio arrojará a la corriente del río, para "cegar" con ellas la lejana entrada del río Paraná, impidiendo así la subida de los "hombres" y su penetración en la selva.

Una red de complejos metonímicos organiza el significado en este relato. Alrededor de Anaconda como metonimia de la naturaleza se estructura el complejo principal. La historia de la boa, signada también por un cambio entre el antes y el ahora, traduce alegóricamente, en una relación de correspondencia simétrica, el antes y el ahora de la naturaleza. El ahora de Anaconda es el presente de un exilio que la atormenta: vive en la selva sin poder ya reconocerse en ella, con su identidad alienada. La plenitud fue el antes, que desde el ahora no es más que un fantasma de la memoria: una ausencia. Anaconda recuerda, nostálgica, el antes: aquel "salvaje silencio" de la selva, aura de su identidad,

que los "hombres" violaron. Su plan no es otra cosa que la instrumentalización de un deseo: liberar a la selva de la intrusión de los "hombres", restaurar el equilibrio roto y "reencontrar el deleite de antaño". Pero el exilio no agota el estado de la naturaleza: falta precisar su exacto origen y el horizonte que tiene por delante. Para ello, es indispensable determinar quiénes son esos "hombres", qué representan.

Al comienzo del relato se multiplican las asociaciones, explícitas o sugeridas, con contextos religiosos del cristianismo. El narrador llama "cruzada" al plan de liberación y restauración de Anaconda. Se lanza a "predicarla", dice, "como otro Pedro el Ermitaño", el monje francés que predica la Primera Cruzada en el siglo XI. Y no sólo eso. Anaconda exhorta a los animales de la selva a plegarse a su plan con palabras arrebatadas que despiertan en el lector la imagen paroxística de los religiosos medievales predicando las cruzadas entre el pueblo creyente: "¡Lancémonos contra el hombre, hermanos! ¡Él todo lo destruye! ¡Nada hay que no corte y ensucie! ¡Echemos por el río nuestra zona entera, con sus lluvias, su fauna, sus fiebres y sus víboras! ¡Lancemos el bosque por el río, hasta cegarlo! ¡Arranquémonos todos, desarraiguémonos a muerte, si es preciso, pero lancemos el trópico aguas abajo!". Estas asociaciones asimilan la situación de la naturaleza a la de los Lugares Santos del cristianismo en manos de los infieles[5]. También hay que expulsar de ella a unos profanadores: a los profanadores de su "salvaje silencio".

En la fase final del viaje la masa compacta de islas flotantes se debilita y fragmenta, y el objetivo de "cegar" la boca del río no se cumple. El ingreso de Anaconda al estuario del Paraná, navegando sobre un embalsado y devorada por la tristeza del fracaso, tiene unos peculiares testigos que el análisis no podría omitir: "Grandes buques (...) ahumaban a lo lejos el cielo límpido, y un vaporcito empenachado de blanco, curioseaba entre las islas rotas". El narrador, en una frase dicha al pasar, casi casual (puesta además en el texto entre guiones), llama a los primeros "los vencedores" (se entiende, de Anaconda y su "cruzada"). Desconcertante frase, porque el relato no había hecho mención de los "buques" y el lector no disponía de elementos argumentales para relacionarlos con la historia de la boa, y, menos aún, para ver en ellos al antagonista (el antagonista eran los "hombres"). Pero desde el nivel de la significación alegórica, esta breve frase de fingida adjetividad resulta conteniendo la clave mayor de la comprensión de la fábula: la que pone al descubierto el verdadero origen del cambio entre el antes y el ahora de la naturaleza, y la índole de su exilio.

La apariencia hermética de la frase empieza a despejarse tan pronto nos percatamos de que "buques" y "hombres" son metonimias gemelas de la so-

[5] Hay otra que introduce el contexto del diluvio bíblico. Aparece cuando los animales esperan el regreso de los tucanes enviados al Paraguay para traer la noticia de si allá también llueve, los aguardan como a una "paloma de arca". Esta frase del narrador contiene una sustitución del mensajero bíblico: tucanes por paloma, y además una inversión en el menaje: mientras la paloma anuncia el fin del diluvio, los tucanes deben anunciar su generalización.

ciedad moderna. Los "hombres" suben por el río hasta el corazón de la selva y la "ensucian". Otro tanto hacen con el "cielo límpido" las chimeneas de los "buques"; lo "ahuman". La sociedad moderna contamina, pues, a la naturaleza. Pero la semiosis alegórica del relato transforma el significado literal de los verbos "ensucian" y "ahuman" (manchar física o materialmente) en el significante de un segundo significado, latente en todo el relato y al que también remiten las asociaciones con contextos religiosos del cristianismo. Este segundo significado le transfiere a la sociedad moderna la condición de lo *impuro* en un sentido moral. Así, la contaminación de la naturaleza deriva en *contagio* y profanación[6]. Desde el siglo XVIII, cuando la vida moderna irrumpe en los espacios urbanos europeos, y luego a lo largo de su expansión al resto de los continentes, donde se reproduce bajo formas *sui generis*, la experiencia de la modernidad ha sido, dice Marshall Berman, la de un mundo cotidiano que no sólo somete al desgaste y a la rápida obsolescencia sus propios productos culturales, para sustituirlos por la novedad efímera de otros, sino que desintegra, y de modo implacable, lo ajeno a su espíritu desestabilizador: toda identidad cultural o moral no moderna que entra en el campo de acción de la modernidad, emprende el camino sin retorno de su disolución[7]. El contacto erosivo de la modernidad con la naturaleza hispanoamericana como figura cultural de la sociedad tradicional, el relato de Quiroga lo expresa a través de la imagen de una "suciedad" moral que se transmite[8].

De manera que por eso los "buques" asisten desde el estuario al momento del desenlace de la "cruzada": en la significación alegórica del relato la lucha fue contra lo que ellos metonímicamente representan. Tienen entonces todo el derecho a que el narrador los llame "los vencedores". En cuanto al "vaporcito", él es portador de un significado mediante el cual el cuadro de la interpretación se completa. El diminutivo, "vaporcito", se suma, reforzándolas, a las demás connotaciones de gracia y liviandad de su descripción: "empenachado de blanco", "curioseaba entre las islas rotas". Digno de un cuento infantil este "vaporcito". Sin embargo, las connotaciones de gracia y liviandad que lo distinguen son aquí recursos al servicio de una clara intención irónica del narrador: de esa gracia y liviandad sale la bala que mata a Anaconda, disparada por un tripulante anónimo. Basta saber que el "vaporcito" es también metonimia de la sociedad moderna para que el significado de que es portador

[6] Hay, en otros cuentos, personajes también infectados en este sentido. Es el caso de Malaquías Sotelo ("La cámara oscura"), el juez de Paz de Misiones al que ya hice referencia a propósito de la transitividad de las historias. Regresa de su viaje a Buenos Aires, un espacio de vida moderna, como si hubiese sido contagiado por un misterioso mal: respira con dificultad, no puede hablar y muere intentando decir algo que el lector nunca llega a saber.

[7] Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (Buenos Aires, Siglo XXI de España Editores, 1988).

[8] La imagen del contagio es frecuente en las narraciones hispanoamericanas de problemática anclada en las relaciones entre el movimiento de la modernidad y las identidades culturales tradicionales. Ello es evidente en José M. Arguedas, por ejemplo, en la novela *Los ríos profundos*.

quede a la vista y la red metonímica encuentre el punto en que sus líneas de sentido se resuelven y culminan.

El fracaso de la "cruzada" y la muerte de Anaconda alegorizan el estado en que la naciente sociedad moderna hispanoamericana pone a la naturaleza y que ésta exhibe en todos los cuentos misioneros: un estado de *condena*. Un pasado perdido y un futuro negado enmarcan el ahora y lo definen. Expulsada de su pasado, el ahora de la naturaleza es un lugar de exilio: el reverso alienado de la plenitud del antes. Y el futuro negado cierra el ahora sobre sí mismo y decreta su irreversibilidad. Quiroga, a principios de siglo, no fue testigo de lo que hoy constituye para nosotros un componente pesadillesco de la vida cotidiana: la modernidad, junto con romper y barrer los códigos culturales que hacían de la naturaleza un "texto", vivo y elocuente, ha depredado su cuerpo material y llevado a un extremo tal de degradación que deja a la humanidad al filo de la catástrofe. Los cuentos misioneros sólo revelan lo que Quiroga podía en su época intuir: el principio del fin de la naturaleza, el cese de sus funciones mágicas seculares. En definitiva, la clausura de su horizonte histórico, origen de la condena.

Si dentro del orden visionario de la macrofigura la naturaleza, al mismo tiempo que escenario generalizado de las historias, es el fundamento del mundo de los personajes, la clausura de su horizonte acarrea consigo la clausura del horizonte y la condena simultánea de los personajes. El secreto de la comunidad de Misiones, es decir, el del destino de sus miembros, queda entonces develado: sobre los personajes de la comunidad pesa, como destino, una *sentencia* de muerte. La condena de la naturaleza dicta y reabsorbe el sentido de las historias como dramatizaciones de ese destino. Por eso en los cuentos misioneros las historias se hallan siempre presididas por los signos que hablan de la inminencia de la muerte. En *Los desterrados* no hay uno solo de los cuentos que no contenga la muerte de algún personaje. Claro que desde la lógica del orden visionario tampoco importa si la historia de un personaje no concluye con su muerte, tal circunstancia no lo libera de su condición estatutaria de sentenciado, se cumpla o no ante los ojos del lector la sentencia.

A ratos, es cierto, vemos a la naturaleza como asentada en sí misma, distraída y funcional, con destellos de dulzura. Pero no es más que una apariencia, detrás de la cual se oculta su identidad alienada, que las historias se encargan de sacar a la superficie. En el poder destructivo que ella ejerce sobre los personajes, dándose así cumplimiento a la sentencia, se manifiestan el desquiciamiento y el desvarío en que ha caído. Vacía de la "racionalidad" que la cultura de la sociedad tradicional le transfería, deviene en un espacio descentrado, con su eje roto. Un espacio de fuerzas o energías ciegas, perversas, sin sujeción, que de pronto descargan su violencia sobre los personajes. A la "racionalidad" del antes sucede el caos del ahora. La alienación transforma a la naturaleza en un espacio regido por el principio del *azar*. El azar gobierna y al azar responde el mundo de los personajes.

Son las acciones de los propios personajes las que en cualquier momento entran imprevistamente en la esfera del azar y desatan la violencia latente. Sus

vidas discurren, pues, por un campo minado, sujetos a la ocurrencia de un *accidente* que los mate o mutile. En los cuentos misioneros casi no hay muerte que de alguna manera no la cause un accidente: la mordida de una serpiente ("A la deriva", *Cuentos de amor, de locura y de muerte*), el resbalón al pasar un alambrado de púa ("El hombre muerto", *Los desterrados;* "El hijo", *El más allá*), una picadura de piques que se infecta ("El desierto", *El desierto,* 1924), por ejemplo. Los mutilados por accidentes no son escasos: Luisser era manco ("Los destiladores de naranja"), Van-Houten había perdido un ojo, una oreja y tres dedos ("Van-Houten", *Los desterrados*), y en "La cámara oscura" se habla de otro personaje también tuerto. A veces el accidente no burla simplemente las previsibilidades de la conciencia, sino que escandaliza a la razón. En el cuento "Un peón" (*El desierto*), Olivera se interna de noche en el monte para buscar un "entierro" y desaparece. Sólo se encontrarán sus botas, aprisionadas, a gran altura, en una horqueta formada por las ramas de un árbol, colgando boca abajo, oscuras y vacías. Del cuerpo, ninguna huella. La información disponible y los empeños de la razón fracasan en la explicación de lo acontecido. El cuento se lee como una auténtica realización moderna del género de lo fantástico.

El narrador está, desde luego, en el secreto (la condena) que fija el destino de los personajes. También lo está el lector, que lo infiere de las historias. No lo están en cambio los personajes mismos. Como conciencia, se sitúan fuera del ámbito del secreto. Lo que los define es justamente su *no saber*. El cumplimiento de la condena bajo la forma de un accidente no cancela de una vez la vida del personaje, sino que lo abre al proceso de la muerte, el no saber se hace visible por entero. Así sucede en "El hombre muerto": desde el instante en que el campesino, al cruzar el alambrado de púa contiguo a su bananal, resbala y cae sobre el filo del machete que se desprende de la mano, transcurren varios minutos antes de morir. Durante ese breve e interminable tiempo, el narrador pone al lector frente al desconcierto radical de una conciencia que no sabe a qué atenerse, que no comprende lo que le ocurre, que en medio de una perplejidad absoluta ve cómo las certezas con que había vivido cada día se vuelven fantasmagóricas y cómo poco a poco su mundo cotidiano se retira en el derrumbe, en el mismo movimiento inexorable que a él lo expulsa de la vida[9].

Es probable que sea Quiroga el narrador hispanoamericano que con más propiedad suscita en el lector actual la evocación de Kafka, el de *El proceso*, novela escrita por los mismos años en que lo eran los cuentos misioneros, aunque publicada póstumamente, como las demás de Kafka. Hay correspon-

[9] A partir del no saber del personaje de Quiroga, del proceso de la muerte que en relatos como "El hombre muerto" lo coge desprevenido y hace estallar su mundo cotidiano, es perfectamente legítimo postular, dentro de la lógica del orden visionario, una peculiar configuración de lo *trágico*, en la que se advierten algunos de los rasgos que Staiger reconoce en la realización de esta categoría "metafísica", como el no saber, la falta de culpa, el estallido del mundo del personaje. Emil Staiger, *Conceptos fundamentales de poética* (Madrid, Ediciones Rialp, 1966), págs. 189-197.

dencia significativa desde el punto de vista de la lógica visionaria del mundo de los personajes. Ambos imaginan mundos cotidianos, hechos de hábitos y rutinas. Quiroga le da al suyo el fundamento de una naturaleza cuyo estado de condena determina la condena paralela de los personajes, sin que éstos lo sepan. La "irracionalidad" en que la pérdida de su identidad tradicional precipita a la naturaleza, convierte al azar en principio de sustentación del mundo, y al accidente en la ocasión para el cumplimiento de la condena. En Kafka, el fundamento son códigos inaccesibles, leyes no escritas que los personajes igualmente ignoran y que, también por azar, pueden violarlas y descubrirse en cualquier momento conducidos al tribunal, reaccionando con la misma perplejidad que vimos en el campesino de "El hombre muerto". El no saber del destino que los rige y la ausencia de culpa son comunes en los dos casos. Benjamin, en su análisis de Kafka, que aquí sigo, cita una frase pensada por Kafka en *El proceso* que podría aplicarse sin restricciones al mundo de Quiroga: "Es parte de este sistema que uno sea condenado no sólo sin culpa, sino además sin saberlo"[10].

Antes de Quiroga no existen en la narración hispanoamericana macrofiguras del tipo representado por Misiones. Pero después de Misiones se han vuelto familiares para el lector contemporáneo: Santa María, de Juan C. Onetti; Macondo, de García Márquez, y, en menor medida, Comala, de Juan Rulfo. Cada una con su diseño particular. Dentro de la serie, Misiones ocupa, pues, un lugar histórico de carácter fundacional. Lo cual no implica postular "influencias" del fundador en los demás escritores de la serie ni siquiera que éstos hayan sido conscientes del antecedente de Quiroga. Las macrofiguras que vienen a continuación de Misiones pasan por otras lecturas. Por ejemplo, la de Proust, y sobre todo la de Faulkner. Dos novelistas constructores de vastas macrofiguras, generadas a partir del mismo principio narrativo ya estudiado en páginas anteriores: el de la transitividad de unas historias desarrolladas dentro de un escenario recurrente.

Pero la irrupción de macrofiguras en la narración hispanoamericana no puede explicarse recurriendo simplemente al criterio de una activación inducida por tales o cuales modelos literarios. Jamás el estímulo de un modelo ha sido fecundo si la propia realidad cultural que rodea al escritor, y al lector, no lo vuelve asimilable. Estas macrofiguras serían, desde luego, inconcebibles en la literatura del período colonial, porque, a mi modo de ver, son inseparables del movimiento de la modernidad y de sus peripecias. En efecto, es la modernidad y sus estragos en las identidades culturales tradicionales la que introduce los supuestos históricos de las macrofiguras. A lo largo de un siglo y medio, los procesos modernizadores hispanoamericanos transforman gradual, pero inexorablemente la función de las ciudades y el género tradicional de vida.

[10] Walter Benjamin, *Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte*, en *Ensayos escogidos* (Buenos Aires, Editorial Sur, 1967), pág. 55 y sigtes.

Poco a poco el mundo urbano acrecienta su complejidad, a la vez que gana autonomía y poder cultural rector sobre el resto de la sociedad. El hombre de las ciudades va abriéndose, en forma cada vez más intensa, a las experiencias medulares de la modernidad, las mismas en todas partes. Esencialmente a la de un sentimiento del tiempo cotidiano como flujo incesante e imprevisible, que del futuro trae el brillo de lo nuevo para luego desintegrarlo, que borra toda trascendencia y deja al hombre entregado a la gloria y a la miseria del instante[11]. Experiencias que no sólo son inconciliables con las identidades culturales decantadas en la sociedad tradicional, sino que se constituyen a sus expensas. De ellas se nutren. De la unidad del hombre que estructuran.

Al desintegrar las identidades culturales tradicionales o absorberlas, pero usurpándoles su espíritu o preservarlas marginadas o en estado de degradación, la modernidad entroniza las condiciones que hacen posible las macrofiguras narrativas. No habría lugar para ellas en la imaginación literaria si no fueran, como lo son, *metáforas* globalizadas del derrumbe cotidiano de una configuración histórica también global, la sociedad tradicional, y de su sustitución progresiva por otra todavía más globalizada, la sociedad moderna, que en el transcurso del siglo xx alcanza proyecciones planetarias. Misiones, Santa María, Comala, Macondo: universos de cosas y seres expuestos al tiempo disgregador y disgregado él mismo, de la modernidad. Escenarios totalizados de destinos rotos o escamoteados, o a los que desgarra una ausencia, una falta, un déficit existencial.

Modernas por la conciencia que las construye y preside, estas macrofiguras pueblan su ámbito con los rostros de un pasado. Pero son rostros fantasmales, de alma enajenada, extraviada o corroída. Rostros suspendidos en el vacío, iluminados por el resplandor y la belleza de una verdad que se despide de sí misma o atrapados en la nostalgia de un valor irremediablemente perdido o a la espera, sin saberlo, de que se ejecute la sentencia de muerte que pesa sobre ellos, como en Quiroga o que, ya muertos, como en Rulfo, hablan desde sombras de ultratumba. Macrofiguras que alojan mundos descentrados, ambiguos, residencia de personajes que son presas inevitables de los fracasos, de las esperanzas nunca cumplidas. O, también, de las maniobras de lo fantástico, evidente, con mayor o menor persistencia y amplitud, en los cuatro casos. Porque lo fantástico, en la literatura moderna, hunde sus raíces en mundos descentrados, sin coordenadas, sin eje estabilizador, con sus elementos desprendidos, expulsados de órbitas regulares. Sólo así cabe imaginar que esos elementos entren de pronto en conjunciones insólitas, en combinatorias que operan fuera de toda codificación racional. Combinatorias y conjunciones imposibles de reducir a una lógica que no sea la del escándalo, la de una perplejidad vertical, pero no la del sin sentido. Lo fantástico no habita nunca mundos dueños de sí. Para manifestarse, exige siempre una tierra de nadie, donde de alguna manera estén caducadas las leyes del orden y la previsibilidad.

[11] Marshall Berman, *op. cit.*, pág. 1 y sigtes.

Sucesivas oleadas modernizadoras expanden su solapada disgregación desde los núcleos urbanos a la periferia rural. Remueven y erosionan nuevas capas, cada vez más profundas y extensas, de la tradición cultural. Misiones, Santa María, Comala, Macondo, siguen a su modo, el modo simbólico de la literatura, este movimiento. Las narraciones que las construyen inscriben sus materiales, sus tonos distintivos, el *status* de los personajes, la especificidad de temas y problemas, el horizonte de sus signos, en una u otra de las fases por las que atraviesa el desarrollo de la modernidad hispanoamericana. Misiones responde a una coyuntura histórica decisiva, de especial gravedad además. Cronológicamente puede situarse tal coyuntura alrededor de las décadas de 1900 a 1910. Veamos de qué se trata.

Cuando los procesos modernizadores se inician, en el siglo XIX, después de la Independencia, se presentan como una apertura a la sociedad industrial de Europa y Estados Unidos, la misma que para Domingo F. Sarmiento, en la década de 1840, era, por oposición a la "barbarie" colonial, sinónimo de "civilización". Directa o mediatizadamente, estos procesos actúan durante la segunda mitad del siglo en todos los niveles de la sociedad y la cultura. Traen consigo reformulaciones de las instituciones políticas y educacionales, libre comercio e importación de manufacturas, instalaciones industriales, introducción del ferrocarril y el telégrafo, fomento de la inmigración europea (masivamente en Argentina y Uruguay), circulación sobre todo de revistas y libros franceses, fundación de periódicos, innovaciones urbanísticas, adopción de modas y estilos metropolitanos en vestimenta, arquitectura, mobiliario, decoración[12]. Hacia el último cuarto del siglo XIX se dejan sentir los efectos disolventes de estos procesos en la identidad de la sociedad tradicional, y al despuntar el siglo XX hay ya consolidados importantes focos urbanos de experiencias de vida moderna, con capacidad de irradiación. Las dos primeras décadas del siglo XX marcan el momento de la *crisis* de la sociedad tradicional, el quiebre de su eje.

Si bien existen diferencias en los ritmos y modelos de las modernizaciones en cada país, y en los componentes del tejido cultural afectado, la crisis recorre a toda Hispanoamérica. Los juicios del historiador Francisco A. Encina sobre el caso de Chile, con las correcciones a que obligan las diferencias mencionadas, podrían quizá generalizarse. Escribiendo desde la perspectiva de la década de 1910, Encina cree que a partir de 1870 "cesa en Chile el desenvolvimiento espontáneo" de la sociedad tradicional, es decir, el impulsado por sus "fuerzas propias". Las "bases de sentimiento y pensamiento sobre las cuales descansaba", ceden, "quebrantadas", ante la "influencia de la sugestión europea", dando paso así a "un cambio trascendental en las condiciones en que venía desarro-

[12] El viaje que emprende Sarmiento en 1846 por Europa y Estados Unidos, comisionado por el gobierno de Chile, tiene como finalidad estudiar los avances educacionales en esas sociedades y luego proponer modelos prácticos y eficaces para modernizar la educación chilena. Sobre este viaje y sus implicaciones ideológicas, véase Ezequiel Martínez, *Meditaciones sarmientinas* (Santiago, Editorial Universitaria, 1968), págs. 122-142.

llándose nuestra evolución". El cambio, concluye Encina, es "el más hondo" que haya experimentado la sociedad chilena desde su formación en el período colonial"[13]. Y no hay ninguna exageración en sus palabras.

Tanto los cuentos misioneros como narraciones de otros escritores de la generación de Quiroga (*La vorágine* de José E. Rivera, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes), más allá de aquellos aspectos literarios e ideológicos en que divergen, le imponen al crítico la necesidad de remitirse al fenómeno de dicha crisis, dándole el rango de supuesto de base para la comprensión de las visiones que estas narraciones despliegan. Si se considera que la naturaleza, aparte de centro de la economía y espacio donde se distribuye el grueso de la población, es un correlato cultural y moral de la sociedad tradicional, su "libro abierto", nada tiene entonces de casual que en todas estas visiones narrativas sea ella el fundamento del mundo de los personajes, pero un fundamento en retirada, destituido, que no garantiza ya la vida que antes propiciaba. En otras palabras, la modernidad, junto con arrojar a la sociedad tradicional en su crisis, lanza a la naturaleza por el tobogán de su disolución como correlato cultural y moral[14].

Para terminar, retomemos la red metonímica que sostiene y organiza la significación alegórica de "El regreso de Anaconda". Si Anaconda es una metonimia de la naturaleza, la naturaleza, a su vez, lo es de la sociedad tradicional: su condena alegoriza la condena de ésta. Pero la sociedad tradicional está introducida, también metonímicamente, en el relato. Hay un episodio de la travesía de la boa por el río Paraná que omití a propósito, porque es ahora el momento para referirse a él. En el viaje, Anaconda se topa con un embalsado, al que trepa. El embalsado lleva encima los restos de un rancho de paja y en su interior, a un mensú (un peón) herido. Sólo viendo en el mensú una metonimia de la sociedad tradicional se explica esa misteriosa relación de solidaridad que la boa establece con él. Sabe que la suerte de los dos es una sola y se opone a las víboras que confunden al mensú con uno de los "hombres" impuros, "sucios" y quieren matarlo. Ambos, sugestivamente, viajan por el río en el mismo embalsado y hacia el mismo final: el de su muerte[15]. La profunda tristeza que invade a Anaconda (e impregna en adelante a la narración) cuando el mensú muere, brota del sentimiento de lo irremediable, de la oscura percepción de una catástrofe que la compromete. Así se comprende también el sentido de la enigmática pregunta que entonces se hace sobre ese hombre a quien había defendido y luego "velado", transmitida por el narrador en estilo indirecto: "¿Y nada, nada le quedaría de él?" La pregunta surge desde un

[13] Francisco A. Encina, *Nuestra inferioridad económica*, 4ª ed. (1ª ed. 1911) (Santiago, Editorial Universitaria, 1978), pág. 144.

[14] Problema, éste, estudiado en mi ensayo *Historia de una ruptura: el tema de la naturaleza en Quiroga*, en *Revista Chilena de Literatura* (Santiago, Nº 22, 1983), págs. 73-92.

[15] Es imposible no ver la analogía entre el viaje de Anaconda y el de Cova en *La Vorágine*. Ambos concluyen con el fracaso y la muerte del héroe. Y en los dos casos el río trae reminiscencias míticas del "río de los muertos", en un contexto de sentido similar.

saberse implicada y desde el abandono y la incertidumbre en que la muerte del mensú la deja. Los huevos que pone junto al muerto no son signos de esperanza[16]. El contexto del relato y el de la macrofigura de Misiones en su conjunto, la vuelven ilusoria. La muerte del mensú alegoriza la clausura del horizonte de la sociedad tradicional, y la muerte de la boa, la condena consiguiente de la naturaleza.

[16] Y si lo son, lo son en otro lugar: en el de la utopía. Porque desde el reverso de los signos oscuros del orden visionario de la macrofigura de Misiones, como si se tratara de un palimpsesto, la conciencia moral y estética del lector ve surgir el mapa de una utopía de redención. Una redención, diría Benjamin, de la "felicidad" del hombre, aun cuando la realidad parezca cerrarle todos los caminos a la realización de la utopía. Para el concepto de "redención" en Benjamin, véase, por ejemplo, *Tesis de filosofía de la historia*, en *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires, Taurus, 1989), pág. 178.

LECTURA TOPOGRÁFICA EN LA NOVELA DE AUGUSTO D'HALMAR[1]

Ricardo Loebell S.

En el tratamiento de la novela de Augusto D'Halmar: *Pasión y muerte del cura Deusto*[2], se ofrece un análisis mediante la interpretación del espacio, considerando la novela como una representación lograda del *genius loci* de Sevilla, al transformarse la urbe dentro de la obra en 'espacio literario', partiendo de una visión ortogonal desde la Giralda. De aquí se aprecia toda la ciudad hispalense, anticipando simultáneamente la trama de la novela. En el acápite hay dos lecturas concisas (epigráfica y cíclica) que proponen un cotejo con el tratamiento topográfico hacia un 'panorama textual', que igualmente anticipa el acontecer de la obra.

La topografía como guía de la novela

La novela tratada se presta como ejemplo para observar el proceso literario al que el autor se somete al configurar el espacio y al trabarlo con la acción.

A comienzos del año 1920, el autor recorre la ciudad de Sevilla, visita museos, penetra en la catedral y después de haber observado algunos pormenores en la plaza San Juan de la Palma, camina por la calle Sierpes, entra en un café, se quita su capa española y su sombrero alón. Al encender su pipa, saca un par de cuartillas dobladas del bolsillo y se decide a escribir la historia de un cura y un monaguillo. Engendra sus personajes en la misma ciudad y crea un ambiente que a su vez le responde con nuevos personajes. La atmósfera que se va produciendo en el papel, sobre la mesa de aquel café de la calle Sierpes, es la de una Sevilla dentro de la otra: una Sevilla minúscula.

Aquí no se está creando un itinerario de Sevilla que sirva meramente para la orientación del viajero. No se puede confundir con un simple escenario ya que el sentido de la acción en la novela está estrechamente entretejido con el espacio recorrido.

A esto se le puede llamar "topografía literaria". Su carácter intrínseco le permite al lector desentrañar junto a la lectura del texto una orientación interior. Si se le quitase a la acción su determinación espacial, no quedaría sentido, la acción y su desplazamiento son inseparables[3].

[1] Este artículo, escrito en 1989, forma parte de un trabajo de investigación en torno a la novela de Augusto D'Halmar, *Pasión y muerte del cura Deusto*. Ricardo Loebell S., *Lo Sacro y lo Sensual*. (En vías de publicación).

[2] Augusto D'Halmar, *Pasión y muerte del cura Deusto* (Berlín-Madrid, Editora Internacional, 1924), 292 págs. De aquí en adelante, una simple indicación de página remite a esta edición.

[3] Cf. Jean Starobinski, *Besessenheit und Exorzismus* (Percha/ Starnberger See, 1976), pág. 95.

El texto como novela, guía al lector por las calles y por los distintos lugares de Sevilla, que están en relación con la trama. Al leer puede comparar aquel jardín, las calles o incluso la Giralda que reposa en su falda o en sus manos –naturalmente en el libro– con esa otra que detiene y reúne a curiosos forasteros. Su itinerario se inicia en los vapores de su fantasía, dejando huellas en su memoria, que difícilmente se logran ensombrecer por los lugares auténticos. En su recreación reconstruye el lector, de manera invertida, aquel itinerario que el autor vio y esbozó a través de esa otra nube del humo de su pipa.

La novela puede generar una guía topográfica. La ciudad se despliega ante los ojos del lector, y éste se desplaza en la lectura; recorre al leer su topografía, y viceversa, al recorrer la ciudad lee la novela[4].

Topografía literaria

Al leer la novela, se puede imaginar que está compuesta de dos folios transparentes superpuestos: en uno está esbozada la ciudad de Sevilla y en el otro, la acción de la novela. Si se separan ambos folios (un propósito metodológico), se puede leer en uno, como un extracto, la descripción de la urbe y se puede comparar con la ciudad auténtica. Si se dirige la atención exclusivamente hacia la ciudad, podría parecer la trama como un pretexto de una evocación geográfica[5].

¿Por qué escoge D'Halmar justamente Sevilla como lugar del acontecimiento? En Sevilla confluyeron tres religiones monoteístas, produciendo una amalgama cultural a través del cristianismo, el islam y el judaísmo. En este sentido, D'Halmar podría haber elegido Toledo (como, por ejemplo, el simbolista M. Barrès)[6]. Sin embargo, la atmósfera expresiva de Sevilla está provista de cierta sensualidad, hablando con Alone, "sensual hasta el éxtasis religioso"[7]. Solamente un lugar, que ya sugiere de antemano la problemática de la novela, –mediante la presencia de una religiosidad profundamente enraizada junto a una sensualidad casi arcaica con atributos paganos– podía satisfacer el proyecto de D'Halmar. Sevilla se ofrece, de esta manera, para relacionar las dos corrientes elementales del desarrollo cultural. Por un lado lo sacral como la percepción del hombre de lo trascendental y su tentativa de asir aquello mediante instituciones religiosas. Por otro lado lo mundanal que representa y

[4] "Si la analogía hace del universo un poema, un texto de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del universo. Doble consecuencia: podemos *leer* el universo, podemos *vivir* el poema. Por lo primero la poesía es conocimiento; por lo segundo, acto". Octavio Paz, *Los hijos del limo* (Barcelona, Seix Barral, 1974), pág. 84.

[5] Aurelio Fuentes Roja, *Pasión y muerte del cura Deusto*, en *Kindlers Literaturlexikon* (München, Deutscher Taschenbuch Verlag, s.v.) tomo XVII, pág. 7.219.

[6] *Vid.*, Maurice Barrès, *Der Greco* (München, 1913). *Vid.*, Augusto D'Halmar, *Carlos V en Yuste-Castilla* (Santiago de Chile, Sociedad de Escritores de Chile, 1945), págs. 59-105.

[7] Hernán Díaz Arrieta (Alone), *Panorama de la literatura chilena durante el s. XX* (Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1931), pág. 129.

responde al ser humano en su sensualidad inmediata, sin referencia trascendental a lo ultramundano.

Cuando D'Halmar escoge a sus personajes y los relaciona en este sentido –en suelo sevillano– se le presenta al lector la síntesis como idea de la reconciliación de lo profano y lo sacral. Al comparar dos ideas se extrae, a veces, una tercera más moderna; un proceso elemental del desarrollo cultural[8].

Sevilla aparece desde el comienzo de la lectura como un personaje más en la novela. Ramón L. Acevedo señala:

> "La personificación frecuente de la ciudad comunica esa inquietante impresión de que Sevilla es un ser vivo y misterioso"[9].

La ciudad se contempla como en una especie de metamorfosis, al mismo tiempo que se evoca su historia. Distinto a un paisaje que se le presenta al observador a la altura del ojo, D'Halmar describe Sevilla desde lo alto a "vista de pájaro" (pág. 12).

Generalmente es el narrador quien presenta los esbozos de Sevilla. Con la excepción del pintor Sem Rubí, que describe él mismo la ciudad en su corto relato dentro de la novela.

La relación entre Deusto y Pedro Miguel comienza literalmente en el centro de la ciudad: en la torre de la Giralda. El tema central tiene aquí su correspondencia espacial.

Si se recortaran todas las descripciones de la ciudad, se podría configurar una especie de panorama. La acción, sin embargo, hila los lugares concediéndole un significado profundo, una especie de topografía expresiva.

La Giralda

> "He corrido la torre,
> y usted está en jaque" (pág. 116).

En el primer encuentro entre el cura y el monaguillo se desarrolla la escena en que ambos ascienden a la Giralda, e "inclinados sobre el parapeto" (pág. 12) realizan la visión ortogonal de la ciudad. Esto que observan desde la altura es, en sentido figurado, su propio espectáculo que ellos mismos han de protagonizar. El sacerdote recuerda en ese instante haber apreciado aquel paisaje en una acuarela del pintor Sem Rubí. Aquí se establece una analogía entre la perspectiva real y una reproducción pictórica de la urbe. Ésta y otras manifestaciones, considerándolas como referencia a la estructura, sugieren una visión panorámica de la novela. Ésta, realizada dentro de un marco topográfico,

[8] Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa* (Barcelona, Editorial Lumen, 1988), pág. 82.
[9] Ramón L. Acevedo, *Augusto D'Halmar: Novelista (Estudio de Pasión y muerte del cura Deusto)* (Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1976), pág. 125.

revela al comienzo, de manera germinal, según antiguas tradiciones, la totalidad de la acción en forma de un *pan-hórama* (todo lo que se ve) de Sevilla.

El panorama surge en el siglo XIX, cuando los pintores tratan de mostrar al espectador el movimiento simultáneo de una ciudad. En el panorama de la ciudad de Glasgow, realizado en el año 1809 por John Knox, se puede apreciar al mismo tiempo el idilio campestre con caballos en el abrevadero en contraste con las chimeneas humeantes en el horizonte[10].

En la novela de D'Halmar, los personajes enuncian de forma panorámica, puntos de la ciudad que más tarde son lugares de la acción. Anticipan a éstos como *leitmotiv* y al mismo tiempo le presentan al lector, de una visión simultánea, lo que más adelante se desarrolla cronológicamente.

El panorama presupone la idea y la habilidad para una visión global. Ésta, a su vez, entiende como requisito indispensable el descubrimiento del horizonte, que el sujeto estando en el centro reconoce. De la visión del detalle se pasa a lo infinito como objeto de contemplación. Y en ese punto se encuentra el destino de Deusto y Pedro Miguel.

La muerte de Deusto, arrastrado por un tren, es una muerte "horizontal". Mientras camina por la vía férrea, aquellas "dos paralelas de acero eran su camino, aquél del cual no nos es permitido apartarnos un ápice, ni aún para tratar de evitar lo inevitable" (pág. 285).

Aquí, en la novela, se transfigura su trágico desenlace por el descenso vertiginoso desde la Giralda:

> "¡El pobre solitario! ¡No había resistido el vértigo y había caído de la torre!" (pág. 287).

Deusto muere, se pierde la visión ortogonal y la mirada infinita sobre los durmientes, es el último recuerdo de la composición panorámica de Sevilla.

La muerte de Deusto sobre los rieles se sacraliza al compararse con la caída de bruces ante el altar. El tren es el destino que pasa por encima suyo y la "gran sombra que le deslumbra" (el tren a sus espaldas) es su muerte, que Deusto solamente pudo presentir como una sombra.

Casa Parroquial, –"Intérieur"–

D'Halmar elige la casa parroquial como 'mirador' de Sevilla. Ésta, al reflejar lo numinoso de la atmósfera del norte, representa simbólicamente un exilio. Sevilla se evoca desde aquí como desde un lugar distante. En la casa parroquial:

> "(...) casi inmediatamente, los objetos habían tomado un vago aspecto de 'allá'. El comedorcito, sobre todo, con sus visillos encarrujados como ro-

[10] John Knox, en Gina Thomas, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5-1-89, pág. 23. *Vid.* también a Walter Benjamin, *Panorama*, en *Gesammelte Schriften* (Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1982) tomo V (Passagen-Werk), págs. 655-665.

quetes y su vajilla de filo en los vasares, les procuraba casi la sensación de su casona de Algorta (...)" (pág. 21).

Su aislamiento la iguala a una fortificación. Como en el norte, el ambiente es oscuro y la luz del sol penetra a través de las persianas, marcando las paredes a rayas. Aquello es para Deusto una especie de oasis religioso, en contraste a los lugares profanos de la ciudad; como el circo, la plaza de toros, el teatro y las calles durante el carnaval y las procesiones.

En su hogar parroquial realiza Deusto, con el apoyo de Mónica, sus ideales ascéticos. Mientras se celebran las festividades en Sevilla, siempre acompañadas de holgorio y hedonismo, el ambiente de Deusto conserva su atmósfera meditativa.

Al leer, da la impresión de que se ha implantado una casa parroquial vasca en medio de Sevilla; un escenario dentro de otro.

Este procedimiento fue criticado por Arriagada y Goldsack, al señalar el 'estrellón' del mundo sevillano en los muros blancos de la casa del sacerdote. A ésta como 'escenario principal', su impenetrabilidad le otorga, según ellos, un ambiente limitado e imposible para reflejar con toda intensidad:

"(...) el aliento multitudinario de la vieja ciudad árabe-cristiana, su humanidad caliente y espesa, su riqueza cromática y su variado registro pasional y moral"[11].

La adversidad o antagonismo de ambos ambientes, se puede ver también como un ardid empleado por el autor para subrayar el *intérieur*.

El medio empleado aquí por D'Halmar, se deja entender como el reflejo de un impulso cultural de la época: el retiro del artista y de la aristocracia al *intérieur* (término recogido en este contexto por Walter Benjamin), para establecer desde allí una relación mediatizada con la naturaleza y el mundo[12].

"*Wie die äußere Geschichte 'reflektiert' in der inwendigen, ist im Interieur der Raum Schein*"[13].

Benjamin critica el *Jugendstil* y su escapismo. Él comprende aquella co-

[11] Julio Arriagada A. y Hugo Goldsack, *Augusto D'Halmar. Tres ensayos esenciales y una antología* (Santiago de Chile, Ministerio de Educación, impreso en la Escuela Industrial Superior de Artes Gráficas, 1963), tomo I, pág. 91.

[12] "El *intérieur* es el refugio del arte [...]. No es tan sólo universo, sino que es también como el *étui* del *privatier* (Cf. Walter Benjamin, *op. cit.*, tomo V, pág. 53 y *vid.* págs. 281-300). *Vid.* también, Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (Paris, Presses Universitaires de France, 1957).

[13] Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (Tübingen, 1933), cit. en Walter Benjamin, *op. cit.*, tomo V, pág. 290.
Cita traducida: "Como la aparente historia interiormente reflejada, así es la habitación (por extensión: el espacio), ilusión del intérieur". (Ésta y las siguientes, son propias traducciones).

rriente como una regresión de la realidad social a la realidad biológica y natural[14].

Dominik Jost, en su trabajo sobre el *Jugendstil*, le contrapone a la interpretación de Benjamin, que ésta se haya aplicado de manera concentrada a los síntomas de déficit de aquel tiempo[15].

En Chile también se puede observar aquel desplazamiento ambiental en la época finisecular. Al comienzo se retira la aristocracia y más tarde la mesocracia a sus salones, transformando las habitaciones en pequeños 'museos' –refugios culturales–[16].

También en sectores literarios se establece aquel ambiente. Luis Orrego Luco intenta captarlo en uno de sus esbozos en aquella época. En aquél, se evocan las tertulias del hijo del presidente Balmaceda y los encuentros regulares con los escritores adeptos al Modernismo, en su pequeño departamento en un rincón de La Moneda. Aquel lugar, dice el autor de *Casa Grande*, estaba "adornado con muebles y cortinajes orientales, lámparas japonesas de bronce, biombos bordados, braseros antiguos, porcelanas de Sajonia y Sèvres"[17].

Rubén Darío, que frecuentaba también ese rincón de La Moneda, traza un emotivo recuerdo de ese ambiente modernista y refinado, decorado con objetos orientales:

> "Él era apasionado por los *bibelots* curiosos y finos, por las buenas y verdaderas japonerías, por los bronces, las miniaturas, los platos y medallones, todas esas cosas que dan a conocer en un recinto cuyo es el poseedor y cuál su gusto".
>
> Y más adelante:
>
> "En todas partes libros clásicos y las últimas novedades de producción universal, en especial la francesa (...). El té humeaba fragante, en el plaqué argentado chispeaba el azúcar cristalina; la buena musa Juventud nos cubría con sus alas rosadas, la charla desbordante hacía tintinabular cam-

[14] Cf. Walter Benjamin, *Rückblick auf Stefan George* (1933), en *op. cit.*, tomo III (Kritiken und Rezensionen), págs. 392-399 (pág. 394 especialmente).

[15] Dominik Jost, *Literarischer Jugendstil* (Stuttgart, Metzler, 1980), págs. 52 y 53.

[16] En sus apuntes sobre el *intérieur* señala Benjamin: *Man sollte nur recht genau die Physiognomie der Wohnung großer Sammler studieren. Dann hat man den Schlüssel zum Intérieur des 19.Jh. Wie dort die Dinge langsam Besitz von der Wohnung ergreifen, so hier ein Mobiliar, das die Stilspuren aller Jahrhunderte versammeln, einbringen will". Nota traducida:* "Habría que estudiar con precisión el aspecto (estilo de carácter *fisonómico)* de la vivienda de grandes coleccionistas. Así se adquiere la clave del *intérieur* del siglo XIX. Como los objetos se apropian de la vivienda paulatinamente; el amoblado parece reunir aquí huellas de estilo de todos los siglos". En Walter Benjamin, *op. cit.*, tomo V, pág. 288. Cf., el interesantísimo y agudo análisis de Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo -supuestos históricos y culturales* (México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1988), pág. 35 y cap. II, págs. 66-78 y *loc. div.*

[17] Luis Orrego Luco, cit. en Hernán Godoy Urzúa, *La cultura chilena* (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1982), pág. 416.

panillas de oro en el recinto; pasaba afuera el soplo de la noche fría; dentro estaba el *confort*[18], la atmósfera cálida y las ondas áureas con que nos inundaba la girándula del gas; y una ilusión viene y otra va; un recuerdo, un verso, un chisporroteo; a veces casi hasta la medianoche (...)"[19].

Este testimonio de la época, recuerda a las descripciones de D'Halmar sobre las veladas del pintor Sem Rubí y el cura Deusto.

Para el sacerdote son las paredes de la casa una especie de parapeto en el que rebotan las influencias mundanales. 'El ambiente vasco reina intramuros'[20]. Deusto se protege aquí contra intrigas y malentendidos que vienen de afuera. Comportándose como frente a algo amenazante, que para él significa aquella vida mundana, que el pintor Sém Rubí no vacila en comentársela. Al referirle éste en una ocasión a Deusto las relaciones concupiscentes del poeta Giraldo Alcázar en su círculo de amistades, Deusto se ruboriza y objeta:

"Si el mundo es así, déjeme usted creer que, bajo esta lámpara 'de allá', se está a salvo de sus asechanzas. Ya lo he dicho otras veces: Sevilla concluye bajo mis ventanas" (pág. 119).

D'Halmar diseña el auténtico interior de la casa parroquial con sus objetos (el 'horologio', la 'lámpara', la 'vajilla de filo', ...) creando aquella atmósfera, anteriormente descrita. En contraste a esto bosqueja las diferentes casas sevillanas. El "palacete" de Giraldo Alcázar parece ser una reproducción de la ciudad; con su patio interior, la luz del sur y la arquitectura mudéjar. Es "como una Sevilla dentro de otra" (pág. 175).

Caminos trazados en la novela[21]

La novela se puede leer entendiéndose como una guía topográfica. El lector se desplaza por Sevilla junto con los personajes de la acción. Éstos tienen diferentes caminos. Deusto, por ejemplo, se mueve por la ciudad ya en el comienzo de la novela por caminos casi señalados. El monaguillo Pedro Miguel es su cicerone y el sacerdote a su vez, es el 'cicerone' del lector. Su visión panorámica desde la Giralda sobre la ciudad subraya esta impresión. A lo largo

[18] La etimología de *comfort* en Wladimir Weidlé, *Les abeilles D'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts* (Paris, 1936), cit. en Walter Benjamin, *op. cit.*, tomo V, pág. 297.

[19] Rubén Darío, *A. de Gilbert* (Seud. de Pedro Balmaceda Toro), en *Anales de la Universidad de Chile*, año XCIX, N° 41 (Santiago, Prensas de la Univ. de Chile, 1941), págs. 431-433 (También en Hernán Godoy Urzúa, *loc. cit.*). Hay un interesante paralelo con un recuerdo que traza Ernesto Montenegro sobre D'Halmar: "Él se complace en amoblar, la desnuda existencia de un muchacho chileno, en el Santiago de 1900, con la rica decoración y la densa atmósfera espiritual las obras maestras universales de fines del siglo". Ernesto Montenegro, en Augusto D'Halmar, *Capitanes sin Barco* (prólogo) (Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1934), pág. 8.

[20] Ramón L. Acevedo, *op. cit.*, pág. 127.

[21] *Vid. Diagrama-topografía.*

de la trama aparece Deusto tres veces en el centro de la ciudad, curiosamente vestido con ropa laica (su visita en el circo, en el teatro y su último camino hacia la estación de trenes), como si tuviera que 'disfrazarse' (pág. 205) de seglar para presentarse en aquel otro escenario, "que era la ciudad misma" (pág. 272).

Cuando penetra el cura Deusto en Sevilla y el narrador describe las impresiones de ésta, desde el punto de vista del sacerdote vasco y sus conceptos, se refleja la ciudad bajo la mirada de un extranjero. La lectura se lleva a cabo mediante la percepción del cura Deusto. El lector percibe descripciones intervenidas por un 'observador implícito'. Incluso en escenas donde Deusto no comparte el espacio, es como si estuviera presente.

Esta técnica de narración mediada, en que acrecienta la distancia entre el lector y la ciudad representada, genera en éste (paradójicamente) una experiencia interior de carácter profundo. El lector, al querer conservar su identidad, se empeña en discernir su impresión de la del sacerdote. En el fondo, el lector no adquiere del texto una ciudad mediante una construcción prefabricada, sino que más bien tiene que diferenciar y reconstituirla (en "lectura diseminal") con los andamios de su fantasía[22].

Deusto enmarca el papel del lector implícito y evoca en el verdadero lector –hablando con Barthes– el contratexto, incitándole a componer su propio itinerario.

Si se recortasen todas las descripciones de Sevilla que hay en la novela, al hacer un *collage* se produciría una imagen muy distinta a la que se refleja de la mirada de un sacerdote mojigato.

La novela efectúa el movimiento reiterado entre los lugares sacrales y los lugares mundanos. Este procedimiento zigzagueante se altera según la división en los tres episodios *(albus, rubrus, violaceus)*, la primera parte (después de la escena inicial) se desenvuelve en el curato y en la parroquia; en la segunda parte se desplaza la acción al centro de la ciudad. En la tercera parte oscila el acontecimiento entre ambos ambientes.

Hay un camino trazado en la novela que se recorre tres veces: desde la Giralda hasta la casa parroquial; al comienzo de la primera parte, reiterándose como *leitmotiv* en la segunda parte, cuando Deusto y Pedro Miguel bajan las gradas de la Catedral:

> "(...) Hacía apenas tres años, un niño y un hombre, que descendían de una torre, habían tomado, sin saberlo, el mismo camino por la vida" (pág. 156).

Este recorrido, que se puede considerar como metáfora para la vida y la relación entre el cura y el monaguillo, debe hacer Deusto, ya como difunto por tercera vez, simultáneamente con la procesión del Silencio. Pero el lector

[22] Cf. Jacques Derrida, cit. en Cristiaan L. Hart Nibbrig, *Warum Lesen?* (Frankfurt/ M, Suhrkamp, 1983), pág. 10.

advierte de boca de Sem Rubí su llegada, que no se logra efectuar. De hecho, traza Deusto sus últimos pasos, en dirección hacia el norte, saliendo de la ciudad, siguiendo los rieles, su salida del gran escenario. La elección de dos finales es aquí premeditada. El sacerdote alucinado en su camino de regreso al País Vasco, anticipa su muerte de manera síquica, antes de ser alcanzado por el tren. Después se anuncia su funeral y su traslado a la parroquia. La saeta al final de la novela es una alegoría de la vida de Deusto. Sem Rubí es el que finalmente realiza el camino por tercera vez.

La novela como guía topográfica[23]

La noción topográfica nos obliga a levantarnos en vuelo sobre la urbe, similar al del pájaro. Aquel desplazamiento hacia el cielo produce una cierta melancolía. En los instantes de ese sobrevuelo mental, nos despojamos de la morada que nos es reservada aquí abajo[24]. Aquel ascenso nos hace perder el sentido histórico de lo que divisamos. Observamos toda la ciudad como por una lupa invertida y captamos meras estructuras que comparamos con nuestros caminos recorridos en ella.

El mundo en aquellas alturas conserva su dimensión de origen macroscópico en desproporción a lo que podemos observar u 'objetivar' desde aquella altura (El lente de aumento no altera su propio tamaño; su biconvexidad no dilata la mano que lo sostiene). Nuestro ambiente conserva su dimensión espacial y temporal. Lo que percibimos de la ciudad que sobrevolamos se nos reserva en evidencia a nuestra percepción inmediata de ella. Todo lo que se distingue desde la altura, las cosas y las personas, no sólo cambian de tamaño y de apariencia, sino que parece ser distinta su esencia y su calidad. La gran ciudad, en su conjunto, es como un *puzzle* gigantesco, al que le faltan varias piezas para cubrir la estrecha grieta de sus calles retorcidas.

A estas alturas no hay pantógrafo que ayude a contrarrestar aquella percepción distorsionada[25]. Para realizar una experiencia concreta, es el equilibrio

[23] Después de haber escrito estas páginas, descubrí, en Sevilla, un artículo del año 1927, donde se coteja el vuelo del aeroplano con la visión ortogonal de la Giralda: "Cada vez más alto, el horizonte se dilata, como al subir una Giralda fantástica elevada veinte veces sobre su altura real". En Alfonso de Viedma, *Impresiones de Sevilla, Vistas de la ciudad desde un aeroplano* (Madrid, Blanco y Negro, 31 de mayo de 1927). *Vid.* también en este contexto a Hernán Díaz Arrieta, *Pretérito Imperfecto (Memorias)* (Santiago de Chile. Ed. Nascimento, 1976), págs 353-367 y 385-388.

[24] "Mucho más habría que decir sobre la lectura, literaria o no literaria. Un lector es cosa tan respetable como un sujeto psíquico que lanza su alma a volar por otras regiones. Muchas veces el joven San Agustín quiso consultar sus dudas con San Ambrosio, pero se detenía porque lo encontraba leyendo. 'Cuando leía –dice–, sus ojos recorrían las páginas del libro, mientras su mente se suspendía y concentraba para penetrar el espíritu de las palabras (...)' ". En Alfonso Reyes, *Apolo o de la literatura* (1940), en *La experiencia literaria* (Buenos Aires, Ed. Losada, 1952), pág. 77.

[25] El *pantógrafo*, que se conoce generalmente como instrumento para transmisión de dibujo, sirve aquí, en una transposición imaginaria, para relacionar dos dimensiones distintas de manera sincrónica.

proporcional en la dimensión, como unidad macroscópica, indispensable. Aquí se trata de la topografía de algo único y concreto, que en aquel discurrir se desprende de nuestro vínculo inmediato; es realidad, que se priva de mí en la realidad. Topografía es estructura.

Los lugares dentro de la novela se obtienen al unir topografía ficticia con descripciones reales.

Lugares de carácter universal (lagos, ríos, ciudades...), como suelen aparecer en toda obra literaria, se funden con parajes únicos (Lago de Ginebra, el Sena, Venecia...). El autor elige espacios ficticios y los reúne con nombres de lugares, que el lector reconoce como existentes fuera de la novela. En el momento que el autor recurre a la toponimia, adquieren estos lugares imaginarios un carácter real. Aquella topografía se nos pierde al figurárnosla real[26]. Y en su lugar –lo que llegaría a ser topografía concreta– queda un vacío topográfico, un mapa en blanco. En el momento que el lector regresa al contexto novelístico y divaga mentalmente aquella topografía nuevamente con sus personajes, aun en sus más absurdas proporciones, reobtiene ese mapa literario.

La ciudad, cuyas calles esperan sus pasos, invita al lector a cruzarla, para que más tarde después de su lectura, sus huellas se disipen y en la oscuridad del libro cerrado vuelvan los ojos de otro lector, al abrirlo, a alumbrar esas calles que trazó el cicerone, que nos guió por aquella eterna ciudad.

Así, la obra literaria es pantografía que manifiesta la correlación entre realidad y fantasía.

Al principio era el epígrafe

A la novela y a cada uno de los tres episodios les precede un epígrafe. Siendo el epígrafe una figura literaria que a la vez, es y no es parte del texto, y que Gérard Genette la define como paratexto, no debe de pasar inadvertido en el presente trabajo[27]. El epígrafe, al anticiparse a un texto, es de cierta manera una invitación literaria que introduce al mundo de los textos. Su referencia a una palabra ya conocida establece un convenio entre autor y lector. La primera palabra del poeta toma parte de un lenguaje ya creado. Cada epígrafe parece ser un testimonio de aquél "al principio era el verbo", que se puede llamar 'archiepígrafe', otorgándole a la palabra del poeta una legitimación religiosa.

La identidad del epígrafe es más antigua que la del texto reciente. Al antecederse el epígrafe a un texto inexplorado, con una palabra ya leída, lo

[26] *Da wollen sie wissen, welche Stadt am Rhein bei meinem 'Hermann und Dorothea' gemeint sei! Als ob es nicht besser wäre, sich jede beliebige zu denken. Man will Wahrheit, man will Wirklichkeit und verdirbt dadurch die Poesie.*
Nota traducida:"¡Quieren saber, en qué ciudad en el Rhin se desarrolla mi obra *Hermann und Dorothea* (1798)! Como que no fuera mejor pensar en alguna cualquiera. Unos quieren la verdad otros quieren la realidad, y así se estropea la poesía". En Johann Wolfgang Goethe, *Goethes Gespräch mit Eckermann* (Großherzog Wilhelm Ernst-Ausgabe, Insel, Leipzig, s/f), pág. 239.

[27] Gérard Genette, *Palimpsestes* (París, Seuil), pág. 9.

coloca en una tradición literaria y conecta el texto con la historia de los textos, con el architexto. En éste se presenta el autor al mismo tiempo como un lector. Él se acerca leyendo hacia las huellas de otro autor. Su obra se puede entender como la reanudación o simplemente como un comentario de la anterior. El epígrafe, siendo parte del canon literario, posee de cierta manera autoridad y le concede al poeta una base literaria. Así, el autor renuncia voluntariamente a una parte de su originalidad. Él reconoce que su texto no es un *creatio ex nihil* y manifiesta de la misma manera el valor de su poesía, que al medirse con la tradición espera convertirse en epígrafe para textos posteriores.

Lectura epigráfica

Como señala Alone, en la *Pasión y muerte del cura Deusto*, el epígrafe de poesía oriental plantea el tema al comienzo de la novela. El texto del epígrafe aparece de manera diseminada, como motivo a través de toda la trama. Su carácter fatalista conduce ya desde el comienzo al desenlace de la historia:

> *Nadie escapa a su Destino, así esté oculto o*
> *no lo esté, así tenga el rostro sereno o contristado.*
> *Olvídalo todo, amigo, y bebe por la belleza; Soy*
> *la Belleza que ningún hombre nacido de mujer,*
> *puede contemplar impunemente, y si la vida te*
> *ha retirado la copa, mira cómo la muerte quiere*
> *brindar contigo* (pág. 3).

El amor, la belleza y la juventud; ideales que orientan la pasión sensual de los personajes, se declaran en Deusto de modo inconsciente, produciendo su tragedia. Al parecer, el epígrafe que inaugura la primera parte, *Albus*, sugiere que hay en el texto alguien que narra: un 'alucinado'. Podría ser Deusto ya que D'Halmar lo presenta muchas veces en la novela leyendo diversos textos y le concede así una analogía con el lector:

> *Vengo a contarte mi locura, y*
> *cómo el amor ha podido hacerme*
> *niño rejuveneciendo mi vida* (pág. 5).

El epígrafe de la segunda parte, *Rubrus*, indica que los ideales que cautivan a los protagonistas y especialmente al sacerdote, despuntan en ellos experiencias dolorosas.

> *¡Lejos de mí! Lejos de mí esas censuras que traen la*
> *perturbación a mi alma y el insomnio a mis ojos (...).*
> *'¿El amor puede aniquilar de este modo?' (...).*
> *'No quiero amor, ni la embriaguez del amor, ni las*
> *tristezas del amor' (...). ¡Sólo quiero cosas sutiles que*
> *calmen, que sirvan de bálsamo a mi corazón atormentado!* (pág. 93).

El último epígrafe, al principio de *Violaceus* reanuda el *memento mori* insinuado en la poesía a la apertura de la novela, en forma de despedida:

(...) Cuando muera, transmitid mi saludo a quien fue la gloriosa desgracia de mi vida (pág. 195).

De manera epigramática, se advierte aquí mediante estos cortos textos iniciales, sobre el desarrollo lineal de la novela, el carácter circular de la estructura de la obra. El tiempo cronométrico se transforma en tiempo mítico.

Igualmente que otros escritores de su época, D'Halmar intercala cuatro poemas de origen oriental como epígrafes en el texto. Así le confiere a la novela una perspectiva distante y exotista. De esta forma, se establece, de modo explícito, una relación intertextual. Se evoca a un narrador que podría ser un viajero del Oriente –quizá D'Halmar–. O quizá se trate de una referencia apócrifa para hacer del lector un "viajero".

Lectura cíclica

Se puede considerar una primera lectura desde *albus* en que se recorre la novela, como detrás de una 'lanzadera tramadora', del principio hasta el fin. Es la lectura lineal, en que se persigue cronológicamente el desarrollo de la vida del cura, sin que el horizonte del lector sobrepase el del protagonista ('La primera lectura se lee *con* Deusto').

Una segunda lectura de la novela, conociendo el final, o sea, la trama en su integridad, es como si se leyese desde *violaceus* (Ya se asiste como cómplice de un cura equívoco). La lectura ya no está dentro de la cronología interna de la trama, produciéndose una configuración temporal[28]. El lector puede establecer referencias a distintos puntos del texto, creando una especie de panorama.

A partir de la tercera lectura, conociendo sus partes simultáneamente, se hace posible una visión sinóptica, o hablando en sentido topográfico, panorámica de la novela[29]. Es como si no hubiera ni comienzo ni final[30]. Esta lectura es de cierta manera, como un movimiento en un sistema espiral. Cada lectura engendra un tema posible, que el lector ('al leer *de* la lectura') utiliza como guía y así se va desarrollando paulatinamente del mero "sentido", por exten-

[28] Cf. Roland Barthes, *S/Z* (Frankfurt/ M, Suhrkamp), pág. 20.

[29] Para subrayar esta idea, hay que advertir en la primera escena, cuando Deusto y Pedro Miguel suben a la Giralda, y "dominan a vista de pájaro" la ciudad (el escenario de la novela). Un acto que, al parecer gratuito, sugiere, al inicio de la novela una lectura paisajística. Los protagonistas deben ascender "juntos, [...] contorneando en espiral sus veintiocho mesetas" (D'Halmar ha inventado una cifra cabalística) para que desde la altura del pináculo se reserven su "espectáculo completo" que ellos mismos han de realizar. Tal vez eso es lo "que [les] sugiere el vértigo" (págs. 10-12).

[30] "En un tiempo mítico, sin antes ni después". Cf. Roland Barthes, *loc. cit.*

sión, un "significado"[31]. Esta lectura "intratextual" quiere complementar la estricta idea de la intertextualidad, en que Michael Riffaterre propone, que solamente en relación con obras precedentes o sucesivas al texto, se puede llevar a cabo una "lectura literaria"[32]:

> *"L'intertextualité (...), elle seule, produit la signifiance, alors que la lecture linéaire, commune aux textes litteraire et non litteraire, ne produit que le sens."*[33]

Este procedimiento intratextual se puede comparar por su carácter cíclico, con una lectura ritual que hace el cura Deusto en su breviario[34].

A todo este proceso de lectura se le podría llamar "palimpsesto", ya que cada una descubre y prepara una nueva lectura posible *ad infinitum*. Si el palimpsesto es un manuscrito que conserva huellas de escritura anterior, borrada artificialmente; aquí se trata, de que cada lectura recoge y disemina la anterior para que aquélla constituya la nueva posible lectura[35].

[31] Es posible descubrir lecturas alegóricas, que a la vez que apuntan al conflictivo diálogo: norte/sur –aquí la dicotomía regional entre Vasconia y Andalucía, representada mediante la disarmonía entre modos de vida y costumbres de dos regiones dispares dentro de un mismo país–, lo cuestionan dejando entrever una posible lectura, que interpreta dentro de la temática del fracaso de un amor homoerótico irrealizable, un proceso de dos elementos –para decir así– incompatibles, que por sus características etnoculturales diferentes tienden a representar una heterogeneidad social. Aquí por analogía, el proceso de instauración de la sociedad chilena y sin influencias vasco-castellanas. Cf. Ricardo Loebell, *Augusto D'Halmar y la identidad americana*, en revista *Brújula* N° 1 (Frankfurt, abril 1991, pág. 3). Otra de las lecturas que acompaña en el fondo a todas las demás es la de la topografía de Sevilla.

[32] Gérard Genette extiende el concepto de *intertextualidad* (*vid.* Julia Kristeva) en *Transtextualidad* (Cf. Gérard Genette, *loc. cit.*).

[33] Michael Riffaterre, cit., en Gérard Genette, *loc. cit.*

[34] La analogía entre Deusto y el lector se establece de manera subliminal, cuando la gitana pitonisa se le cruza en el portal de la iglesia: "[Deusto] sintió que se habían apoderado de la mano que tenía el breviario" (pág. 226). El sacerdote "cede" y la interrumpida lectura de su breviario (en torno a Cristo), que por analogía podría ser la de la novela, se reanuda en las líneas de su mano. Como un oráculo, la lectura quiromántica de la gitana, anuncia el destino de los protagonistas en la novela.

[35] Del lat. *legere:* recoger, deriv. *eligere:* escoger –*propte.* sacar, arrancar. (antes esleer). Cf. Joan Corominas, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, 3ª ed. (Madrid, Gredos, 1980), s. v. leer, eligir. *Vid.* Jacques Derrida, *Lecture disséminale*, en Ch. L. Hart Nibbrig, *loc. cit.* 'Una perspectiva crítica clara va surgiendo a través de reiteradas lecturas de una obra. Después de sucesivas lecturas trato de saber de qué métodos se ha valido el autor. Eso exige volver a leer, y luego poco a poco empiezan a delinearse unas figuras, unas líneas de fuerza. Éstas van apareciendo o uno las va creando, de repente no están allí, pero uno las va creando y eso permite acceder a la intimidad de ese texto literario' (Cit. modificada y abreviada. Cf. Mario Vargas Llosa, *Semana de Autor - Mario Vargas Llosa*, 2ª ed., (8-11.5.1984) (Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana), 1989, pág. 151.

* = Camino del 1er día
** = Estación/ Muerte de Deusto
*** = Cortejo

Topografía

Diagrama

Capítulo	Curato/Iglesia/ Corral S.J. de la Palma	Taller de Sem Rubí	P. Arzobispal /Catedral	Giralda	Centro de Sevilla	Teatro	Plaza de toros	Casa de G. Alcázar	Circo	Casa del Palmero
Albus I		*								
Albus II										
Albus III										
Albus IV										
Albus V										
Albus VI										
Albus VII										
Rubrus I										
Rubrus II										
Rubrus III										
Rubrus IV										
Rubrus V		*								
Rubrus VI										
Rubrus VII										
Violaceus I										
Violaceus II										
Violaceus III										
Violaceus IV										
Violaceus V										
Violaceus VI										

MASCULINO Y FEMENINO AL COMENZAR EL SIGLO

Bernardo Subercaseaux

Contempladas con ojo actual las primeras décadas de este siglo, se presentan como una etapa clave para la historia literaria, intelectual y cultural del país, en que afloran o cristalizan la mayor parte de las corrientes estéticas, sensibilidades, ideas, mitos y emblemas contemporáneos. Son décadas en que se configuran las principales voces de la poesía chilena (la Mistral, de Rokha, Huidobro y Neruda), en que a partir del modernismo literario se da el tránsito al americanismo espiritualista, a la estética de lo nacional popular y al vanguardismo. Son años en que se incuba la polémica entre criollistas e imaginistas, entre nacionalismo y cosmopolitismo literario. Se trata también de un período en que se institucionaliza la crítica literaria de periódico con Emilio Vaïsse, una etapa plena de gestos y manifiestos en que las cofradías (Colonia Tolstoyana y el Grupo de los Diez) o la bohemia (Neruda y Alberto Rojas Jiménez, entre otros) se convierten en formas de asociación creativa y pensante.

Los estudios sobre literatura chilena de corte impresionista o la historiografía literaria cientificista que recurre al parámetro de las generaciones, aun cuando han realizado aportes importantes al estudio de la vida literaria y cultural de la época, son, en general, insuficientes en el momento de delinear un mapa mental (y menos aún un mapa concebido en términos de proceso) de las preferencias y sensibilidades literarias operantes. Cuadro, éste, que resulta imprescindible si se quiere avanzar en algunas hipótesis sobre el universo imaginario que alimentaba la producción de sentidos y las lecturas de entonces.

En el marco del propósito anterior, nuestro objetivo –en esta ocasión– es sólo llevar a cabo una rápida cala en el imaginario colectivo vigente a comienzos de siglo, una incisión que nos permita caracterizar ese imaginario en unos de sus aspectos recurrentes, poniendo de relieve su papel en la configuración y recepción literaria. Para ello, hemos examinado un *corpus* variado de textos que circularon en Chile en las primeras décadas, un *corpus* compuesto por críticas y reseñas literarias; crónicas periodísticas; novelas; obras de teatro; ensayos sociales e históricos. Se trata de textos que comparten una matriz común, puesto que explícita o metafóricamente tematizan algún aspecto literario, cultural, histórico o social del país, a partir de la identidad de género, vale decir, inscribiéndolo en las categorías de lo masculino y lo femenino.

Citemos, en primer lugar, un conjunto de textos de valoración literaria e intelectual. En 1915, un crítico de periódico, con el seudónimo de Bedel *(Psicoanálisis a M. Latorre)*, a propósito de un libro de cuentos de Mariano Latorre,

lo alaba, porque para escribir sus cuentos se "documenta como un hombre de ciencia, como un geólogo". Luego lo contrapone al escritor subjetivo, al escritor confesional que abre su intimidad o relata sus pasiones: el esfuerzo documental y objetivo de Latorre corresponde, dice, citando a Eduardo Barrios, a "una literatura viril, de varón".

Abundan en la época las críticas a la poesía modernista o postromántica, que hablan de "una caterva de poetas decadentes, plenos de tintas crepusculares y aristocratismo enfermizo, escritores que se desviven por los afeites y las sonoridades huecas"[1]; críticas que en definitiva feminizan los últimos estertores de la sensibilidad modernista, contraponiéndole una producción poética vernacular o nacionalista. Años más tarde, frente a nuevas voces, este tipo de crítica se repite. El propio Mariano Latorre, en 1924, refiriéndose a Huidobro y Neruda, fustiga la nueva poesía señalando que "se echa de menos la poesía varonil, con raíces en la vida, de la generación anterior" (se refiere a Carlos Pezoa Véliz, Víctor Domingo Silva y Daniel de la Vega). Latorre divide a la literatura chilena de la época en dos tipos de escritores: en escritores vasijas (que imitan a autores foráneos) y escritores vertientes (que generan obras desde sí mismos), feminizando así a los primeros, a los modernistas y europeizantes.

Este tipo de valoraciones, a juzgar por un *ranking* de poetas efectuado en 1918 por la revista *Zig-Zag*, eran ampliamente compartidas: el *ranking* colocaba en primer lugar con 396 preferencias a Daniel de la Vega, en segundo lugar con 169 a Víctor Domingo Silva, en tercero con 78 a Pedro Antonio González, en cuarto con 54 preferencias a Ricardo Corbalán, en quinto a Gabriela Mistral con 52, y luego a Carlos Préndez con 34, a Jorge Hübner con 29 y a Pedro Sienna con 24.

Hay testimonios de los propios poetas que confirman la vigencia de un esquema de valoración polar en torno a lo femenino y lo masculino. Pablo de Rokha, por ejemplo, en su *Autobiografía*, recordando su alejamiento del registro modernista y el despertar, entre 1913 y 1914, de su voz poética, masculiniza esta iniciación, percibiendo su propia voz como "un animal potente", como el "toro y el potro", como "el macho que está alerta". En cambio, del Huidobro de esa misma época, que había sido su amigo en sus comienzos modernistas, dice que "escribe por lujo ocioso de rico... que extrae sus poemas de su biblioteca, de Verlaine, Baudelaire, Apollinaire y Rimbaud... esta gente... dice de Rokha está podrida, están marcados y degenerados, son unos cobardes y afeminados que escarban con el hocico la pesebrera literaria de Europa"[2].

Podría pensarse que estas valoraciones no tienen nada de extraño, puesto que, a fin de cuentas, se atribuyen como valor positivo "rasgos varoniles" a una poética o a una producción literaria producida, biológicamente hablando, por "varones". Sin embargo, en la época, también abundan textos que neu-

[1] Benjamín Vicuña Mackenna, *Memoria sobre la producción intelectual en Chile* (Santiago, 1909).
[2] Pablo de Rokha, *El amigo piedra. Autobiografía* (Santiago, Ed. Pehuén, 1990).

tralizan esta observación. Julio Molina, en *Selva lírica*, la importante antología poética de 1917, dice de Gabriela Mistral, literalmente: lo que la ha consagrado es "su estilo varonil". Ricardo Sánchez, en 1921, elogiando unas conferencias sobre literatura española pronunciadas en 1907 por Amanda Labarca y publicadas luego como libro, dice que éstas exhiben "un extraordinario *coraje*" y "un estudio *robustecido* en la meditación"... Refiriéndose luego a la obra *Actividades femeninas* de Amanda Labarca... la ensalza señalando, paradojalmente, que en ella "hay ensayos sociológicos que revelan un talento verdaderamente varonil"[3].

Incluso, en ámbitos ajenos a lo literario, se encuentran referencias semánticas similares. Por ejemplo, en el periódico *El Eco de la Liga de las Damas Chilenas*, 1912, a propósito de las Fiestas Patrias, la presidenta de esta liga de damas conservadoras pronuncia un discurso en que con fervor llama a sus asociadas a combatir las malas costumbres y la inmoralidad con –y cito textualmente– "los corazones llenos de temple viril".

Queda claro, entonces, que "lo varonil" no corresponde a una categoría biológica ni se agota en el papel sexual y que su significación atrae componentes sicológicos vinculados a determinada actitud vital e intelectual, actitud que puede ser asumida por miembros de uno u otro sexo. ¿Pero en qué consiste, cabe preguntarnos, esta actitud en el plano intelectual? Armando Donoso, refiriéndose en 1922 a Alejandro Venegas el autor de *Sinceridad. Chile íntimo*, (1910), afirma que **"su talento es de una vigorosa masculinidad"**. Luego, Donoso explica lo que entiende por tal, se trata dice de "la palabra clara y precisa...", de "el amor a la verdad", de "la conciencia cívica responsable" y sobre todo de "la capacidad de ver lo que hay tras las apariencias, tras los afeites y cosméticos" [4].

En numerosos ensayos sociales y artículos periodísticos de la época se productiviza genéricamente el tema de la apariencia y los afeites, convocando así significaciones de índole sociológica, antropológica, histórica y política. Eduardo Poirier, en un libro de conmemoración del Centenario, en el acápite de "raza chilena" habla de una "raza esforzada y emprendedora... fusión de la europea con araucanos"...de una raza "que por su carácter tiene horror –dice– al amaneramiento, al disimulo y al detalle"[5].

Joaquín Edwards Bello, en sus *Crónicas del Centenario*, refiriéndose al centro de Santiago, dice que éste revela, mejor que cualquier texto histórico o sociológico, la "índole femenina de la sociedad chilena. La gente sale al centro –dice– para *s'afficher*, para exhibirse, para demostrar que existe, para pasar

[3] Ricardo Sánchez Ramírez, *Escritores chilenos: Amanda Labarca*, *El Mercurio*, 8 de junio de 1921.

[4] Armando Donoso, prólogo a Alejandro Venegas *Por propias y extrañas tierras* (Santiago, Imp. Universitaria, 1922), 175 págs.

[5] *Eduardo Poirier, Chile en 1910 (Santiago, Imp. Barcelona, 1910), s.n.p.*

lista y para comprobar que "no le han bajado los bonos personales"[6]. En la discusión sobre la legalización de la lotería y juegos de azar que se da en los periódicos de la época, se vincula la obtención de beneficios sin trabajo o la especulación a lo femenino y a una ética propia de la raza latina, mientras el esfuerzo y el sentido pragmático son vinculados a una actitud masculina y a una ética calvinista anglosajona.

F. A. Encina, en *Nuestra inferioridad económica* (1911), criticando la educación liberal, afrancesada y libresca y el exceso de abogados, habla de una "formación de señoritos", educación a la que contrapone una formación pragmática e industrial, que fomente el espíritu de empresa. Frente al ocio y al espíritu imitativo, propios de la raza latina y de la oligarquía, que feminiza al decir "señoritos", Encina postula como alternativa una educación técnica, con criterio nacionalista y práctico, siguiendo el modelo anglosajón.

Encina sigue, sobre todo en su crítica a la "raza latina", al Dr. Nicolás Palacios y a su libro *Raza chilena* (1904). Palacios, percibe los males de Chile como un producto de la inmigración latina y de la preeminencia de una oligarquía afrancesada, factores que habrían contribuido a que la antigua raza patriarcal (de progenie gótico-rotesca) estuviera por esos años perdiendo su identidad y transformándose en una raza de sicología matriarcal.

Habla explícitamente de un "fenómeno de feminización de la sociedad chilena" y da ejemplos a los que llama "síntomas de decadencia": "ha aparecido –dice– en la literatura nacional una profusión de poetas... de la especie cultivada por la poetisa Safo, poesía en que prima el deseo de abatirse, de humillarse, de sacrificarse por la persona amada". "Son vates matriarcales de la peor especie". La filantropía, el pacifismo y la protección excesiva del Estado forman, según Nicolás Palacios, también parte del sentimentalismo de la raza latina, de esa "alma femenina" que se caracteriza "por su protección al débil, al chico y al incapaz".

¿Por qué ni Amanda Labarca ni Matilde Brandau ni Inés (Iris) Echeverría ni las feministas que visitaron el país como Belén de Sárraga, por qué –preguntamos– ninguna de ellas se hizo cargo de este tipo de referencias? ¿Es que no se sentían acaso, tocadas o aludidas? ¿Cómo explicar, además, esta constante tematización negativa de lo femenino en un período en que desde el punto de vista real la mujer tuvo avances en la educación, en el trabajo y en los ámbitos profesional e intelectual?[7]. Este desfase y el hecho de que no se hayan sentido aludidas se explica, precisamente, porque la tematización de lo femenino tenía en el imaginario colectivo de la época un referente distinto a la mujer real. Se trataba hasta cierto punto de una suerte de alegoría.

La matriz de sentido que articula ese referente estuvo dada, a nuestro juicio, por el contexto político social (parlamentarismo, rotativa ministerial,

[6] J. E. Bello, *El centro*, en *Crónicas del Centenario* (Santiago, Zig-Zag, 1968), 69 págs.
[7] *Felicitas Klimpel, La mujer chilena (Santiago, Ed. Andrés Bello, 1962), 304 págs.*

gobierno de la oligarquía indiferente frente a la "cuestión social", etc.) y por el *nacionalismo* como fuerza cultural dominante de la época. Lo femenino era lo foráneo, la oligarquía afrancesada, el ocio, la especulación, la raza latina, los inmigrantes, el modernismo y las poéticas cosmopolitas, el parlamentarismo ineficiente, la *belle époque* criolla, los juegos de azar, los políticos pusilánimes (recordemos que el Presidente de entonces declaró que existían sólo dos tipos de problemas: "los que no tenían solución y los que se resolvían por sí solos"). Lo masculino, en cambio, correspondía a la industria, al espíritu emprendedor y guerrero, al roto, al régimen presidencial, a las figuras de Prat y Portales, a la raza gótico-araucana, a la ciencia, a una literatura que no fuese escapista, que se hiciera cargo de la realidad y desnudara las apariencias, que rescatara lo propio y las tradiciones vernáculas.

Este campo semántico se empezó a sedimentar sobre todo a partir de la Guerra del Pacífico y se constituyó como parte del imaginario colectivo –como lo muestra su profusa presencia– en el período de parlamentarismo, en el contexto de una integración del país a la economía mundial, bajo el predominio de una oligarquía que podía exclamar, como los Luises de Francia, "el Estado soy yo". También contribuyeron a esta sedimentación las corrientes de pensamiento biologistas y positivistas, y el darwinismo social que penetró gran parte del pensamiento de la época.

El campo de significaciones descrito, tuvo, como se desprende de los juicios críticos que hemos citado, una clara incidencia en la recepción y en la configuración del gusto literario. Quien haya leído con atención las *Memorias* de Fernando Santiván, sobre la experiencia de la Colonia Tolstoyana, se dará cuenta que el distanciamiento entre él y Augusto D'Halmar de alguna manera se inscribe en los polos semánticos apuntados. También estos polos incidieron en la configuración de sentido y en las estrategias compositivas de numerosas obras literarias. Por ejemplo, para citar las más obvias: *Hogar chileno* de 1910 y *Ansia* de 1911, novelas de Senén Palacios y Fernando Santiván, respectivamente. O en piezas dramáticas como *Vencido* de 1912, de Francisco Hederra. No es casual que estas obras alcanzaran reconocimiento en certámenes de la época.

Quede, sin embargo, para otra ocasión el examen detallado de la incidencia que tuvo el imaginario colectivo nacionalista en las estrategias de composición de éstas y otras obras. Y también el modo en que este imaginario fue un fantasma permanente, para aquéllos que asumieron la estética de la irreverencia frente a la tradición y a la mentalidad operante, como fue el caso, sobre todo, del poeta Vicente Huidobro.

EL FILÓSOFO, SEGÚN NIETZSCHE

Edison Otero B.

Nietzsche es, como se sabe, un momento relevante de la filosofía. Es relevante porque desarrolla una tajante interrogación sobre la filosofía misma, su condición y su destino. Nietzsche experimenta una clara y manifiesta insatisfacción por la situación de la filosofía en su tiempo; su pensamiento se despliega en franca contraposición a lo que se tiene por filosofía. No de otro modo debe interpretarse la decidora afirmación de que sus lectores no habían nacido todavía.

Si Nietzsche viviera hoy, tendría multiplicadas al infinito sus razones para impugnar lo que pasa por ser, formal e institucionalmente, filosofía (con el agravante de que, hacia la segunda mitad del siglo XIX, la filosofía no padecía el generalizado descrédito que hoy le afecta).

Pero es tal su falta de credibilidad que nos hace falta Nietzsche para constatarlo. Lo que sí puede resultarnos enriquecedor es releer, y volver a considerar, lo que Nietzsche piensa que debe ser un filósofo genuino.

Tal vez podamos ya estar a la altura de ser sus lectores, esos que él esperaba aparecieron después de su muerte.

En *Humano, demasiado humano,* obra de 1878, Nietzsche escribe: "De las pasiones nacen las opiniones: la pereza de espíritu las hace cristalizar en convicciones. Ahora bien, quien se siente espíritu libre, infatigable en la vida, puede impedir esta cristalización mediante un cambio continuo".

Comentario. Hay una secuencia pasión-opinión-convicción. La opinión no es un producto intelectual, es una preferencia decidida por motivos emocionales o sentimentales. Si conectamos esto con desarrollos en la sicología social de la segunda mitad de nuestro siglo, toda opinión es un prejuicio. Por tanto, una convicción es una opinión mantenida más allá de lo intelectualmente prudente. Una convicción es una opinión en la que nos hemos quedado detenidos, y que no nos invita a continuar en la búsqueda. La convicción es sentida como equivalente de 'verdad'. Pero no se trata de la fuerza de las razones sino de la 'pereza de espíritu'. Quien permanece indefinidamente en sus propias convicciones es un espíritu prisionero, esclavo de sus propias creaturas.

En *El anticristo,* dieciséis años después, Nietzsche sostiene que las convicciones son prisiones. Quien no se queda en las convicciones sino que va más allá, en permanente movimiento, es un 'espíritu libre', expresión que Nietzsche usa como sinónima de 'filósofo'; pero resulta evidente que diciendo 'espíritu libre', él quiere eludir las resonancias equívocas de la palabra 'filósofo', tal como se la usa en su tiempo. Por lo demás, el filósofo socialmente reconocido como tal en su época, no es, precisamente, el filósofo que él tiene en mente.

A los ojos de Nietzsche, el filósofo institucionalizado no es un espíritu libre. El espíritu libre es el filósofo que todavía está por aparecer. Es una promesa. Su rasgo central es el cambio.

En *Humano, demasiado humano,* Nietzsche habla del espíritu libre como "hombre de pensamiento prudente".

Comentario. Pareciera no haber coherencia entre pensamiento 'prudente' y pensamiento en cambio permanente. Sólo en apariencia. La prudencia de pensamiento puede entenderse, al menos, en dos sentidos específicos en Nietzsche:

a) Como no urgencia el alcanzar conclusiones definitivas. No debe haber apuro en obtenerlas. En rigor, no puede arribarse jamás a conclusiones finales. El conocimiento está por siempre abierto. No hay cierre posible.

b) Como no atracción por la modalidad de sistema. El pensamiento que se estructura bajo la forma de sistema está cediendo a la tentación de lo definitivo, de las convicciones finales. Sistema equivale a cierre. Es pensamiento imprudente.

Como puede apreciarse, la imprudencia no radica en la exploración osada, en el cambio permanente, en la búsqueda sin fin, sino en la detención del movimiento, en la clausura de la inquietud, en la ilusión de las verdades definitivas, de los conceptos últimos, de las ideas infalibles, de las categorías eternas. La tendencia a no querer poseer nada sino certidumbres absolutas es, para Nietzsche, una reminiscencia religiosa en filosofía.

Siempre en *Humano, demasiado humano,* Nietzsche afirma: "...esa libertad madura del espíritu... que permite el acceso a modos de pensar múltiples y opuestos...".

Comentario. Ésta es una formulación claramente antidogmática. Recuerda los desarrollos pertinentes de John Stuart Mill.

Paul Feyerabend, que reconoce su admiración por el pluralismo intelectual de Mill, se refiere así al dogmatismo: "Psicológicamente hablando, el dogmatismo surge, entre otras cosas, por la incapacidad para imaginar alternativas al punto de vista en el que uno cree". Así, pues, el dogmático no es capaz de considerar diversos modos de pensamiento sin ceder a la tentación de creer que uno de ellos es el verdadero y los demás son falsos. No considera la posibilidad de que diversos modos de pensar sean diferentes aproximaciones a la verdad o que contengan grados de verdad, que cada uno de ellos proporcione una perspectiva igualmente genuina; y que, en último término, ninguno de ellos es inútil. En consecuencia, la oposición entre unos y otros no es signo de la verdad de uno de ellos y signo de la falsedad de los otros. Es expresión de ópticas distintas, de puntos de vista alternativos. La disposición para manejarse con modos alternativos de pensar ensancha las posibilidades del filósofo, expande el alcance de su mirada y la penetración de sus ideas.

La elección de un solo modo de pensar revela el espíritu de secta, de escuela. Horadar en una sola dirección. Como topos. La imagen es nietzschea-

na. O como avestruces: positivistas, darwinistas, conductistas, marxistas, estructuralistas, sicoanalistas, batesonianos, heideggerianos, posmodernistas, etcétera.

En *El viajero y su sombra*, leemos: "...vemos casi nuestro ideal como una especie de nomadismo intelectual...".

Comentario. El nómade no está en ningún lugar de manera definitiva. La condición sedentaria es contraria al espíritu libre. No podemos quedarnos en una idea por siempre, en una doctrina, es una sola posición, en una sola perspectiva. Pero igualmente, ninguna es insignificante o inútil. Hay que experimentar todas las maneras de ver. Todas importan para el crecimiento del espíritu libre. La búsqueda no puede detenerse. Lao Tsé nos aconseja: "Trata a tus ideas como a huéspedes", o sea, van de viaje. Están para ser pensadas, para servir al espíritu libre, para multiplicar los caminos. Nietzsche utiliza también otras imágenes: "una bola de nieve pensante"; "no sentirse sobre la tierra más que como un viajero"; "...esa astucia de serpiente que consiste en cambiar de piel...". Lo que importa es el viaje. El viaje termina por enseñar, al que viaja, que lo que importa es el viaje mismo. Las respuestas no están en el lugar de destino sino en el camino que lleva a él. El que busca aprende que lo buscado está en la búsqueda. Para Ulises, las respuestas no están en Ítaca sino en su largo regreso. Es lo que Nietzsche expresa en *La gaya ciencia:* "...un espíritu desecha toda fe, todo deseo de certeza, ejercitado como está en poder sostenerse sobre cuerdas y posibilidades ligeras y hasta a bailar sobre los abismos. Tal espíritu sería el espíritu libre por excelencia". Bien pensado, esto conduce a poner bajo sospecha la filosofía tal como es tradicionalmente entendida.

Otros apelativos de Nietzsche para el espíritu libre: aventurero, librepensador, amigo de la duda, escéptico, ave viajera, navegante, buscador, explorador, pájaro, excavador de tesoros, cerebro audaz, autorrefutador, etcétera.

En *Genealogía de la moral*, se halla la siguiente afirmación: "Están muy lejos de ser espíritus libres: pues creen todavía en la verdad".

Comentario. Las citas anteriores a ésta nos encaminan hacia la idea nietzscheana de lo que ha de ser el filósofo; se apreciará que no se diferencia en mucho de la concepción iluminista del filósofo. No hay giro alguno que podamos rescatar como distinto o nuevo. Sin embargo, este texto de la *Genealogía de la moral* establece una línea demarcatoria decisiva: Nietzsche sostiene que el valor de la verdad debe ser cuestionado alguna vez. Es un paso crucial. Entre mito y resabio teológico, la 'Verdad' equivale a la clausura de la filosofía y de toda inquietud. Una vez hallada la 'Verdad', todas las exploraciones se declaran irrelevantes; ya no se requerirá reflexión o pensamiento tenso, sólo asentimiento, aceptación, acatamiento, adoración, fe. La verdad alcanzada termina con la era de las preguntas: fin de los enigmas, fin de los misterios. Con la Verdad a la mano, ¿para qué filosofía?, ¿para qué ciencia?, ¿para qué experiencia alguna? En consecuencia, la puesta en cuestión de la 'Verdad' como

problema filosófico genuino es la resurrección, el renacimiento de la filosofía, el fin de su larga sujeción a la teología.

La 'Verdad' o nada, o nada menos que la 'Verdad': tal es el chantaje de la filosofía tradicional. Hay que destruir este chantaje (que opera, ante todo, en materia de conocimiento). La 'Verdad' se convirtió en ídolo. Para que no quede duda alguna, en *Ecce homo,* Nietzsche escribe: "Derribar ídolos (ideales): eso sí forma ya parte de mi oficio...". Y refiriéndose a su obra *Crepúsculo de los ídolos,* dice: "Lo que en el título se denomina *ídolo* es sencillamente lo que hasta ahora fue llamado 'verdad'...".

La 'Verdad' es una trampa, un canto de sirenas. Lo prueba la historia de la filosofía: es el espectáculo de la aparición sucesiva de puntos de vista o de sistemas que se autoproclamaron verdaderos, con exclusión absoluta de los otros. Unos se cuestionan a otros. La ilusión de la 'Verdad' los ha atrapado. Andan decretando errores y falsedades en todo lo que no se asemeje a sus respectivas categorías.

¿Qué puede significar la Verdad para un viajero, para una nómade, una serpiente, un espíritu libre? Nada, sino la muerte de la inquietud. Buscarla, como la ha buscado el filósofo tradicional, significa despreciar la experiencia de la búsqueda, subvalorar todo camino que no se le parezca, todo lo que sea cierto, claro, transparente, categórico, indiscutible y final. Comparada con la exploración (viva, estimulante, sorprendente, descubridora), la Verdad es una momia conceptual.

Asociamos las momias al Egipto antiguo. Esto nos conduce a otra crítica de Nietzsche a la filosofía tradicional y, por contraste, a su propia idea del filósofo auténtico: "¿Me pregunta usted qué cosas son idiosincracia en los filósofos?... Por ejemplo, su falta de sentido histórico, su odio a la noción misma de devenir, su egipticismo. Ellos creen otorgar un honor a una cosa cuando la deshistorizan, desde la perspectiva de lo eterno, cuando hacen de ella una momia. Todo lo que los filósofos han venido manejando desde hace milenios fueron momias conceptuales; de sus manos no salió vivo nada real...".

No cabe duda: la 'Verdad' de los filósofos es la más grande de las momias. En la postura de Nietzsche, se trata una categoría que expresa la invasión de la filosofía por la teología. La 'Verdad' tiene todas las características y todas las demandas de la revelación: algo por encima de toda experiencia humana, algo que debe ser aceptado fuera de toda duda.

Nietzsche afirma que la falta de sentido histórico es el pecado original de todos los filósofos.

Pero la 'Verdad' no es la única de las momias de la filosofía. Hay otra sin cuya puesta en cuestión, todavía no se completa la figura del filósofo del porvenir.

En *Crepúsculo de los ídolos,* Nietzsche asegura: "Es conocida mi exigencia al filósofo de que se sitúe *más allá* del bien y del mal, de que tenga debajo de sí la ilusión del juicio moral. Esta exigencia se deriva de una intuición que yo he sido el primero en formular: la de que no existen hechos morales...".

Comentario. No hay hechos morales. Lo que hay es interpretación moral de los hechos. La moral es, pues, una manera de ver, una óptica, una perspectiva, un punto de vista. Su pretensión ha sido, sin embargo, ser una cualidad o atributo de los hechos mismos, una característica fija e irremovible. Así como lo plantea respecto de la Verdad, Nietzsche exige poner en entredicho a la moral y sus categorías. Para Nietzsche, este cuestionamiento es lo que marca la diferencia entre el filósofo genuino y otros hombres. El filósofo no cede a la interpretación moral de la existencia. Los otros quieren juzgar; el filósofo quiere comprender. Es la diferencia entre querer ser juez y querer ser justo. En suma, Nietzsche ve un problema allí donde la tradición no ve ninguno. Él atribuye a esta cuestión la mayor importancia, la más decisiva de todas. De acuerdo a Nietzsche, hay una evidente responsabilidad de la moral en la crisis de la humanidad. En consecuencia, hay la necesidad de superar la moral, obrando una transformación, la transmutación de todos los valores, creando otros nuevos.

Nuevas tablas, nuevos valores: ésta es la tarea fundamental de los espíritus libres. El propio Nietzsche emprendió los primeros pasos de esta labor, llevando a cabo una sostenida reflexión sobre el origen de la moral. Es la moral que lo llevó a identificar los rasgos del ascetismo, la renuncia a sí mismo, el pecado, la culpa, el castigo, la subvaloración del cuerpo, como negaciones del hombre; que lo condujo a relacionar ascetismo y filosofía tradicional y a denunciar el envenenamiento de la filosofía por la teología. En suma, lo llevó a negar el concepto de 'Dios'.

No hay hechos eternos, no hay verdades eternas. Es imposible, por tanto, superar el carácter perspectivista de todas las ideas. El hombre es una experiencia abierta. Las eternidades sólo están en la mente.

Nietzsche no pierde de vista que se trata de "...la más profunda colisión de conciencia... contra todo lo que... se había creído, exigido, santificado...".

"...nosotros los nuevos, los carentes de nombre, los difíciles de entender, nosotros, partos prematuros de un futuro no verificado todavía..." *(Ecce homo).*

Comentario. ¿Hay alguna relación entre esa 'materia explosiva' (el filósofo, tal como Nietzsche lo perfila) y el filósofo tal como lo conocemos? La respuesta es... ninguna.

Nietzsche tiene expresiones duras para referirse a la filosofía oficial de su tiempo: rumiantes académicos, erudición polvorienta, perspectiva de rana, idólatras de los conceptos, momias, tejedores de telarañas, doctos zopencos, decadentes, comediantes, predicadores. Está claro que Nietzsche no menosprecia la erudición por ella misma, sino la pretensión de que la filosofía deba consistir sólo en esa erudición y se agote en ella.

Para un filósofo determinado, en un momento dado, es ineludible saber lo que sus antecesores pensaron, así como saber lo que sus contemporáneos piensan; pero tal conocimiento no le basta. La cuestión crucial es qué hace él con ese saber, qué aporta, suma, cuestiona, reformula o reinventa. La erudición filosófica puede ser el sustrato o la base para una reflexión genuina; pero no

pueden confundirse. El copamiento de la filosofía por la erudición marca los períodos intelectuales más infértiles.

Ya no constituye siquiera una leve irreverencia el afirmar que los calificativos de Nietzsche mantienen su lozanía y se aplican perfectamente a la práctica institucional de la filosofía; acaso podrían agregarse otros: sectarismos de escuela, confusionismo ideológico, mediocridad, impostura, atomización temática, cultivo repetitivo y acrítico del pasado, intereses anacrónicos, ignorancia del saber científico. Sin duda, a la filosofía institucionalizada cabe analizarla, igualmente, en términos de sociología y sicología social de grupos, así como en términos de grupo profesional: autoprotección, *status*, tendencia a la uniformidad, desarrollo de una jerga peculiar, sobrevivencia en el seno de instituciones universitarias, etc. En este sentido, hay una clara diferencia entre la figura solitaria del pensador tradicional y los profesores de filosofía estructurados en grupos formales. Disquisiciones de esta naturaleza son las que inclinan a diferenciar tajantemente al filósofo respecto del profesor de filosofía. Sólo que, siendo personajes distintos, pueden estar, eventualmente, en el mismo sujeto. Se puede pensar y no enseñar. Se puede pensar y enseñar. Y, por supuesto, se enseña, pero no necesariamente se piensa. No es un azar que pensadores significativos hayan renunciado a enseñar.

El académico gris y sombrío está lejos, irremediablemente, del filósofo que Nietzsche perfila. Por supuesto, no hay por qué creer que Nietzsche deba ser la unidad absoluta de medida, el criterio único de identificación. Sin embargo, sus elaboraciones sobre el filósofo nuevo, el espíritu libre, no están en contradicción con lo que unánimemente se considera un pensador de vuelo, de esos que hacen 'nidos en las alturas' y se atreven con los abismos, que desafían a su tiempo y provocan interrogantes vertiginosas a sus semejantes, esos que emiten luz propia y alumbran con su ejemplo.

Ahora bien, el espíritu no es sólo el hombre de grandes ideas, el cerebro audaz de pensamientos profundos (el gran intelectual). Nietzsche le exige que sea creador de nuevos valores, que transite con ellos a la convivencia práctica con sus semejantes, que asuma vitalmente el pluralismo y el antidogmatismo, su nomadismo y su escepticismo. ¿Qué duda cabe? Las virtudes intelectuales suponen una ética de la convivencia. Y no es la ética de la verdad. Es la ética del pluralismo.

Estamos a una gran distancia del intelectual moderno y del de nuestros días. Ya no se trata solamente de la producción de ideas, de su manejo y entrecruzamiento. Se trata, más bien, de un estilo de vida. Otra vez, es un punto de desviación respecto del iluminismo y la ilustración. El texto siguiente, de *Más allá del bien y del mal*, lo expresa manifiestamente: "...poder mirar con muchos ojos y conciencias, desde la altura hacia toda lejanía, desde la profundidad hacia toda altura, desde el rincón hacia toda amplitud. Pero todas estas cosas son únicamente condiciones previas de su tarea: esta misma quiere algo distinto, exige que él cree valores...".

Este espíritu libre no es todavía. Sin duda, es en este horizonte que hay

que entender la afirmación nietzscheana de que sus lectores no habían nacido todavía.

"...permanecer dueños de nuestras cuatro virtudes: el valor, la lucidez, la simpatía, la soledad..." *(Más allá del bien y del mal).*

Comentario: Retengamos una de ellas: la soledad. Quien esté familiarizado con la vida de Nietzsche podría, eventualmente, creer que estamos aquí frente a la transformación de un rasgo biográfico en principio universal, una generalización acaso lícita en términos personales, pero no en términos genéricos.

Nietzsche llevó una vida conmovedoramente dura, rodeado de enfermedad y soledad. Quizá esta implacable experiencia personal pudo confundirle. Sin embargo, no era alguien intelectualmente ingenuo. Muy por el contrario, vio en su soledad un signo de algo más que personal. En *Aurora*, escribe: "Aprendí a soportar la soledad, a 'comprender' la soledad; y hoy señalaría yo, como uno de los signos esenciales de un espíritu libre el preferir correr solo, volar solo y hasta arrastrarse solo, cuando se tienen las piernas tullidas...".

Es necesario profundizar en ello. Recordemos la secuencia nitzscheana de pasión-opinión-convicción. Para un espíritu libre, es preciso evitar la cristalización de las opiniones en convicciones mediante el cambio continuo. Pero, no lo olvidemos: para un espíritu libre. El cambio continuo tiene sentido para quien se propone pensar sistemática, metódica y permanentemente. Sin embargo, no parece un modelo posible de conducta para el género humano. Es posible, claro, pero con la consecuencia de caer en la condición esteparia, neutralizado el sujeto respecto de sus relaciones con los otros; como sabemos, las relaciones con los otros son, fundamentalmente, afectivas. Los demás nos afectan y son, a su vez, afectados por nosotros. Desafectarse (dejar de tener afectos) es equivalente a renunciar a las relaciones con los otros.

De ahí el drama de tratar de ser un pensador entre los otros; el intelectual, el académico, no están en el drama porque han constituido una subcultura en la que los otros son como él, es decir: intelectuales (Por supuesto, este grupo experimenta también las relaciones afectivas, con su multiplicidad y variedad de cercanías y distancias emocionales).

Algún tipo de estigma está implicado en el pensamiento crítico, en la medida, claro está, en que se lo ejerce hasta el límite. Pero es algo que más vale interpretar en términos de sicología social de grupos que de manera iluminista; de acuerdo a esta última. Habría un choque entre Verdad y Oscurantismo, entre Razón y Superstición. ¿Será la 'Verdad' la que está en juego? En la perspectiva de la sicología social, el filósofo es un desviante respecto de la norma del grupo; la distancia entre filósofo y comunidad es el precio de la reflexión más allá de la norma.

Que el asunto es, lejos, más que una mera ocurrencia personal emotiva de Nietzsche, lo respaldan algunos decidores testimonios.

En su *Tratado de la naturaleza humana*, libro I, parte IV, sección VII, el filósofo escocés David Hume comenta: "Estoy espantado y confundido por la desolada soledad *en que me coloca mi filosofía; me parece que soy un monstruo extraño*

y extravagante, incapaz de vivir en sociedad, excluido del comercio de los hombres, abandonado y desesperado... Me he expuesto al odio de los metafísicos, de los lógicos, de los matemáticos y hasta de los teólogos. ¿Puedo asombrarme de las afrentas que deberé sufrir?".

En un tono menos patético, Bertrand Russell tiene algo que decir al respecto. En sus *Retratos de memoria*, encontramos el siguiente párrafo: "Durante toda mi vida he deseado, con vehemencia, sentirme identificado con los grandes conjuntos de seres humanos, experimentar lo que experimentan los miembros de las multitudes entusiastas. El deseo ha sido, con frecuencia, tan intenso como para hacer que me engañase a mí mismo. Me he imaginado que era, en cada ocasión, liberal, socialista o pacifista; pero nunca he sido ninguna de esas cosas en un sentido profundo. Siempre el intelecto escéptico me ha susurrado sus dudas; cuando yo más deseaba que se mantuviese en silencio. Me ha separado del fácil entusiasmo de los otros y me ha llevado a una soledad desolada".

Y definitivamente conmovedor resulta ser el testimonio de Albert Einstein: "...soy en realidad un viajero solitario y nunca he pertenecido a mi patria, a mi hogar, mis amigos o siquiera mi familia inmediata, con todo mi corazón; ante todos estos nexos, nunca he perdido cierto sentido de distancia y necesidad de soledad, sentimientos que han aumentado con los años. Llega uno a tener aguda conciencia, pero sin lamentarlo, de los límites del entendimiento mutuo y de la consonancia con otras personas...".

¿Y no confirman lo mismo, por ejemplo, Sócrates juzgado por Atenas, Semmelweiss arrinconado por la medicina de su época, Spinoza segregado de la sinagoga, Abelardo huyendo de las iras de la Iglesia, Bruno y Servet en la hoguera, Freud amenazado y vilipendiado, Ockham perseguido y excomulgado, Locke marchando al destierro, así como tantos otros casos?

EL ARTE DE ENTERARSE

José Ricardo Morales

Fueron años de penas y penurias. En septiembre de 1939 y en las condiciones más adversas logramos arribar a Chile, a bordo del *Winnipeg*, más de dos mil desterrados españoles. Pocos meses después, Arturo Soria, uno de los españoles asilados en la Embajada de Chile en Madrid, productor en España de la revista *Diablo Mundo*, obtuvo refugio en tierras chilenas. Por último, en 1941, José María Ferrater Mora llegó a Chile procedente de Cuba, en donde había escrito la primera versión de su *Diccionario de Filosofía*. De inmediato, bajo la iniciativa de Arturo Soria, creamos la Editorial Cruz del Sur; Mauricio Amster –el conocido diseñador de diversas publicaciones españolas– dio forma a sus cuidados libros, mientras los escritores chilenos Manuel Rojas y José Santos González Vera, con Ferrater Mora y conmigo, orientamos algunas de sus primeras colecciones. La intención que nos guiaba consistió, principalmente, en publicar aquellas obras que unieran, en función del idioma y de nuestro pensamiento libre, el mundo americano con el que nos pertenecía. Como en alguna ocasión he señalado, en Chile, al igual que en México, en Argentina y en otros países del Nuevo Continente, la más genuina política cultural española la efectuaron por entonces los desterrados.

En semejante ocasión había dos asuntos preferentes que atender: uno, el de hacernos cargo de cuanto habíamos perdido con el destierro; otro, el de servir a los países que tan abiertamente nos acogían, concediéndonos un destino negado en nuestra patria. De tales preocupaciones dieron patencia nuestros trabajos universitarios –en el caso de Ferrater y el mío–, además de los textos publicados por Cruz del Sur, en los que el vínculo posible entre los escritores americanos y españoles se acreditó con los nombres de Pablo Neruda y Vicente Huidobro, entre otros que omito, aunque no olvido, a los que se sumaron los de Américo Castro, Jorge Guillén y Pedro Salinas. A ellos pueden unirse los de chilenos y españoles que participamos directamente en la Editorial, hermanándose así, de manera efectiva, ambos mundos concordes. En cuanto me concierne, además de publicar una obra propia –*Bárbara Fidele*–, y una antología de *Poetas en el destierro*, tuve a mi cargo dos colecciones destinadas a rescatar, respectivamente, a excelentes poetas ignorados de los Siglos de Oro españoles –*La fuente escondida*, diez volúmenes–, así como a las muy diversas modalidades de la mística española –*Divinas palabras*, de la que aparecieron sólo algunos títulos–. Por su parte, Ferrater Mora publicó dos libros de ensayo –*España y Europa* y *La ironía, la muerte y la admiración*–, además de asumir la dirección de dos colecciones, destinadas a exponer los problemas filosóficos que entonces estimó primordiales, teniendo en cuenta nuestra situación y las ideas que deseábamos poner de relieve. Desde entonces, una amistad tan firme y duradera

como ninguna otra me unió al muy riguroso y querido pensador, de cuya reciprocidad mantengo testimonios fehacientemente claros, entre ellos, el último de los textos que dejó interrumpido sobre su ordenador. Cuando nos disponíamos a encontrarnos en España, con ocasión de la presentación de su última novela, *La señorita Goldie*, y del curso *Pintura y palabra* que efectué en la Universidad Autónoma de Madrid, "las hadas cortaron sus hilos", al decir de Fernando de Rojas, yéndose para siempre con la secreta discreción que de continuo le caracterizó, sin ceremonia de ninguna especie, "en soledad, no solo" –son las palabras de nuestro gran Quevedo–, dejándonos desolados.

Evoco escuetamente a José Ferrater Mora, según las circunstancias de su destierro en Chile, porque algunos aspectos decisivos de su manera de pensar y, a consecuencia de ello, de su filosofía, estimo que surgieron como respuesta directa e inmediata a su situación de exiliado. Y entre aquellas nociones que por entonces puso en juego merece destacarse, especialmente, la de "integración", puesto que ocasionó después, acompañada de otras ideas conexas, una filosofía por él denominada "integracionista".

El punto de partida de este proceso se encuentra, según creo, en los anuncios con que encabezó las colecciones filosóficas que tuvo a su cargo en Cruz del Sur. En ellos, aparece una actitud que había de culminar en la aptitud excepcional de Ferrater para abrirle un camino original al pensamiento. La actitud referida consistió en asignarle a la filosofía determinada condición programática, basándose en la tolerancia y en la conciliación de extremos, estimándola como un saber que no podía bastarse exclusivamente a sí mismo, puesto que debía atender tanto a la ocasión en que se produjera como al estado de las nuevas tendencias surgidas en las restantes disciplinas intelectuales, especialmente en las científicas, incorporándolas a ella.

En prueba de la posición señalada, la primera de las colecciones que propuso a Cruz del Sur la tituló *Tierra firme*, haciéndose presente en su enunciado la inmediatez del destierro, no sólo por la posible alusión a la tierra perdida, sino porque el desterrado es "un infirme", un enfermo que percibe a la distancia aquello que le constituye y siente más suyo: su consistencia original. Ese desgarramiento hace que el desterrado viva en dos planos a la par: el de la cercanía de un entorno que al principio se le hace por completo ajeno, enajenándolo, y el de la inmediatez de la nostalgia que le remite a lo lejano y ausente, de donde procede y es. Con el tiempo, la situación enunciada convierte al desterrado en alguien que tiene dos tierras... para no tener ninguna.

Que el hombre sea un desterrado lo expresan todos los mitos de origen alusivos a un paraíso perdido. Aunque si en el origen se encuentra un paraíso, éste tal vez lo sea por haberlo perdido. De hecho, semejantes mitos indican que el hombre, al carecer del medio original, tiene que hacérselo todo, haciéndose así un mundo. Por ello he sostenido en otras partes que el hombre no tiene medio, sino que tiene mundo. Sin embargo, el desterrado con violencia, *puesto que suma un nuevo extrañamiento al que le es consubstancial, como*

"infirme" que se requiere determinada tierra firme, aun cuando sea en arribada forzosa, para restablecer así su vida y asentarla sobre ella. Por otra parte, el terreno seguro que corresponde al desterrado, en cuanto ser pensante, lo constituyen sus ideas, de modo que sólo puede recobrarlo cuando logra expresarlas libremente. Ambos terrenos, el de la vida y el del pensamiento, nos los brindó Chile, permitiéndonos ser el que éramos, a diferencia de cuanto por entonces impidió nuestro país de origen. De ahí que Ferrater, en la colección referida, se propuso "destacar del pensamiento universal de todas las épocas aquellas obras en las que se defienden aquellas cosas frágiles que están constantemente zozobrando y que en nuestros días bracean desesperadamente para no hundirse: el respeto a la verdad, la tolerancia humana, la libertad de la persona". El programa no podía ser más claro, puesto que el pensamiento propio ha de permitir que el ajeno disponga de posibilidades análogas a las que nos atribuimos para proponerlo a "nuestro modo", pues pensar es, siempre, "pensar de otra manera". Por ello, el pensamiento ha de poner condiciones para que pueda surgir "algo distinto" –en el doble sentido de "claro" y "diferente"–, y tales condiciones son, precisamente, aquéllas que niegan "la incondicionalidad" supuesta en las creencias o en las ideologías. Como la tierra firme de este desterrado consistió en su capacidad pensante, dedicó la colección referida a definir los requisitos imprescindibles para que aparecieran las ideas en toda su diversidad.

La otra colección que Ferrater preparó en Cruz del Sur llevó el título de *Razón de vida*, destinándola directamente a considerar la filosofía del país perdido en el destierro. El texto que antecedió a la colección, fundamentándola, decía como sigue: "Se achaca al mundo hispánico carecer de filosofía; se olvida que la filosofía tiene su raíz principal en la vida. El mundo hispano tiene su filosofía en otro lugar que en los sistemas filosóficos: en su vida cotidiana, en su acción, en su mística. No es sorprendente que en cada uno de los instantes en que la vida triunfa sobre la razón, todos los ojos se vuelvan hacia ese mundo; la vida es de siempre, en efecto, un tema hispánico. Si el pensamiento puede disolverse en el torbellino de la vida, ésta puede consumirse en la serenidad del pensamiento. Para evitar ambas cosas, pensamiento y vida debieran andar en lo posible unidos. Esta colección presenta alguno de los casos en que tal unión fue intentada; frente a la razón europea, estos españoles acentuaron la vida, mas frente a la vida desbordante del mundo hispánico, intentaron pensarla. Su tema fue precisamente el tema que tal vez los días venideros vean cumplido: el de una vida razonable".

Según puede apreciarse, el motivo en que basó la referida colección consiste en la conciliación de dos extremos –la razón y la vida–, unificándolos. Además, en ese texto lanza el que había de ser quizá su primer dardo hacia los sistemas filosóficos, considerándolos diferentes o ajenos a "la vida" que encuentra en la filosofía española. En el párrafo citado se aprecia ya un conato de su libro coetáneo, *España y Europa*, pero además, y sobre todo, en él aparece, germinal, el punto de vista que convertirá el pensamiento de Ferrater en un integrador de opuestos, característica siempre substante en su teoría filosófica. De esta

manera, aquel que había sufrido el rigor de los extremos políticos entonces en uso –con los llamados "totalitarismos" fascistas y estalinista en pugna–, desautorizó todos los extremismos posibles, y con el recurso a la templanza que siempre llevó consigo, estimó que lo más opuesto a una "totalidad" no es la creación de otra, sino la supresión de ambas, la real y la posible. En cierto modo –que no puede ser más cierto–, los sistemas filosóficos cerrados, como totalidades herméticas que se bastan a sí mismas –requerimiento tradicional atribuido a la filosofía por muchas de las cabezas que de ella se ocuparon–, acabaron degradándose en nuestro siglo al llevarlos al terreno de la *praxis* –especialmente en la política–, dando lugar con ellos a las denominadas "ideologías". De hecho, si muchas de éstas se encuentran hoy en crisis, se debió no sólo al hermetismo irreal que las caracterizó –pues sólo "funcionaban" adecuadamente en modelos que se bastan a sí mismos, sin tener en cuenta a quién deben servir–, sino, además, porque con ellas se folklorizaron las ideas, degradándolas, convirtiéndolas en esquemas de fácil colocación en "el mercado", como artículos de consumo inmediato que requerían para subsistir determinada propaganda. Si la publicidad corresponde a la sociedad de consumo de objetos, la propaganda perteneció a "la otra" sociedad de consumo, el ideológico, en la que las ideas se cosificaron para manipularlas fácilmente, poniéndolas al alcance de todas las fortunas mentales. Aún más, dichos sistemas ideológicos, en cuanto panaceas que lo estimaban todo resuelto de antemano, quedaron aceptados por aquello que pretendidamente resolvían. De esta manera, tales ideologías acabaron convirtiéndose en "ideolatrías", dado que sus ideas concluyeron adorándose por quienes las compartían, ya que con ellas quedaban libres hasta de la necesidad de pensar, pues les bastaba con "adherirse" incondicionalmente al sistema propuesto –en disposición semejante a la de un sello de correos– para tener despejada cualquier incógnita que se les presentara.

Como quiera que sea, la unión de extremos, preconizada en esta colección, denotaba el carácter conciliador de quien la dirigió, mostrándonos así que poseía determinada condición relativamente análoga a la que adujo Goethe para justificar su imposibilidad de escribir auténticas tragedias, al afirmar en una de sus cartas que "no he nacido para poeta trágico, porque soy de naturaleza conciliadora".

Resulta muy significativo que quien sufrió una de las peores experiencias de nuestro siglo, con sus correspondientes guerra y destierro, que en el lenguaje de la antigua tragedia significaron "la catástrofe" y "el éxodo", dio comienzo a su obra invitando a una conciliación de extremos. Aunque también conviene destacar que los autores españoles incluidos en dicha colección procedieron de las distintas culturas, creencias y regiones que dieron su considerable variedad al pensamiento de nuestro país, vinculándolas entre sí con textos de Abengabirol, Ramón Llull, Vives y Feijoo, en uno de cuyos títulos, el de Fox Morcillo, figura explícitamente la noción de "consenso" con respecto a Platón y Aristóteles. No es de extrañar que la tolerancia propia de la Edad Media española, época en la que convivieron las tres religiones del libro en la Penín-

sula, perviviera en muchos de los desterrados, como lo muestra taxativamente la orientación que Ferrater Mora dio a las dos colecciones referidas.

El propósito que mantuvo en ambas, si coincidió con el que alentaba la Editorial Cruz del Sur, se debió, sobre todo, como hubiese supuesto Perogrullo, a que estaba de acuerdo con ella... porque estaba de acuerdo consigo. En el programa que propuso Ferrater para sus colecciones y en el que preconizó Cruz del Sur, se destacaron especialmente las condiciones integradoras del pensamiento, llevándolas la Editorial, como anteriormente expuse, a sus relaciones con el mundo americano[1]. Sin embargo, el término "integración" no estuvo explícitamente incluido en ninguno de los textos citados, aunque apareció con reiteración en los distintos ensayos que Ferrater publicó por entonces, así fuese en Cruz del Sur o en otras editoriales.

Dicho concepto figura por vez primera en su libro *España y Europa* (Santiago de Chile, 1942), pág. 13, destinado a establecer las diferencias habidas entre el mundo europeo y el español, con palabras que recuerdan aquellas que antecedieron a la colección *Razón de vida*, como puede comprobarse en las líneas siguientes: "El pensamiento europeo –producto directo de su vida, como lo es todo pensamiento– procura [...] no excluir el cambio, que es real, ni la fe, que es impenetrable, sino *integrar*[2] en la unidad de la razón todo lo que anteriormente había sido excluido de ella". Así entendida, la razón figura como integradora de sus contrarios, en un proceso de asimilación que no supone identificarla con ellos, sino que constituye la razón de la vida que le es propia. Al fin y al cabo, Heráclito también imaginó el *lógos* como una entidad poseedora de un poder mimético tan absoluto que le permitía semejarse a todo.

Pero conviene aclarar varios aspectos del problema, antes de considerar el proceso que despliega por completo la noción de "integrar", aquí propuesta inicialmente por Ferrater. Aunque el vocablo aparece referido a un conflicto posible entre la razón y la vida, ambos conceptos se atribuyen a dos entidades, España y Europa, de carácter histórico y cultural, que acaban considerándose como dos tradiciones de índole diferente. De esta manera, la intención de dilucidar las diferencias habidas entre ambas pudiera confundirse con aquellas obsesiones noventaiochistas destinadas a revelar la condición propia de España, teniéndola como un objeto de conocimiento previo, para poder emprender una nueva vida en el país a partir del programa requerido por la conciencia de un fracaso: la pérdida de las últimas colonias españolas en América y el Pacífico.

[1] Ferrater Mora dejó claramente establecida su posición respecto de la posible acción española en América al sostener en uno de sus ensayos de esos años –*Cuestiones españolas* (México, 1945), pág. 60–: "Los españoles necesitan para salir de su provincialismo una gran empresa y esta empresa no puede ser sino la siguiente: colaborar, sin menoscabo de su pertenencia a Europa, al fortalecimiento de ese mundo hispánico que se extiende por todas las tierras de Iberoamérica. Este es el sentido de su misión y la más alta gesta posible de su historia".

[2] Las cursivas son mías.

A diferencia de ello, la reflexión emprendida por Ferrater se basa en una carencia mucho mayor que la debida al despojo de algunas posesiones territoriales, porque significó, para los desterrados, *la pérdida del país propiamente tal*, enajenado en una guerra, haciéndose por ello ajeno a quienes la perdieron, perdiéndolos o dejándolos perdidos. La condición de "lo español" era un asunto que debía asumirse para entender plenamente por qué nos encontrábamos en la más desmedrada situación de desterrados. Las cabezas mejores habían de hacer suyo el problema, dándole lucidez al mundo sobre ello; de ahí que la filosofía española, tan unida a la vida como pretendió Ferrater, tuviese que adoptar nuevamente un papel programático y una función ancilar, poniéndose al servicio de las libertades destruidas por los totalitarismos. De hecho, y sólo así, la filosofía española "podía ganarse la vida".

En vista de la tendencia desintegradora de España –aunque por paradoja se autonombrara "una, grande y libre", dado que, como antaño, arrojaba de sí a muchos de sus mejores hijos porque practicaban "la funesta manía de pensar"–, no cabía, para contrarrestarla, sino el propósito de integración unificadora que desarrolló Ferrater *a partir de su visión de desterrado*, que le permitió apreciar a España como un todo del que se encontró excluido, y que sólo por ello podía percibir en su carácter unitario.

Aun cuando mis asertos pueden semejar excesivos –me refiero al hecho de que Ferrater forjó su idea de "integración" según las necesidades inmediatas de pensar el exilio y a España como "exiliadora"–, mi parecer se corrobora en sus ensayos siguientes. Uno de ellos, destinado al análisis de nuestra pérdida de España y del modo posible de recuperar el país, lo titula *Cuestiones españolas* (México, 1945), publicándolo el Colegio de México, en su Centro de Estudios Sociales, dirigido entonces por nuestro sabio amigo José Medina Echeverría. El problema que Ferrater aborda es el de darle una salida racional a la situación de España, no sólo escindida entonces en dos actitudes antagónicas, sino desgarrada por ellas en posiciones manifiestamente inconciliables. El tema ya no es, pues, el de la comparación de una entidad –España– con otra –Europa–, diferenciándolas según sus respectivos atributos –vida y razón–, sino que enjuicia la condición negativa de aquélla, obligándonos a emprender tareas y a disponer misiones para resolver los problemas ocasionados por su propia índole. Los términos que en el texto predominan –análogos a otros anteriormente expuestos–, son los de "concordia" y "conciliación", para reflexionar sobre ellos y proponer una conciliación humana que esté por encima de la exclusivamente política –sugerida con las muchas cautelas que siempre caracterizaron el pensamiento de Ferrater–, preconizándose con ella una tercera España que no se hallara entonces *au dessus de la mêlée*, sino que asumiera por completo sus posiciones conflictivas, resolviéndolas. De ahí que dicha "tercera España" fue decididamente ajena a la que por entonces apareció como una "actividad contemplativa", extraña en absoluto a cuanto se encontraba trágicamente puesto en oposición. En ese punto Ferrater Mora fue muy terminante, tanto como jamás lo había sido en sus obras, pues adoptó un tono subidamente condenatorio, para fijar con claridad su posición contraria al franquismo. En una nota

al pie de la página 28 sostiene: "Aunque en el texto consta esto del modo más formal y sin el menor equívoco, acaso no sea totalmente inútil subrayar que la "tercera España" aquí aludida no tiene nada que ver con la que así ha sido llamada en los últimos tiempos. No sólo esto: en cierta manera *es lo rigurosamente inverso de ella*. En qué sentido lo sea se verá sobre todo en las páginas siguientes, donde la condición personal del que esto escribe –su destierro después de la guerra a que dio lugar la rebelión fascista de 1936– queda clara y aun orgullosamente señalada. Así sería totalmente erróneo suponer que se trata de conciliar lo inconciliable –por ejemplo, el franquismo y el antifranquismo. La conciliación –más necesaria que nunca– es una condición de los españoles de buena fe y no excluye, sino que implica, la debida justicia". Así que una conciliación con justicia no supone, en modo alguno, lavarse las manos y hacer caso omiso de lo monstruosamente sucedido, sino que requiere evaluar las responsabilidades emanadas de dicha situación, como una condición ineludible para restablecer el debido equilibrio en nuestro país. Todavía más, en las páginas siguientes (32 y 33) sustituye el concepto de "conciliación" por el de "integración", al abundar sobre el tema: "El frecuente horror del español ante la historia común puede conducirle, sin duda, a esa enorme integración de la historia que constituye acaso una de las más nobles utopías humanas, a esa libertad ante el futuro sin la cual todo el pueblo acaba prendido en las cadenas de su propio ensimismamiento". Y añade pocas líneas después: "Todos los problemas fundamentales de España pueden reducirse, *cuando menos metódicamente, a esa integración única*[3] que permitirá realizar una política auténticamente 'moderada' ". Así se entiende que la citada "moderación" está subordinada a la existencia de un método integrador que reduzca los problemas fundamentales de España y no a cierto conservadurismo. Además, conviene tener presente que *a partir de una solución política* para España empieza a manifestarse en el pensamiento de Ferrater la relación posible entre *integración y método*, aquí formulada por primera vez, en la que se anuncia la integración metódica que caracterizó a su filosofía ulterior, hasta llegar a constituir las distintas modalidades de su llamado "integracionismo", situado, precisamente, en el terreno del método.

A este respecto, cabe hacer notar que al final del ensayo referido, en su último capítulo, aparecen también otras nociones capitales en la filosofía de Ferrater, pues cuando contrasta los modelos humanos del mundo no hispánico con los del español, declara que en aquel mundo que para entendernos le hayamos opuesto, "pero que deberíamos calificar simplemente de *complementario*[4], tales modelos [aquéllos pertenecientes al mundo hispánico] han sido en cierto modo relegados, porque no se les ha considerado como lo que auténticamente fundaba y justificaba una cultura, sino tan sólo como lo que estaba situado en el inferior nivel de vida. No es así una cuestión de calidad o de cantidad, sino una cuestión de *sentido*", subraya el propio Ferrater (págs. 67

[3] Las cursivas son mías.
[4] Las cursivas son mías.

y 68), introduciéndose también aquí, por primera vez, el término "sentido", que constituirá uno de sus motivos filosóficos fundamentales.

Aunque este ensayo reitera la necesidad de integrar la vida con la razón, así como a España y el Occidente, dicho menester puede llevar a la consecución de un tipo humano nuevo: "...lo que se trata de hacer... –indica– no es simplemente [...] negar a la razón sus definitivos e irrenunciables derechos, sino de *complementar* lo que había venido existiendo por separado, de *llegar a un acuerdo* de vida y razón, de esencia y de existencia, de soberbia y humildad que vaya acercando cada vez más al hombre de Occidente a ese *hombre entero* que en múltiples ocasiones vislumbró sin que todavía se haya realizado" (pág. 68)[5]. De tal manera, "la inserción del mundo hispánico en el más ancho mundo de Occidente" se convierte en un paso imprescindible para lograr ese "hombre entero" que no existía en España ni en el Occidente, pero que no existirá en éste sin España. Por último, supone que la solución a la crisis entonces vivida "podría hallarse en la siguiente fórmula: integración de la historia con la moral". Con estas palabras concluye el ensayo referido, anunciándose en ellas cuanto será característico de toda su filosofía ulterior: el empleo metódico de diversas maneras de integrar nociones consideradas dispares o contrarias –infirme y firme, razón y vida, España y Europa, historia y justicia, historia y moral...–, que en virtud de tal integración se convierten en complementarias, tal como lo declara explícitamente en repetidas ocasiones.

Esta preocupación, constante desde sus primeros tramos en la filosofía de Ferrater, se debe como he dicho, en gran medida, al extrañamiento forzoso del destierro y a las posibilidades que lleva consigo. Así propuesto, el destierro puede convertirse en un instrumento de conocimiento, ya que consiste en "estar fuera del juego" y, por lo tanto, en no participar en las convenciones y usos de quienes nos rodean, "enajenándonos" de ellos y asistiendo a su vida como un espectáculo. Dicha actitud es la propia de los escritores que se extrañan del mundo inmediato, para poder representarlo "desde fuera" con todas sus particularidades, tal como lo hizo mucho después el propio Ferrater, ya que basó su primera novela –*Claudia, mi Claudia*– sobre un Observador, un *voyeur* que analiza el comportamiento ajeno sin participar directamente él[6].

Sin embargo, la posibilidad de la que Ferrater obtuvo partido para pensar en función del destierro no consistió en contemplar el contorno inmediato con la extrañeza de cuanto se nos hace ajeno, sino que, más bien, el destierro le permitió ver el país perdido como un todo integrado por cierto sentido que

[5] Todas las cursivas de este fragmento citado son mías.

[6] Por ese motivo he señalado alguna vez que el llamado "teatro del absurdo", en el que Ferrater tuvo la gentileza de incluir parte del mío como un precedente ignorado –*Sobre la fama*. *Obras selectas*, vol. 2, págs. 192-196–, corresponde a la extrañeza obligada del destierro; en mi caso, porque me permitió asistir "desde fuera" a cuanto sucedía a mi alrededor en un país ajeno, pudiendo revelar así el sinsentido de algunas de las fórmulas lingüísticas usuales y de los hábitos existentes en mi entorno, practicados por todos "sin darse cuenta" de ello. Al fin y al cabo, Ionesco, Beckett y Adamov, entre sus autores principales, fueron a su manera desterrados.

se nos ocultaba cuando vivíamos allí. Esta posición la define plenamente en el último ensayo del libro titulado *La ironía, la muerte y la admiración,* escrito en Chile y publicado por Cruz del Sur en México, 1946, impreso por el excelente poeta Manuel Altolaguirre. En él afirma: "La situación externa con respecto a la cosa [...] motivo de admiración consiste en un especial extrañamiento que tiene mucha semejanza con un destierro. Sucede en nuestra relación con las cosas un poco lo que nos ocurre al estar desterrados, extrañados de muestra patria, ...comenzamos a advertir lo que ésta era sin que lo hubiéramos ni siquiera sospechado: una unidad en la que quedan disueltas y apaciguadas todas las contradicciones, en la que cada cosa tiene, no su ventaja o su inconveniente, sino su sentido" (pág. 106). Y añade en la página siguiente: "Lo que nos extraña de una cosa al sentirnos fuera de ella... es su unidad y, por consiguiente, el sentido que tienen no sólo cada uno de los elementos en el conjunto, sino el conjunto mismo". Con más de veinte años de diferencia, en una de sus obras mayores –*El ser y el sentido* (Madrid, 1967), pág. 281–, aun cuando reconoce que ninguna realidad-sentido "se agota ni dentro ni fuera de ella", estima, sin embargo, que desde cierto punto de vista "el sentido de una realidad está dado en buena parte fuera de ella"[7].

De tal manera, el saber del destierro, que es *el saber del desprendimiento* –con las acepciones de 'generosidad' y 'separación' que el término implica–, permite integrar aquello que en el país parecía conflictivo, resolviéndose sus antagonismos al percibir su sentido. Esta posición integradora, como hemos comprobado, empezó a formularla Ferrater, taxativa y explícitamente, a partir de su exilio y de las circunstancias inmediatas debidas a éste, manteniéndola después en sus especulaciones, no sólo con respecto a España y su relación con Europa o América, sino en su filosofía. Así trató de hacerla relativa a los conocimientos producidos en otros campos, integrándolos en ella; o bien se propuso resolver en el interior de ésta las tendencias que aparecieron como contradictorias o contrarias –la analítica y la esencialista, por ejemplo–, suponiéndolas complementarias y resolviéndolas en un todo.

Pese a todas las pruebas que acabo de aducir, pudiera parecer anómalo que esta constante integradora se inicie en la filosofía de Ferrater en función del destierro. Sin embargo, no puede extrañar que esto suceda si se tiene en cuenta que empezó por afirmar, en sus primeros textos, que la filosofía española se formuló habitualmente desde la vida misma, y como en su propia vida el destierro tuvo el grave significado y las muchas consecuencias que pueden reconocerse, el hecho de adoptar como punto de partida ese destierro, para poner en juego su concepto de integración, guarda absoluta coherencia con cuanto desde entonces preconizó.

[7] En cierto modo, el antiguo conflicto entre el saber teórico, distante y des-interesado, y el conocimiento empírico e inter-esado se manifiesta en esta posición de Ferrater, aun cuando adquiera en ella rasgos muy diferentes de los tradicionales.

La mirada hacia atrás del desterrado, dirigida a su origen perdido, se complementa con la que orienta hacia sí mismo para saber quién es. De esa manera, la primera pregunta o primera mirada, de índole retrospectiva, se convierte a su vez en retro-inspectiva. De esta "retroinspección" dieron clara evidencia diversos textos de Ferrater publicados en aquellos años, destinándolos a reflexionar, principalmente, sobre la ironía, la mesura y el *seny* catalanes. De todos ellos haré caudal aquí, refiriéndolos al tema de la integración que me propongo tratar.

Según supongo, la ironía implica una manera de pensar cuya característica es la indirección, pues no conduce derechamente hacia aquello a que realmente apunta ni tampoco hacia donde semeja orientarnos. El viejo trabalenguas "en donde digo "digo" no digo "digo", que digo Diego", puede representarla, e inclusive, con su ambigüedad, suele adoptar la forma del "vaya lo uno por lo otro", aceptándola en su sentido literal. Habitualmente, al encontrarnos ante lo inesperado que la ironía provoca, surge la sonrisa, pues aquello que parecía ser de una pieza puede serlo de varias, tal como permite hallar distintos planos del pensamiento en donde supusimos que había uno.

Ha corrido demasiada tinta sobre la sonrisa del ángel de la catedral de Reims para que en este punto tenga que fluir algo más, pero me bastará con destacar que en la Edad Media el que se ríe a carcajadas es el diablo, así como lo hicieron los dioses homéricos, porque los hombres, en cuanto condenados o mortales –y aun como condenados a la muerte–, no pueden reírse. A lo sumo, les queda la sonrisa como un indicio de su inteligencia irónica, pues, aunque estén vocados a la muerte, como supuso Heidegger, viven y hacen como si no supieran nada de ella.

Los modos en que se manifiesta la ironía son múltiples, desde la socrática –basada en inquirir simulando ignorancia–, o la trágica –en la que quien creyó proceder bien no lo hizo y cuando supuso salvarse fue castigado para siempre–, sin omitir la ironía levantina –catalana, valenciana o balear, griega a su manera, aunque a veces sea sólo sorna– o la inglesa –producto del *club* y el cuchicheo de su lengua sin hueso, en el que la carcajada no sólo está mal vista, sino mal oída... Pero adopte las formas que quiera, la ironía no sólo disocia determinadas entidades, sino que establece relaciones o enlaces entre aquellas que anteriormente nunca estuvieron vinculadas entre sí. Ese doble juego, un modo de *ponendo tollens* o "toma y daca" que oculta al que lo practica, cuenta con la inteligencia de aquel a quien se dirige, obligándola a ponerla en actividad. Como la ironía es disolvente y oblicua, exige el análisis de su forma y de sus implicaciones antes de aceptar o rechazar el sentido que oculta. "Nada en bloque", ésa pudiera ser la actitud del irónico. Y también: "no demos nada por cierto".

Afirma que Ferrater Mora fue el irónico por excelencia es un lugar común que abunda en toda la literatura prodigada, con sobra de razón, a su persona y obra. No es éste un punto adecuado para corroborarlo, al aducir decenas de situaciones y dichos irónicos que recuerdo de su trato amistoso. Pero a mi modo de ver, importa poner en evidencia que su talante irónico traslucía –y

ocultaba, como no podía ser menos– una excepcional capacidad de análisis –que es *lysis* o"disolución" "de abajo a arriba"– de la que siempre hizo gala su aguda filosofía.

Si el mundo adopta determinado sesgo irónico, en cuanto inaprehensible o evasivo, ofreciéndonos con frecuencia una cosa por otra, tal vez la ironía resulte ser el modo más adecuado de pensarlo, incluso cuando demos gato por gato, al esperarse la consabida liebre. Además, si el pensamiento se compone de extremos aparentemente inconciliables, la conciliación de lo aparentemente inconciliable que practica la ironía pudiera ser la manera pertinente de pensar el mundo. Por añadidura, puesto que la ironía es una modalidad del pensamiento que reintegra el mundo tras de haberlo desintegrado previamente, es dable suponer que en ella subyace determinada capacidad analítica que actúa sobre aquél, formalizándolo, basándolo en reglas autónomas con las que todo se hace posible, tal como todo puede ser imposible... En ese caso, es irónico que se estimen como contrarios los que son sólo complementarios, pareciera decirnos Ferrater en la primera fase de su filosofía. Pero también es irónico que se tengan como complementarios los que son sólo referentes, pudo añadir después, al incorporar su idea de integración a una filosofía integracionista.

Como quiera que sea, nada tiene de extraño que alguien tan soberanamente dotado para la ironía como lo fue Ferrater Mora, desarrollase a renglón seguido de la etapa temprana de su pensamiento, aquí considerada, una filosofía analítica, de la que previamente fundamentó y analizó a la par uno de sus posibles ingredientes –la ironía–, mostrándonos así que fundamentación y análisis no eran compatibles, integrándolos, tal como irónicamente les correspondía.

El indicio primero de este cambio de orientación en su filosofía se me hizo patente cuando fuimos a casa de Jean-Paul Sartre –entonces en la *rue Bonaparte* de París–, en la primavera de 1950. El filósofo francés –a quien traté un poco antes, durante un almuerzo que le ofreció el gobierno español en el exilio–, en vista de las opiniones que expuse sobre las obras de Ferrater Mora, me manifestó su interés en conocerlo, invitándonos a su casa. Las minucias de la extensa reunión que tuvimos no corresponde exponerlas aquí. Recuerdo que nos recibió el entonces secretario de Sartre, el novelista Jean Cau, haciéndonos pasar a una salita en la que Sartre escribía su tratado de moral –aquí de la ironía–, ¡sobre un libro de contabilidad! Ese tratado apareció póstumamente, hace unos años, aunque, desde luego, no en una edición facsimilar. Sea como fuere, nada permite suponer que entonces conciliara Sartre la moral y el deber con los términos, también filosóficos, del "debe" y el "haber". En conclusión, tras de hablar largamente de teatro, al preguntarle Sartre a Ferrater respecto de la filosofía en los Estados Unidos, éste se refirió a la tendencia formal y analítica predominante allí, para acabar diciéndole: "Cuando en nuestros cursos queremos distraernos un poco *–nous amuser un peu*, en el sentido de la alegría producida por las musas–, hablamos de metafísica y de Jean-Paul Sartre...". He de añadir que a Sartre no le pareció mal la *boutade* en la que Ferrater revelaba su posición de entonces. El camino que había de llevar a José Ferrater

Mora hacia su *Lógica matemática* –compartida con Leblanc– y a las *Indagaciones sobre el lenguaje*, entre otras de sus obras, se encontraba anunciado en la ocurrencia.

Aparte de los diversos ensayos que dedicó a la ironía –posiblemente como un modo de reconocer su propia condición–, también destinó varios trabajos a reflexionar sobre el *seny* catalán, una noción que tal vez puede contraponerse a la anterior. Aunque, en lugar de "contraponerse", quizá sea más adecuado decir que el *seny* "se complementa" con la ironía –tal como hubiera propuesto el propio Ferrater–, porque la acción disociativa de ésta se encuentra compensada con el equilibrio y el poder de integración que el *seny* supone. En el artículo consagrado al *seny* –en *Las formas de la vida catalana* (Santiago de Chile, 1944), incluido después en *Tres mundos: Cataluña, España y Europa* (Barcelona, 1963), a cuya versión me atengo–, revisa las diferentes aproximaciones que permite ese término intraducible, entre ellas las de "sensatez", con ciertas notas anejas como "prudencia", "cordura", "discreción", "discernimiento", "tino", "circunspección", ninguna de las cuales es el *seny*, aunque puedan formar parte del mismo, como el sentido común y el buen sentido. Sin embargo, una vez efectuado este somero análisis del término, tuvo en cuenta *la concordia* característica del *seny*, reiterándose con ello el propósito integrador del "primer" Ferrater Mora, al afirmar que el hombre que lo posee "estima que ni la salvación ni la experiencia son menospreciables. Pero siempre que anden *juntas*" (pág. 108). Y a renglón seguido corrobora esta posición al estimar que el *seny* "traducido a otros términos –por ejemplo, a términos políticos– ...equivale a querer integrar la moral con la realidad". Así refrenda, aunque con una variante nueva, el deseo de integrar la moral y la historia, con el que concluye, como anteriormente destaqué, su ensayo *Cuestiones españolas*. Entendido de este modo, el *seny* es una manifestación de la tolerancia y de la capacidad conciliadora que son propias de las cabezas equilibradas.

Los griegos, en especial Aristóteles, a esta virtud la denominaron *phrónesis*, como característica del pensador avisado, comprensivo, prudente, en el que el saber se convierte en conducta y ésta, a su vez, en un proceder sensato y honorable. Sin embargo, existe un aspecto del *seny*, habitualmente omitido, que estimo decisivo y merece la pena considerarlo. Aludo a que el hombre con *seny* es el in-*signe*, el que "enseña", tomándolo como referencia porque lleva consigo cierto "signo" de superioridad. Dicha noción de signo y señal destacada, perteneciente al *seny*, explica que la *senyera* valenciana sea la "enseña" de una región, confirmándose con ello la hipótesis de Benveniste de que el vocablo "signo", en vez de derivar de la raíz *sek-*, 'corte', procede de *sek^{w}-no-m*, 'el objeto que se sigue', desplegándolo "significativamente".

De modo que quien posee *seny* se destaca "señero", debido a su capacidad de integrar en un todo aquello que la actitud irónica, por ser "crítica", suele escindir, poniéndolo en crisis. Sin embargo, la "crisis" que puede producir la ironía no es incompatible con el buen "criterio" que caracteriza al *seny*, puesto que ambas nociones proceden de la misma raíz, pudiendo establecerse como complementarios los dos términos que parecían contrarios.

Sea como fuere, a tales características "mediterráneas", que encuentra en su comunidad originaria, ha de sumarse "la mesura", de la que expone su índole al referirla a la artesanía catalana "...ya que ésta significa, en buena parte, que cada cosa o elemento participe de su contrario y sea limitado por él. El arte participa así de la utilidad, pero lo útil participa de lo artístico. El arte participa de la industria y ésta del arte. De esta manera se van tendiendo una serie de puentes entre la utilidad y la belleza, la materia y la forma, lo concreto y lo abstracto. *Tender puentes equivale, por supuesto, a querer unir e integrar*[8]. Pero la unión y la integración no serían posibles en el caso que nos ocupa sin la mesura", dice en *Tres mundos* (pág. 124). De nuevo una noción antigua –el *metrón*, la medida o mesura, que subsiste en su pueblo como una virtud humana, al igual que la ironía y el *seny*– se remite sistemáticamente a las diversas posibilidades de la integración, noción constante, como parece demostrado, en la filosofía temprana de Ferrater Mora, cualquiera sea el campo en que la sitúe. Aun cuando, como he reiterado, el punto de partida de este propósito se encuentra formulado ahora en función de la capacidad "retroinspectiva" de un desterrado excepcional, que asienta sus obras primeras sobre el deseo de conocer qué perdió con el destierro y qué conoció al perderlo, para "hacer *definitivamente* suyo" tanto aquello que perdió como el modo de encontrarlo.

Sin embargo, con respecto al problema aquí abordado, es oportuno recordar que nuestra lengua forjó un término equivalente al de integración, en el que se manifiestan las virtudes del llamado genio del idioma, ofreciéndole a la idea de "integrar" posibilidades genuinas y nuevas, ajenas por completo a las que pueden proponerse en distintos idiomas. Me refiero a la forma del vocablo debida a la oralidad, y no a la tradición culta o gráfica, puesto que de este modo se forjó la noción castellana de *enterar*, con sus correspondientes "enterarse", "entereza" y "entero", además de otras afines, como "entregar", que dan una considerable riqueza de variantes al vocablo, originándose así una constelación semántica sin parangón posible con las existentes en otras lenguas[9].

Puesto que cada filosofía implica siempre cierta y específica capacidad designativa, los términos empleados en ella no pueden considerarse inocuos; antes bien, en cuanto términos determinan aquellas posibilidades del pensamiento que les pertenecen, especificándolas. A este propósito recuerdo que en el último curso dirigido por José Ferrater Mora –*Filosofía y narrativa*, Universidad Complutense, El Escorial, agosto de 1990–, al que contribuí con un trabajo titulado *Narratio picta*, sostuve que toda filosofía adquiere forzosamente cierto sesgo narrativo, puesto que el ig-naro es "el que no narra", el incapaz

[8] Las cursivas son mías.

[9] Es curioso que Ferrater Mora pasara por alto este sesgo de la idea de "integrar" que propone nuestro idioma, pues se limitó a nombrar al "hombre entero" –en el pasaje aquí citado de *Cuestiones españolas, pág. 68–, sin insistir sobre ello.*

de formular determinadas nociones a los demás. Al referir el problema a la pintura organizada según las posibilidades de la palabra en función narrativa, consigné la existencia de un término en el español al que no se le había concedido la atención debida, pese a su excepcional valor significativo y a la dirección en que orienta el pensamiento. El vocablo aludido era, desde luego, el de *enterar*, con el que se manifiesta una modalidad del conocimiento perteneciente a nuestra lengua, *consistente en estimar el saber como una manera de "enterarse"*, suponiéndose con ella que quien la posee "se entera" o integra en lo que conoce, identificándose o haciéndose "uno" con éste, a la par que integra o "entera" su persona, completándola al haber asimilado lo que sea. De modo que al quedar "enterado" y com-"pleto" el hombre se manifiesta como un ser "pletórico", puesto que aspira normalmente a lograr su "plenitud".

Sin embargo, dicha plenitud no pertenece sólo al orden intelectual, en el que "el enterado de" es el que domina determinado asunto, dado que el hombre "entero" significa también el que es "de una pieza", confiable y seguro, pleno en su integridad o entereza, cualidad perteneciente al orden moral, en el que también se pone a prueba su "consistencia".

Afirmar que Ferrater Mora fue posiblemente *el más enterado* de los filósofos de su generación, aunque parezca mucho me parece muy poco, si tenemos en cuenta la gran diversidad de direcciones que supo dar a sus trabajos. El hecho de que escribiera el mejor diccionario de filosofía intentado por nadie, permite aceptarlo como *el más enterado* de cuanto constituía su especialidad, pareciendo decirnos con labor ingente que no es posible filosofar *sin enterarse* previamente de la totalidad de cuanto hubiese en la filosofía. Sin embargo, el *enterarse de* todo lo habido y por haber no basta ni parece suficiente, puesto que semejante actividad, estimándola de esa manera, se reduce tan sólo al orden cuantitativo. De hecho, para obtener el mayor partido posible del *enterarse*, es menester, además y sobre todo, adoptar la acepción original del vocablo, formulada en el siglo XVII español como *enterarse en*, según la usó Cervantes al decir "enterarse en la verdad".

A este respecto, Ferrater Mora predicó con el ejemplo. Ante todo porque su *Diccionario* no constituyó únicamente un magno inventario de cuanto cabe y tiene lugar en el campo de la filosofía. Ni mucho menos. Pues fue mucho más. Fue más, porque el autor dejó su impronta personal e inconfundible y su forma de pensar al exponer rigurosamente "todo" lo hecho en filosofía. Así entendido, su *Diccionario de filosofía* constituyó, principalmente, *un diccionario "filosófico"*, según el modo de hacerse problema de los asuntos tratados, reconociéndose a Ferrater Mora en cada uno de sus artículos, sin que ninguno careciera, por supuesto, de la requerida y necesaria objetividad. De tal manera al *enterarse de* cuanto asunto filosófico hubiera, Ferrater Mora mostraba a la par su considerable aptitud para *enterarse en* ello.

Aunque esto, al parecer, no le bastaba, pues siendo el *Diccionario* un gran trabajo era a su vez una gran traba para manifestar su mucha capacidad de *enterarse en* lo que fuera con toda la libertad requerida. Además, tampoco pudieron parecerle suficientes algunos de los intentos primeros de integración

que aparecieron formulados en sus ensayos dedicados al país perdido y a la relación de éste con Europa y América, a partir de su óptica de desterrado. Lo prueba el hecho de que la mayor parte de dichos textos quedó excluida en las versiones consiguientes que dio de ellos, así que varios de los fragmentos aparecidos aquí semejan "los arrepentimientos" de aquellos pintores que sólo en las radiografías de sus cuadros revelan las fases sucesivas de un proceso, previas a la solución definitiva de la obra. Sin embargo, no puedo arrepentirme, en modo alguno, de incluir en mi texto algunos de los pasajes recusados por Ferrater en las distintas redacciones a que los sometió, puesto que trató, precisamente, de rastrear su idea de integración desde sus manifestaciones iniciales[10]. Por cierto que el intento decisivo, en el que sobrepasó las modalidades de integración aquí expuestas, se produjo al darle un nuevo sesgo a su idea, en el denominado "integracionismo". Pero ese paso definitivo, con el que cambió el destino de su filosofía, otorgándole la más plena originalidad, significó, realmente, un desarrollo de las fases previas de la idea de integración aquí expuestas, de las que obtuvo otras posibilidades y nuevas consecuencias. Además, pensándolo como aquí propongo, ha de estimarse que el paso referido consistió en la transición de una filosofía que tuvo como finalidad la de "enterarse de" cuanto pretendiera a otra destinada, especialmente, a "enterarse en" todo lo que fuese necesario, incluso interviniendo en el mundo real, dándole su sentido.

De tal manera, el cambio de orientación que aquí formulo, según determinadas posibilidades del "enterarse", significó la transformación de una filosofía integradora en una integracionista, en las que el "ismo" añadido al término inicial indicaba que determinada teoría sistemática –aun cuando no un sistema– ofrecía una salida diferente a los intentos de integración siempre presentes en las etapas anteriores de dicha filosofía. Para ello, al hacerse cargo, con todas las consecuencias, del propósito de "enterarse en" que he destacado, esta filosofía hizo suyo también un derivado tardío de la idea de "enterar", consistente en "entregar" o "entregarse", para adoptar cierto sentido remisivo que la llevaba de nuevo a "la vida", tanto a la del contorno como a la del propio pensamiento, concediéndole otra vez la orientación programática que caracterizó a la filosofía española.

El integracionismo de Ferrater significó a su manera un nuevo discurso del método, ya no fundado en la duda ni en la duplicación que supone el

[10] Es de todos conocido que con gran frecuencia rehacía sus textos para precisar la forma o las ideas, dándole un tratamiento "musical", próximo a *las diferencias* creadas por los vihuelistas españoles del barroco, después denominadas *variaciones*. Las razones de este proceder probablemente sean muchas. Una pudiera ser el afán de concisión, significado en la fórmula "edición corregida y disminuida", debida al escritor chileno González Vera. Otra tal vez corresponda al cambio de parecer del autor ante un problema anteriormente expuesto. Otra procede, quizá, de que el autor considera que su obra no se encuentra concluida, permitiéndose operar sobre ella como no puede el lector, ya que éste ha de aceptarla como "un hecho" inmodificable, aunque sea infinitamente interpretable. A menos que todo ello se deba a que el autor estime que su texto sea tan sólo el pretexto que acredita la existencia de un pensamiento variable...

dubitare, pues, a diferencia de esto –dicho sea con las palabras que definen el concepto en el *Diccionario de filosofía*, 5ª edic. (Buenos Aires, 1965), págs. 972 y sigtes.– consistió en la necesidad de "tender un puente..."[11] entre las "concepciones opuestas que reciben según los casos, diversos nombres: personalismo y naturalismo; antropologismo y fisicalismo; existencialismo y cientifismo; idealismo y realismo, etc. Común a todas esas concepciones es el tender a basarse en conceptos que se suponen designar realidades absolutas. La filosofía integracionista, en cambio, comienza por rechazar este supuesto: las realidades que aparecen como absolutas –tales la conciencia o el objeto– son, en rigor, términos finales, y jamás alcanzados, de ciertas tendencias. Los conceptos por medio de los cuales se expresan dichos términos son, por consiguiente, conceptos-límites, y solamente en calidad de tales es legítimo (y aun indispensable) usarlos. Así, no hay ninguna entidad que sea exclusivamente conciencia o que sea exclusivamente objeto, pero hay entidades que son más conciencia que objeto y viceversa. Lo mismo podemos decir de otros pares de supuestos absolutos designados por otros tantos conceptos límites". "En general... [podemos decir que] ...todo lo que es, es en tanto que oscila entre polos opuestos, los cuales designan sus límites, pero en modo alguno [son] paradigmas de dos distintas formas de existencia". "Rasgo característico del integracionismo es tratar de aunar los polos antedichos –y las concepciones correspondientes a ellos– mediante el paso constante del uno al otro". Esta oscilación constante, que lleva de un extremo a otro, privándolos con ello de su carácter absoluto –relativizándolos al constituir una realidad continua, en cada uno de cuyos puntos se integran diferentemente–, niega, a su manera, las categorías aristotélicas, situadas exclusivamente en el objeto, y las kantianas, propuestas por el sujeto, dado que la tarea filosófica requiere contar a la par con el sujeto y el objeto que dan sentido al mundo, puesto que éste no puede concebirse sin ambos. Es muy posible, además, que el precedente de esta posición integracionista se encuentre en Bergson, quien consideró en su obra *Materia y memoria* que el espacio y la materia, habitualmente contrapuestos, son dos falsos absolutos, puesto que "la materia espacializa el espacio", así como "el espacio materializa la materia"[12].

De todas formas, el constante vaivén que la filosofía integracionista requiere entre los conceptos-límites –ser y muerte, ser y sentido, sujeto y objeto, espacio y materia...–, privándolos de su condición absoluta, le da determinada disposición que puede denominarse *estrófica* –según la he designado en otras ocasiones, con respecto al drama y a la historia–, por cuanto todo "verso" o dirección admite siempre una dirección en viceversa, tal como se efectúa en la escritura primitiva que los griegos calificaron de *boustrophedón*, pues cada una de sus líneas adoptaba el sentido contrario de la precedente, a semejanza

[11] Nótese que la expresión es análoga a la empleada con relación a la mesura, anteriormente citada, procedente de *Tres Mundos*, pág. 124.

[12] Véase mi *Arquitectónica* (Santiago de Chile, 1966), vol. I, pág. 148.

del surco abierto por el arado conducido por una yunta de bueyes. De esta manera, todo sentido permite, y en ocasiones requiere, determinado contrasentido.

En el pensamiento de Ferrater, el mundo real se compone de ingredientes en los que las diferencias son graduales, de manera que el integracionismo supone la adopción de esta característica mundana, pues no hay nada de extramundano ni del otro mundo. Dado que el mundo es continuo, su continuidad niega la polaridad de conceptos, los conceptos-límites que son, de hecho, sólo falsos absolutos. Por ello, los pasos sucesivos efectuados en el pensamiento de Ferrater supuso *convertirlos en complementarios* –tal como ya efectuó en su filosofía temprana–, *para considerarlos, por último, como referentes,* formalizándolos.

Así entendido, el integracionismo tiene sentido y su sentido es reversible, porque la actividad del filosofar, que integra metódicamente cuanto antes se consideraba incompatible, manifiesta de este modo la condición real del mundo, carente de solución de continuidad o de cortes e hiatos. Si el pensador efectúa determinados "cortes" para caracterizar el mundo, esta significación tipificadora implica un modo de exagerar lo que hay, con el propósito de ponerlo de relieve o entenderlo. Por ello, la ciencia *(scientia)* pertenece al campo semántico del saber *(scire)*, en el sentido de constituir "un recorte" efectuado mediante una actividad "cisoria", que delimita lo que hay para poder "comprenderlo", incluyéndolo en áreas claramente diferenciadas.

Por estos dos caminos, el de los falsos absolutos y el de los recortes o especializaciones particularizadoras de la ciencia, dividida en compartimientos estancos, puede desvirtuarse el pensamiento; de ahí que actualmente requiera, para subsistir, determinada integración que lo complete, dándole plenitud. De ambas posibilidades se ocupó la filosofía de Ferrater Mora en su sesgo integracionista. En el primer caso, los cinco ejemplos aducidos en su *Diccionario,* respecto a las esferas en que puede aplicarse el integracionismo, son todos filosóficos, puesto que pertenecen a la teoría de los universales (nominalismo y realismo); a la metafísica (el ser y el devenir); a la teoría del conocimiento (lo fenoménico y lo nouménico); a la filosofía de la naturaleza orgánica (mecanicismo y vitalismo) y, por último, a la filosofía de la historia (Naturaleza y divinidad). La resolución de estos supuestos términos absolutos y contrarios, convirtiéndolos en referentes que permiten remitirse de uno a otro en diferentes sentidos, constituye, como he destacado anteriormente, la tarea que corresponde al método integracionista para librar a la filosofía de cierto esclerosamiento que la aquejaba desde sus orígenes. En cuanto concierne a los problemas internos de la filosofía, su obra *El ser y el sentido* –redactada de nuevo, titulándola *Fundamentos de filosofía*– da la mejor muestra de que la condición fundamentadora de la filosofía no es incompatible con la sutileza y el rigor del análisis, antes al contrario, los requiere como una condición imprescindible, integrándose metódicamente ambos al considerar lo real en función del sentido. Lamentablemente, las obras que se propuso concluir según las posibilidades del integracionismo dentro del cercado de la filosofía nunca

llegaron a completarse. La razón tal vez se encuentre en que su integracionismo adquirió una figura distinta al asumir la necesidad de que la filosofía se incorporase al mundo, pudiendo "enterarse en" él. Sobre este punto se ha hecho escaso caudal, así que merece la pena estimarlo escuetamente.

Porque los últimos trabajos filosóficos de Ferrater Mora no estuvieron dedicados, preferentemente, a integrar el orbe filosófico y sus nociones, ya que los hizo extensivos a campos ajenos al de la filosofía propiamente tal, no sólo con el propósito de filosofar *sobre* ellos, sino con la intención explícita de darle a la filosofía un destino actual que parecía evadírsele. Su actualidad podía recuperarla *integrándose en* las áreas del saber de las que normalmente se encontraba apartada –la filología y la ciencia, entre ellas–, cuyos objetos y problemas concretaban con mayor claridad la índole específica de nuestro tiempo, con todas sus nuevas posibilidades incluidas. De tal manera podía privarse a la filosofía de su condición solipsista y tradicional, consistente en creer que los problemas principales eran los concernientes a su mismidad, poniéndola en el mundo, *enterándola en él*, según el doble sentido de *completarla* y de *entregarla* a éste.

Con semejante criterio, parecía pertinente que en un tiempo como el nuestro, en el que la *computatio* avasalladora reemplaza a la *disputatio*, la filosofía no sólo reflexionara sobre las maneras actuales de considerar el lenguaje y sus modelos, sino que las hiciera suyas, *enterándose en* las tendencias analíticas desarrolladas por la lógica y la lingüística, incorporándolas a sus propias estructuras y acrecentándose con ellas. De tales orientaciones dieron fe distintos trabajos de Ferrater, desde los dedicados a Wittgenstein hasta *Las palabras y los hombres*, acercándolas a su método filosófico en *El ser y el sentido*.

Por otra parte, la disposición continua de la realidad, que permite pasar gradualmente de una entidad a otra, según supuso Ferrater, apareció unida al término "integracionismo" en *El ser y la muerte. Bosquejo de una filosofía integracionista* (Madrid, 1962), tratándose, como es de todos sabido, la transición del ser al dejar de ser en grados de cesación que implican una complejidad creciente en ambos, desde la cesación de una estructura mineral a la vida y la muerte de una persona. Dicha condición continua de la realidad reaparece en su libro *De la materia a la razón*, con cierto cambio de signo que no me compete desarrollar aquí, pero que muestra, pese a ello, la permanencia de la noción de *continuidad* en la filosofía de Ferrater, considerado por él como un atributo de la vida catalana en *Tres mundos*. Aunque dicho concepto lo sitúa en ese antiguo ensayo con respecto al tiempo y a su rememoración, allí afirma que "la auténtica continuidad... ...es la que articula tanto las formas de la vida colectiva como las de la vida individual" (pág. 93), y añade en la página 101. ..."lo que he entendido por "continuidad" es a la vez la conciencia de ella. Sin esta conciencia nada aparece como integrado o enlazado". Con todas las diferencias, puede considerarse a la filosofía como la conciencia de la continuidad que existe en el mundo real –así sea temporal o extensiva–, tanto como en los modos de formularla, cuando le son adecuados; pero, además, esa conciencia la aplica sobre ella misma si propone su pensamiento como un continuo con

los modos de pensar atribuibles a la ciencia y a otras formas del saber. En este orden de cosas, *El ser y la muerte*, así como *De la materia a la razón*, aunque discrepen entre sí en algunos de sus puntos, testimonian claramente la referida continuidad integradora que dio su pleno sentido a la filosofía de Ferrater.

Es muy posible que los libros anunciados en *El ser y el sentido*, con los que iba a completar su integracionismo en el terreno exclusivamente filosófico, no se llevaron a cabo porque cambió el designio del autor. En uno de ellos, el texto que anticipó bajo el título de *El ser y el deber ser*, debido a su claro propósito de integrar la filosofía en el mundo real –al *enterarse en*, tantas veces aquí expuesto–, llevó el antiguo tema del deber ser a la *praxis* más inmediata y presente, haciéndolo extensivo a otros mundo que al humano –el animal incluido–, tal como aparece en su *Ética práctica*, obra escrita en colaboración con su esposa, Priscilla Cohn. El otro libro que completaba esta línea prometida, *El ser y el hacer*, no lo escribió por propia decisión, puesto que anticipándose a lo preconizado por Roland Barthes y efectuado después por Umberto Eco, Ferrater Mora se desplazó del hacer filosófico al del arte, integrándose personalmente en éste mediante sus novelas y películas.

El arte de enterarse constituyó, según creo, la constante razón de su vida. Si a partir del destierro y de su extrañamiento obtuvo las posibilidades del "enterarse de" cuanto necesitaba para rehacer su mundo, más tarde, con su integracionismo las orientó de preferencia al "enterarse en", haciendo que su filosofía se integrara tanto en sí misma como en el mundo presente. El método que la singularizó desde entonces hizo de ella una *téchne*, y en cuanto tal fue un arte, según la antigua sinonimia reconocida entre la técnica y el arte. Pero este "arte de enterarse", pese a la extraordinaria diversidad de aspectos que adquirió, tal vez hubiese parecido insuficiente sin haber culminado en la integración de la conducta y la persona, haciéndolas concordes.

José María Ferrater Mora, en este aspecto de su vida, también predicó con el ejemplo, porque a diferencia del intelectual camaleónico de ahora, que cambia de color según cambia el mundo –aunque haya hecho muy poco para hacerlo cambiar–, nuestro autor siempre dio pruebas claras de su mucha entereza y de su integridad. En una de ellas, frecuentemente invocada tras su fallecimiento, condicionó el desempeño de una cátedra en España a la reincorporación de varios profesores exonerados de las suyas, en prueba de que el poner condiciones, propio del pensamiento, también podía oponerse a la incondicionalidad que exigía el régimen. A consecuencia de ello, nunca ejerció la docencia que le ofrecieron. Tal vez fue ésta la lección más certera que ofreció Ferrater Mora en tiempos tan adversos para la inteligencia, pues de su integridad, como de su entereza, todos tuvieron que "darse por enterados".

ESPLENDOR Y MELANCOLÍA DE FELIPE IV

Manuel Peña Muñoz

"Desde el Palacio del Buen Retiro, el penúltimo de los Austrias protegió a los grandes artistas del barroco español.
La pintura, la arquitectura, el teatro, la poesía y la talla policromada vieron su apogeo con Zurbarán, Velázquez, Murillo, Ribera, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo y Juan Martínez Montañés, entre otros".

Es otoño en los jardines del Parque El Retiro de Madrid. Los fresnos de hoja roja están encendidos como en los bosques canadienses de Vancouver. Los guayacanes de Virginia, en los senderos trazados durante el reinado de Carlos III, están de color anaranjado. Un paseo dominical junto al Hotel Ritz, bajo la fronda de castaños, nos conduce al Museo del Prado que exhibe en ocasión especial, una notable exposición de obras de los principales pintores de monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias. Madrid revive con moderna mirada, la contradictoria época del Barroco. Y aquellos lienzos oscuros que dormían en las bodegas, vuelven a ser colgados y apreciados en toda su magnitud artística e histórica. Allí están retratados aquellos alucinantes contrahechos que curiosamente circulaban con permiso palaciego por enormes estancias deshabitadas para la diversión de la corte.

Diego de Ribera se inspira en una mujer barbuda, mientras que Rodrigo de Villadandro pinta al propio rey Felipe IV, protector de los deformes, posando junto al enano Soplillo que tenía prácticamente carta blanca en palacio. La corte de los Austrias se vio poblada por estos seres minúsculos que posan vestidos elegantemente junto a la infanta Margarita en el cuadro *Las meninas* de Velázquez o solitariamente con mirada inquietante.

No hace mucho, el Palacio de Villahermosa de Madrid abrió al público una exposición similar de divulgación de la olvidada pintura madrileña de la época de los Austrias. Y los cuadros barrocos de José Antolínez, Mateo Cerezo, Claudio Coello, Francisco Rizo y Francisco de Herrera, *El mozo*, nos mostraban el delirante mundo de la corte de los Habsburgos, en su declinar, con sus grandezas y miserias.

La recuperación de *La monstrua vestida* de Juan Carreño, de *El bobo de Coria* de Velázquez o de los soberbios retratos de corte de doña Mariana de Austria con su tocado monjil, del enfermizo Carlos II, el Hechizado, el último de la dinastía, o de la condesa de Monterrey, con un tocado de plumas blancas moteadas de rojo y una... ¡pistoleta dorada!, nos pone en la pista de un evidente interés hispánico por la cultura del Barroco. Los españoles de hoy vuelven los ojos al Siglo de Oro y descubren en telas restauradas, detalles inéditos de una época picaresca y opulenta, dominada por los contrastes y los "claroscuros".

Es la época de Felipe IV una de las más fascinantes de la historia de España. En ella, acontecieron los sucesos más decisivos, aunque teñidos por un deje de fatalidad. El tono austero de la corte, con sus ropajes oscuros y golillas almidonadas, va tornándose cada vez más galante. A su vez, el prestigio inicial de un Rey apuesto y dominador de un reino donde nunca se ponía el sol, va siendo trocado en una suerte de descrédito total.

La teatralidad de una época

El largo período de Felipe IV, que comprendió casi medio siglo, desde 1621 a 1665, se caracterizó por una franca disgregación, una pérdida paulatina del poder y un lamentable debilitamiento político. Pero si fue inferior militarmente al siglo de Luis XIV, le superó en mucho en la calidad de los pintores, de los arquitectos, de los dramaturgos y de los poetas. Con razón se le llamó al XVII el siglo de la cultura. Francisco de Quevedo, el famoso escritor satírico del Barroco, llegó a ser secretario de Felipe IV, el protector de los artistas, y hasta el mismo Rey llegó a actuar y a escribir la comedia *Dar la vida por su dama*, en una época dominada por los espacios escénicos, las decoraciones y las obras grandilocuentes, en verso, de tema mitológico.

Con Felipe IV, toda la corte es teatral. Se representa con motivo del casamiento de la infanta María Teresa, *La púrpura de la rosa*, una deliciosa zarzuela de Calderón de la Barca, que en 1659 se monta simultáneamente en El Cusco, con asistencia del Virrey. También Lope de Vega estrena la égloga musical *La Selva sin amor* en el Real Sitio de El Pardo. Juan Hidalgo escribe en pergamino, con pluma de ganso, la partitura de *El jardín de Falerina* que se representa al aire libre con grandes trucos y decoraciones con perspectivas engañosas. Toda la corte se embruja con los tinglados y los corrales de comedias. El universo de Felipe IV tiende a la espectacularidad. Desde los inicios...

Cuando el monarca aún no ciñe corona y es todavía príncipe de Asturias, casi un niño, pálido, delgado y con los cabellos cortos, rubios, ha acudido a la isla de los Faisanes, en Guipuzcoa, para recibir a su futura esposa en las verdes colinas de Navarra. Allí, en el curso del río, se ha construido un magnífico pabellón fluvial, donde se efectuará el intercambio de princesas. Francia ha enviado a la joven de doce años, Isabel de Borbón, hija de Enrique IV y de María de Médicis, para casarla con el príncipe español. A su vez, la Casa de los Habsburgos, inclinada siempre a los matrimonios de casta, por conveniencia, pone a disposición de Francia, en ese mismo instante, a la hermosa infanta española, doña Ana de Austria, de tan sólo catorce años, hermana del Príncipe y futura esposa de Luis XIII, que muchos años más tarde, acabará devorada por la gangrena.

A una salva de cañón, las princesas suben, de cada una de las márgenes del río Bidasoa, a bordo de barcarolas bellamente engalanadas. Al llegar a la construcción flotante, se intercambian presentes y luego cada una sube a la embarcación contraria, pasando a la nueva patria.

Poco tiempo más tarde, en 1621, serán las bodas reales y del enlace de

Felipe IV con Isabel de Borbón, nacerán varios hijos que van muriendo a causa de la primitivísima puericultura de la época. Sólo dos sobrevivirán: el príncipe Baltasar Carlos, que Velázquez pinta a caballo con el fondo azul plata de la sierra del Guadarrama –y que morirá en Zaragoza a la edad de diecisiete años– y una infanta destinada a compartir el trono con Luis XIV.

Intrigas de palacio

Sin embargo, pese a la hermosura de la soberana nacida en Fontaneibleau, Felipe IV manifiesta interés también hacia otras mujeres. Es un Rey "don Juan", amante de la belleza femenina. Tiene, incluso, varios hijos fuera del matrimonio, aunque a sólo uno reconoce, a don Juan José de Austria, hijo suyo y de la dicharachera comediante María Calderón, apodada "la Calderona", que terminó sus días en un convento vecino al monasterio de la Encarnación. En este claustro, el pintor Antonio de Pereda retrata al óleo a otra "hija natural" del monarca, a sor Ana Margarita, profesando los hábitos, teniendo una apocalíptica visión celestial.

Curiosa es la personalidad de este Rey que combina hábilmente la tradicional religiosidad pacata de los Austrias –representada en los cuadros de Vírgenes de Murillo y en los severísimos caballeros del Greco– con una sensualidad sin límites. Felipe IV gusta de las grandes exhibiciones, de los saraos, de las monterías, de los bailes y de los festejos inauditos con función de fuegos artificiales. Es un Rey dilapidador que gasta fortunas en placeres barrocos. La Reina ha introducido a su vez en la corte, los gustos afrancesados que verán su apogeo años más tarde, en la dinastía borbónica. Es una soberana elegante, una María Antonieta de gustos menos refinados que la del Trianon, pero que sabe volver exquisita a la corte. Allí está ella en los jardines reales de Aranjuez, con sus damas y tres dueñas, sentadas bajo la fronda de los tilos, sobre un tabladillo comiendo fresas, mientras su esposo, el cardenal infante y varios monteros intentan cazar dos venados.

Al Rey le gusta mucho la cacería. Un pintor –Peeter Snayers– lo ha retratado al óleo, dando muerte a un jabalí. Fraus Pourbous, "el Joven", ha pintado a la Reina envuelta en una soberbia capa azul ala de cuervo, dándole la mano... a un perrito. Es la época de los retratos reales. Los más famosos son los firmados por Velázquez que ha sido nombrado pintor de cámara y ha hecho ya varios retratos ecuestres del monarca y de su favorito, el temible conde duque de Olivares, hombre astuto y oportunista, más mandarín que gobernante, que no goza de la simpatía de la Reina. Ya entre ellos se han producido ciertos choques de rivalidad. Corre el año 1621 y las tensiones aumentan, favorecidas por el odio –y el miedo– que le tiene al pueblo. Lentamente, varias mujeres valerosas, entre ellas la propia Isabel de Borbón, la princesa Margarita de Saboya (viuda del duque de Mantua), la virreina de Portugal y el ama del Rey, secundadas por varios prelados y magnates, logran que el monarca destituya de su cargo al privilegiado que tantos daños había causado, favoreciéndose a sí mismo y *debilitando el imperio. Fue él quien, aprovechándose de la falta de visión*

política del Rey, encerró y ajustició al marqués de Siete Iglesias y a otros favoritos del reino anterior, que murieron en el cadalso con ejemplar orgullo cristiano. ¿No era justo acaso que fuese expulsado de la corte y que terminase sus días en 1643, completamente loco, en la castellanísima ciudad de Toro, cerca de Zamora?

No. La Reina no mira con buenos ojos a este protegido de su esposo que, en una intriga palaciega, ha llegado incluso a acusarla de infidelidad. Todos saben que Isabel de Borbón es amante del teatro y que alterna con el dramaturgo satírico y hombre de sociedad conocido como el conde de Villamediana. Dueño de una audacia increíble, el enamorado se presentó en un baile de disfraces con un letrero que decía "Mis amores son reales", despertando las sospechas de la corte y poniendo en alerta al discreto espía del Rey. Culto, elegante, ingenioso, refinado hasta el grado sumo, amante de las dádivas, las fiestas y los regalos a los muchachos, coleccionista de antigüedades, cuadros, armas, caballos y joyas antiguas, el conde de Villamediana –cuenta la exageradísima *madame* D'Aulnoy en sus *Memorias de la Corte de España*– salvó a la Reina de un incendio de una manera espectacular. Se representaba una obra en la cual un personaje interpretaba a la soberana sentada en una nube. De pronto, el fuego cundió entre bambalinas y el conde de Villamediana, entrando abruptamente al palco real, sacó en vilo a la Reina y... "ganó sus favores".

La osadía tuvo su precio. Enterado del episodio el conde duque de Olivares, mandó matar de un pistoletazo al autor de *La gloria de Niquea*, amigo personal de Góngora, rival del Rey y supuesto amante de la Reina... Todo un lance de época, en un siglo en que se sucedían verdaderas comedias de capa y espada en las calles de aquel destartalado Madrid de los Austrias, por donde cruzaban las doradas carrozas reales salpicando lodo.

La vida cotidiana en tiempos de Felipe IV

Efectivamente, la ciudad de Madrid era en aquellos años un lugar opaco, de casas lúgubres y costumbres poco higiénicas. Escaseaba el agua y por las calles polvorientas circulaban perros, gatos, pollos, patos y gallinas, sin contar los "innumerables caballos muertos" que denuncia el escandalizado marqués de Villars en sus deliciosas *Memorias*. Tampoco es de extrañarse si en las *Noticias de Madrid*, correspondientes a enero de 1624, leemos que "paseando el Día de los Reyes, Alonso Hernández por la calle donde está la verdura, echaron por la ventana alguna basura, de modo que le salpicó". A la falta de alcantarillas, los madrileños de la época de Felipe IV, simplemente vaciaban los baldes por los balcones al grito de: "¡agua va!".

No obstante, la ciudad empieza a cambiar. Las costumbres y usos son ahora diferentes. Se puso de moda el "beber frío". Los madrileños se refrescaban con aloja y agua de jazmín enfriada con copos de nieve traída de los Altos de Peñalara. A ocho maravedíes vendían la libra de nieve en la calle del Olivo. La gente la prefiere en refrescos de guinda y de limón. A los forasteros les gusta beber vino de Lucena en el Mesón de la Media Luna, alojarse en la

posada del Peine y comer buñuelos de viento con chocolate espeso en la pastelería del Botín. La pobreza y el lujo empiezan a hacerse sentir de manera simultánea. Por la Puerta del Sol y por Fuencarral caminan junto a los ciegos, lazarillos y mendigos pintados por Zurbarán, elegantes señores de sombrero emplumado y baronesas arrastrando pesados guardainfantes de damasco.

Los mercaderes de la calle Mayor exhiben en sus tenderetes manguitos de pieles fabricados en Galicia, felpas y tafetanes de Valencia, y espadas de hierro forjado de Toledo, con filigranas de oro de alta ley.

La ciudad ahora es distinta. Han llegado embajadores de fuera, hombres de negocios holandeses, tudescos protegidos por las reinas alemanas y viajeros que del Oriente y las Indias traían piedras preciosas, oro del Perú y alfombras bordadas con plumas de pájaros mexicanos. El contraste fue extraordinario, porque en edificios ruinosos que ni siquiera tenían salas de baño, se exhibían tapices de Flandes y vajillas de gusto o riqueza notables. No ya los grandes señores, sino hasta los más simples hidalgos vestían a diario ropajes de terciopelo y subían en carruajes incómodos, pero suntuosísimos. Hasta las mulas se enjaezaban con una ostentación sólo comparable a las libreas de los lacayos. Madrid, vista así, era verdaderamente una ciudad-teatro por donde desfilaba una rica galería de personajes brillantemente ataviados.

El derroche imaginativo culmina cuando llega a Madrid el príncipe de Gales, enviado por Jacobo I, rey de Inglaterra, con la esperanza de casar al joven con la infanta doña María, aplacando las tensiones entre ambas naciones. La ciudad entera vibra con este acontecimiento. Son seis meses de corridas de toros, bailes de máscaras, juegos de cañas y justas caballerescas en las que participa el mismo Rey. El escenario principal es la Plaza Mayor donde se suceden los torneos y los autosacramentales. Las calles se han engalanado al paso del príncipe inglés, con colgaduras, arcos de palmas, tapices y telones pintados. En cada esquina hay construidos escenarios donde se representan obras de costumbres, de malas costumbres, de Quiñones de Benavente y comedias alegóricas. Y de pronto, todo aquel poblachón sucio que era Madrid, se ve convertido –en un mundo de apariencias barrocas– en una ciudad monumental por obra de los lienzos, las tablas y la pintura.

Consecuencias de un desaire

Sin embargo, los suntuosos festejos fueron inútiles y las tentativas de casorio fracasaron. Todo el cortejo inglés tuvo que batirse en retirada con ánimos decepcionados. Ni los teólogos ni el pueblo podían consentir que una infanta española reinase "sobre herejes" y viviese en un ambiente luterano.

Tras el repliegue, comenzaron a caer sobre la monarquía, como plagas de Egipto, infaustos acontecimientos. En 1625 se inicia la guerra anglo-española, azuzada por el Príncipe despechado. Tres años más tarde, ocurre el desastre naval de Matanzas, Cuba. El comercio americano va teniendo un gravísimo descenso. Se van perdiendo paulatinamente las colonias de ultramar. Los franceses ocupan la isla de Guadalupe, mientras que los holandeses se apoderan

de Curaçao y destrozan en 1639 la flota española de Indias. Simultáneamente hay revueltas internas en la Península. No sólo Portugal se rebela, independizándose y eligiendo al rey Juan IV, fundador de la dinastía Braganza, sino también Cataluña, con cruentas batallas en los campos de Barcelona.

Aprovechándose del río revuelto, el duque de Medina Sidonia intenta seguir el ejemplo de las sublevaciones y prepara corona mudéjar para proclamarse rey de Andalucía. No sabe él que la conspiración es descubierta y que para salvar su vida va a arrojarse a los pies de Felipe IV pidiéndole perdón.

En 1644, un nuevo golpe viene a debilitar a este Rey aturdido que ve venir un desmoronamiento político y moral. Su esposa Isabel muere. La soledad de Felipe IV es cada vez más profunda. Está decaído física y anímicamente. Su carácter se vuelve extraño y una incurable melancolía va a empezar a acompañarlo siempre. ¿Cómo paliar esa angustia? Tal vez volviendo a contraer matrimonio...

Hasta los oídos del marqués de la Vega de la Sagra han llegado los rumores de que el Rey piensa casarse con una sobrina vienesa de tan sólo quince años. Sin embargo, piensan algunos, la unión con la casa austríaca puede ser desfavorable. Una alianza matrimonial con la corona portuguesa podría ser más conveniente. Lo aconsejable es un regicidio. Quitarse de encima al Rey para someter España al rey Juan IV que gobierna en Lisboa. Sin embargo, los traidores, sorprendidos a tiempo, hubieron de pagar con la vida la conspiración encaminada a eliminar al Rey.

Un nuevo atentado se producirá más tarde. Esta vez, el marqués de Liche, resentido porque Felipe IV no lo había favorecido suficientemente, tramó una barroca venganza. Valiéndose de la licencia de circular libremente en palacio, abrió debajo del Teatro del Buen Retiro un túnel que cargó con barriles de pólvora. Cuando el monarca estaba solo en su palco, aplaudiendo una obra de sí mismo que había firmado como "de un ingenio de la corte", la mecha fue descubierta antes de ser prendida y los secuaces tuvieron que subir al patíbulo, mientras que el marqués de Liche fue enviado como "carne de cañón" a la guerra con Portugal, donde murió "como un valiente".

Una nueva soberana

Entretanto, los comentarios matrimoniales se consolidan y en 1649 entra doña Mariana de Austria majestuosamente a una ciudad acostumbrada a los fastuosos recibimientos. Cerca del Retiro había un monte artificial que representaba al Parnaso simbólico con los poetas españoles antiguos y modernos. Por todas partes había pórticos y templetes, pirámides falsas y columnas de oro y pórfido. En la Plaza de Santa María se improvisó una construcción que representaba América y las hazañas de los navegantes. Treinta y seis teatros de comedias y otros tantos tablados de baile representaban al paso de la soberana.

La nueva Reina se implanta en la corte con ansias de poder. Fraus Luyk la pinta con un abanico en la mano delante de un cortinaje carmesí. Es joven, hermosa, pero de escasa inteligencia. Pronto le da al monarca cinco hijos

enfermizos que mueren niños o jóvenes, entre ellos, la infanta Margarita María, que será emperatriz de Alemania por su matrimonio con el emperador Leopoldo, y el débil Carlos II –que hereda el trono– nacido bajo las deficiencias hereditarias de un matrimonio consanguíneo. La muerte prematura de sus hijos, sumada a la decadencia imperial, traen consigo la desorientación personal de Felipe IV.

Con frecuencia sale a dar paseos solitarios por los hermosos jardines del Palacio del Buen Retiro. Le agradan esas largas alamedas doradas y sentarse en un escaño a meditar mirando la estatua de Carlos V dominando al Furor. Felipe IV piensa en lo temporal y en lo eterno, en la sensualidad y en la fugacidad de la vida, acaso en la muerte. Le interesa más la traducción que está haciendo del italiano de la *Descripción de los Países Bajos* de Luis Guicciardini, que la secuela desastrosa de la Guerra de los Treinta Años. Que Luis de Haro, su nuevo protegido ("valido", dirá el Rey), se ocupe de los asuntos de gobierno. Que reforme las costumbres y que cierre las casas de mancebía. Que lo dejen tranquilo. Lo que él necesita en esos momentos es serenidad, paz y una guía espiritual.

Correspondencia íntima con una religiosa

En un mundo presidido por el catolicismo, el Rey encuentra consuelo en el seno de un convento. Desde allá, una monja que nunca salió del claustro, sor María de Jesús de Agreda, aconseja al Rey y lo asiste cristianamente a través de un extraordinario epistolario recogido en la biblioteca de autores españoles de Rivadeneira.

Las cartas del Rey permiten seguir su itinerario íntimo en los últimos años de gobierno. Allí está su perfil autobiográfico y su inconsolable tristeza. A través de la correspondencia sostenida, podemos ver su carácter noble y bondadoso, su religiosidad sincera, su dignidad personal, su sentido del honor y su grandeza de alma siempre propicia al perdón. También podemos apreciar su preocupación por la catástrofe cercana a la dinastía: "Vamos tratando las disposiciones generales para el año que viene, pero todo está en estado que, si el Señor no nos asiste, temo la última ruina de esta monarquía. Y así, os encargo que continuéis y aumentéis vuestras súplicas, para que se duela de nosotros, pues os confieso que me hallo fatigado".

Corre ahora el año 1654. La inestable monarquía católica está en las manos de una monja soriana. Desde 1643 hasta la muerte del Rey, la religiosa desde los muros del convento, es el verdadero cerebro de aquella inmensa maquinaria real. Sus cartas, a su vez, revelan a una mujer de carácter firme, con la voluntad de Santa Teresa de Ávila, la monja andariega, patrona de los escritores de lengua castellana, y el pensamiento místico de San Juan de la Cruz. Clara prueba de ello es su *Escala mística*. Este tratadito –joya bibliográfica– contiene fragmentos que respiran la directa influencia del santo carmelita.

Las visiones maravillosas de la monja de Agreda corresponden por lo

demás a la estética teológica del seiscientos español. Las imágenes celestiales que tiene parecen extraídas de un cuadro de Murillo. Sus transverberaciones y arrebatos místicos transcurren en un ambiente sobrenatural, entre nubes y rayos dorados con ángeles y serafines.

Pero también tiene la religiosa los pies puestos en la tierra, porque se interesa por los problemas económicos, políticos y militares. En una de sus cartas, antes de la muerte del monarca, le escribe: "Las cosas que Vuestra Majestad me refiere en su carta, dividen de dolor mi corazón. Trabajo por ellas fielmente, suplicando al Altísimo nos dé victoria en Portugal"...

Muerte de un Rey, decadencia de un imperio

Lamentablemente, ni los consejos de la religiosa familiarizada en las cosas divinas ni el fervor cristiano del monarca que posa defendiendo el dogma de la Inmaculada, lograron apuntalar el imperio.

Más por tristeza que por enfermedad, muere Felipe IV piadosamente el 17 de septiembre de 1665, cumpliendo sesenta años de edad y cuarenta y cuatro de reinado. De la obra del Rey artista, nada quedaba. El imperio era una ballena muerta flotando sobre los mares. No era ya América dominio exclusivo de la monarquía española. La unidad peninsular estaba destruida más espiritual que políticamente. El prestigio de España estaba tan decaído que todos se atrevían con ella como con el león enfermo de la vieja fábula.

Después de las lágrimas palaciegas, el cadáver del Rey fue expuesto en el Salón Dorado o de las Comedias del Alcázar. Era el lugar donde correspondía ser velado un Rey que había asistido como espectador a los corrales, que había actuado y escrito comedias y que había elegido una manera teatral para vivir.

Hasta en la muerte fue un poeta este Rey solitario que hizo de su vida, como pocos, una perfecta y dolorosa obra de arte.

CIENCIAS SOCIALES

MODERNIDAD Y CIUDADANÍA: EL DESAFÍO EDUCATIVO DEL SIGLO XXI

Ernesto Ottone

RESUMEN

El presente trabajo se propone caracterizar el proceso de internacionalización en curso y el nuevo paradigma productivo que de él surge y en cuyo centro aparece el conocimiento. Como asimismo, analizar los desafíos que este proceso plantea en términos de la equidad y la ciudadanía.

A partir de esta caracterización, se analiza la importancia de los sistemas educativos para enfrentar los desafíos de la modernidad y la equidad, señalando, además, su actual inadecuación para dar respuestas apropiadas.

Finalmente, se analiza esta situación en el contexto latinoamericano reseñando esquemáticamente algunos elementos de propuesta estratégica que al respecto están diseñando en conjunto CEPAL y UNESCO.

El tiempo en que viviremos en el futuro será el de la modernidad. Los cambios vertiginosos de los que somos testigos están marcados por una extensión sin precedentes de la internacionalización de la economía. Si ayer se podía pensar en desarrollos a contrapelo de las tendencias mundiales, hoy ya no es posible; querámoslo o no, el mundo se hizo aldea, la realidad se mundializó, navegamos todos en la misma nave.

Tal cual lo señala Reich, nos quedamos prácticamente sin economías nacionales, formamos todos parte de una economía global, el viejo sueño del destino común se hace cada vez más realidad no como sueño sino como prosaica realidad[1].

Esta internacionalización es el producto de cambios extraordinariamente veloces en el terreno de las ciencias, de la técnica y de la economía.

Adelantos tremendos en el conocimiento científico y su aplicación casi simultánea a la tecnología han generado revoluciones fundamentales en la microelectrónica, en las biotecnologías, en la información, en las comunicaciones y en los transportes, que han cambiado el paradigma productivo de la sociedad industrial y han puesto como factor clave de la competividad y la primacía, el progreso técnico, la innovación, el valor intelectual agregado. Toffler, quien ha desarrollado extensamente esta idea señala al respecto que: "Dado que se reduce la necesidad de materias primas, trabajo, tiempo, espacio y capital, el conocimiento pasa a ser el recurso central de la economía avanzada"

[1] Robert B. Reich, *The Work of Nations* (New York, Alfred A. Knaph, 1991).

y que "la forma de alcanzar el desarrollo y el poder económico en el siglo XXI ya no será mediante la explotación de materias primas y del trabajo manual del hombre sino mediante los recursos de la mente humana"[2].

Tal tendencia está en la base de los cambios actuales en los planos político, social y cultural a escala planetaria. El hundimiento de la forma comunista de la sociedad industrial y el decaimiento de las "terceras vías", en lo que era hasta hace poco el tercer mundo, ha significado una transformación decisiva en toda la estructura del mundo político surgido de la posguerra, ha mitigado viejos conflictos y abierto otros, le ha dado una centralidad decisiva a aquellos países donde se ha encarnado el nuevo paradigma en construcción y le ha otorgado fuerza de propagación irresistible a sus ideas y valores.

Sin embargo, la modernidad que se plasma en esta sociedad del conocimiento no es sinónimo de mayor armonía y equidad. Junto con abrir nuevas perspectivas al hombre en el terreno del desarrollo de sus libertades, de prestigiar la democracia casi como sentido común de la política y de clausurar viejas polarizaciones ideológicas (este-oeste), pareciera tender a ahondar las dualidades económico-sociales, y las exclusiones, a continuar el deterioro físico del planeta, a ser escenario de viejas y nuevas fuentes de fanatismos e integrismos, a producir estandarizaciones y homogeneidades esterilizantes en el plano cultural y un orden internacional más marcado por la dominación que por la cooperación.

Se trata de una realidad ambivalente, llena de desafíos respecto a la relación entre los hombres y la relación entre los hombres y la naturaleza.

La apuesta por la modernidad es, por lo tanto, a la vez *obligatoria y voluntaria*. Obligatoria en cuanto el proceso de internacionalización, la tendencia creciente de la centralidad del conocimiento y la globalización de la economía parecen ser datos irreversibles. Y voluntaria en cuanto a que el escenario de la modernidad no es unívoco, puede producir mayor o menor libertad, mayor o menor democracia y equidad y puede también conllevar más segmentación, nuevas formas de barbarie y opresión como resultado del quehacer de los hombres.

Conciliar la modernidad entendida como el progreso científico-técnico y la ciudadanía entendida como la no exclusión, la posibilidad de ejercer libertad y autonomía por todos los individuos y de participar en el diseño de sus destinos, junto a establecer una relación diferente con la naturaleza, constituye el desafío central que enfrentamos a nivel global.

En la búsqueda de los caminos de respuesta a este desafío quisiéramos concentrar nuestro análisis en un aspecto cuya centralidad arranca de su referencia directa al conocimiento, se trata del aspecto educacional.

Si el conocimiento es el factor central de la modernidad y los recursos humanos son el recurso definitivo, la educación adquiere una importancia determinante tanto en relación a la modernidad como a la ciudadanía, pues es en la educación que se generan las habilidades y destrezas que aseguran la

[2] Alvin Toffler. *El cambio del poder* (Barcelona, Plaza y Janés Editores, 1990), págs. 120 y 470.

productividad requerida para competir a escala mundial y los valores e ideas que podrán generar una convivencia humana más alta y solidaria.

Paradojalmente, tanto en términos de la modernidad como de la ciudadanía, los sistemas educacionales en todo el mundo presentan un fuerte desfase con respecto a las demandas de la sociedad.

Los sistemas educacionales actuales son hijos de la sociedad industrial que está en rápida erosión, ellos deben en lo fundamental sus estructuras y orientaciones más al siglo XIX que al siglo XXI.

Ellos responden a las necesidades que tuvieron dichas sociedades de construir economías nacionales, generar una jerarquía correspondiente a la industria, producir un fuerte credo en torno al progreso ascendente de la ciencia y la técnica, producir una cobertura total que permitiese la existencia de una mano de obra calificada, de técnicos capaces de operar maquinarias complejas y de una elite que dirigiera y orientara la sociedad. Junto a ello, la educación estaba llamada a construir los consensos ideológicos básicos que permitieran la integración social.

Tales sistemas han sido fundamentales en toda la construcción de la sociedad industrial, fueron factor de integración y movilidad social y conformaron los ejércitos productivos, formaron los espíritus de la escuela primaria con "ideas claras y distintas", reduciendo lo complejo a lo simple, separando lo ligado, unificando lo múltiple y eliminando "el desorden y las contradicciones del entendimiento"[3]. Inspirada en la mecánica, su orientación metodológica se basó sobre todo en los valores de la disciplina, el raciocinio lineal y la precisión y la exactitud. Como señala Gaudin: "En breve, ellas privilegian netamente las cualidades de orden y método en detrimento de las capacidades creativas"[4].

La eficacia de estos sistemas comienza a anularse en la medida que el paradigma productivo de la sociedad cambia y pasa a tener nuevos requerimientos.

Tal pérdida de eficacia se expresa en el tema de la calidad educacional, donde recientes investigaciones comienzan a mostrar, en las sociedades más desarrolladas, nuevas formas de nesciencia y de manejo insuficiente de códigos básicos de habilidades y capacidad de comprensión de jóvenes que han pasado doce o más años por la escuela, una notable falta de preparación para el mercado del trabajo y falta de respuesta a sus demandas y una inversión de la capacidad integradora de los sistemas educacionales que presentan una tendencia cada vez más segmentadora que acumula la ignorancia de un lado y sobreeduca por otro, reproduciendo y aumentando las desigualdades.

Todo indica que la transformación educativa será un tema clave para responder, de un lado, a los nuevos requerimientos de la sociedad del conocimiento y para invertir, de otra parte, los procesos de desintegración social.

[3] Edgard Morín; Gian Luca Bocchi; Mauro Ceruti, *Un Noveau Commencement* (Paris, ed. SEUIL, 1991).

[4] Thierry Gaudin, (ed)., *2100 Recit du Prochain Siècle* (Paris, Payot, 1991), pág. 426.

Esta transformación, junto con conservar algunos elementos del esquema anterior, deberá poner el acento en otros valores y competencias. Es evidente que con el ritmo del avance científico y tecnológico la acumulación de conocimientos resultará menos importante en el futuro (se calcula que desde finales de nuestro siglo, la mitad de los conocimientos de un ingeniero estarán obsoletos a los cinco años de adquiridos), lo fundamental será entonces la capacidad de "aprender a navegar en ese saber que toma las proporciones de un océano"[5], flexibilidad, saber-hacer, apertura mental, formación permanente, autonomía individual, creatividad serán los datos esenciales de esa nueva educación.

Si el pensamiento del hombre en la sociedad industrial tendía a modelarse sobre la mecánica, el de la sociedad postindustrial tenderá a hacerlo sobre la biología, sobre los organismos vivos.

Para Reich, la educación que prefigura las funciones de futuro deberá tender a generar: capacidad de abstracción, desarrollo de un pensamiento sistémico complejo e interrelacionado, habilidad de experimentación y capacidad de colaboración, trabajo en equipo e interacción con los pares[6]. En suma, una educación fluida e interactiva que genere una mente escéptica, curiosa y creativa.

En la misma dirección, Morín señala que "el problema crucial de nuestros tiempos es el de la necesidad de un pensamiento apto a relevar el desafío de una complejidad de lo real, vale decir, de encontrar las ligazones, interacciones e implicancias mutuas, las realidades que son a la vez conflictivas y solidarias (como la democracia que es el sistema que se alimenta de antagonismos a la vez que los regula)"[7].

Esta necesidad se hace más evidente aún frente a la relación entre el hombre y la naturaleza, donde el esquema de dominación que enseñaba la educación tradicional, resulta insostenible y la forma de abordar sus desafíos sólo puede ser hecho desde la complejidad y la interdisciplina.

Se trata, entonces, de una educación que prepare personas que vivirán en un proceso productivo cambiante, menos jerárquico y más sustentado en una organización de redes, con carreras que no serán lineales y cuyas fronteras no serán las de un país sino las del mundo, donde se requerirá más iniciativa que docilidad, más creatividad que orden. Estos requerimientos del nuevo proceso productivo se entrelazan con las virtudes ciudadanas de democracia y participación. Todo el esfuerzo de la transformación educativa para responder a un futuro que sea moderno, democrático y sustentable será el de no hacer la competitividad sinónimo de barbarie y exclusión y la solidaridad sinónimo de pasividad e ineficiencia.

En América Latina este desafío se plantea en forma particularmente aguda, porque el acceso a la modernidad se presenta de manera periférica, en el

[5] Thierry Gaudin, *op. cit.*, pág. 534.
[6] Robert B. Reich, *op. cit.*
[7] Edgard Morín; Gian Luca Bocchi; Mauro Ceruti, *op. cit.*, pág. 201.

marco de grandes heterogeneidades, con fuertes y modernas aspiraciones de su población que contrastan con la fragilidad de sus democracias y con las grandes desigualdades sociales y la densidad de la pobreza.

La expansión educativa en América Latina a partir de la posguerra ha sido imponente, se redujo fuertemente el analfabetismo y la educación primaria llegó, en promedio, a una cobertura casi total, creciendo también enormemente la educación secundaria y superior. Tal expansión sirvió como cauce fundamental en la movilidad social durante tres décadas e incluso en la década pasada, en que se detuvo el crecimiento y el sistema educativo, aunque sufrió fuertemente en calidad y en eficiencia, no mermó en lo cuantitativo su tendencia expansiva.

Sin embargo, al igual que el conjunto del proceso de desarrollo seguido por América Latina, el sistema educativo muestra síntomas inequívocos de agotamiento.

Hoy aparece evidente que su expansión, más que obedecer a requerimientos objetivos del desarrollo, fue fruto de complejas presiones que hicieron crecer de manera más rápida los niveles más altos que los más bajos y dejar a nivel embrionario la educación técnica; sus aspectos inequitativos y segmentadores tienden a ampliarse, la calidad se deteriora y se agranda la contradicción entre los sistemas educativos y los desafíos que nacen de las nuevas exigencias de inserción internacional competitiva, de modernización, sustentabilidad, democracia y equidad para la región.

Para contribuir a resolver estas nuevas exigencias, parece importante tomar en consideración la propuesta que la CEPAL ha definido como *transformación productiva con equidad* [8].

En esencia, este planteamiento señala la necesidad de elevar la competitividad a través de una incorporación del progreso técnico a todos los ámbitos del proceso productivo; no sólo basar dicha competitividad en los bajos salarios ni en la sola abundancia de los recursos naturales sino que también a través de los elementos básicos del desarrollo, que son portadores de futuro, como la producción, aprendizaje y difusión del conocimiento y la calidad de los recursos humanos disponibles.

Este esfuerzo deberá ser sistémico. En el mundo de hoy, el éxito de las economías supone no sólo buenas empresas sino un sistema económico, social y político donde funcionan tanto el Estado como la sociedad civil, el sistema financiero y las relaciones laborales, la infraestructura tecnológica y el sistema educativo. Es el conjunto de este funcionamiento lo que permitirá una inserción competitiva, exitosa y estable.

Sin embargo, este esfuerzo modernizador, pese a sus requerimientos sistémicos, no garantiza evitar los efectos segmentadores y dualizadores que conlleva la modernización.

De allí que la transformación educativa pueda ser un factor importante

[8] CEPAL, *Transformación productiva con equidad* (Santiago, 1990).

de respuesta simultánea a los requerimientos de la modernidad y de la integración social.

Tal transformación educativa, para realizarse en la dimensión necesaria, deberá surgir de un fuerte consenso en cada país al cual concurran todos los actores decisivos desde los gobiernos hasta los empresarios, desde los partidos políticos hasta los maestros y deberá pasar de la *unanimidad retórica* sobre su importancia a la urgencia práctica de su puesta en marcha.

Se requiere entonces una estrategia capaz de poner la educación, la capacitación y el uso del potencial científico-tecnológico de la región tras los objetivos de alcanzar la competitividad internacional de los países, que alude a la modernidad, y lograr la formación de una moderna ciudadanía, que alude a la democracia y a la equidad[9].

Dicha estrategia, junto con basarse en consensos nacionales duraderos, –pues una reforma de la envergadura necesaria no podrá materializar sus efectos en menos de una década– deberá poner en el centro una profunda *reforma institucional.*

Una acción educacional que responda a los desafíos del futuro no podrá obedecer a una estructura centralizada, rutinaria y jerarquizada, con maestros funcionarios que ascienden por antigüedad independientemente de sus méritos y sin ser evaluados, indiferente al entorno comunitario en que está inserta y carente de autonomía. Por ello, la descentralización y la responsabilidad de gestión serán parte indispensable de esta reforma.

De allí que es indispensable una coordinación nacional en donde el Estado juegue un papel de coordinación estratégica, de factor de compensación de las desigualdades que la dinámica descentralizadora genere y donde al mismo tiempo se resguarden los equilibrios entre la identidad cultural y la apertura universal.

En el marco de dicha reforma institucional se plantea delinear un conjunto de políticas, que aquí sólo esbozaremos y que estarán encaminadas, junto a completar la expansión educativa en aquellas realidades donde aún no ha sido alcanzada, a introducir los elementos de contenido de futuro para responder al doble objetivo de modernidad y equidad.

Ellas son: *el acceso universal a los códigos de la modernidad,* que permita al conjunto de la población obtener los conocimientos y destrezas necesarios para participar en la democracia, mantener una relación armónica con la naturaleza, posibilitar su identidad cultural y contribuir productivamente a la sociedad moderna; *la generación de una institucionalidad educativa abierta a los requerimientos de la sociedad,* capaz de responder a los desafíos del mundo exterior y a los requerimientos del mercado de trabajo; *impulsar la creatividad en el acceso, difusión e innovación científico-tecnológica,* que favorezca la adquisición de tecnologías, su capacidad de uso y difusión, la innovación y la formación de los

[9] Ver al respecto CEPAL-UNESCO, *Educación y conocimiento: eje de la transformación productiva con equidad* (Santiago, 1992).

recursos humanos capaces de desarrollar actividades creativas de investigación; *el desarrollo de una gestión responsable* que permita medir el desempeño, asignar recursos con eficiencia y evaluar los resultados; *la profesionalización y el protagonismo de los educadores,* que pase por una elevación de sus responsabilidades, incentivos, formación permanente y evaluación del mérito; *el compromiso financiero de la sociedad con la educación* que asegure un financiamiento amplio y diversificado de fuente pública y también privada que traduzca de manera efectiva consenso social sobre la prioridad de la educación y, finalmente, el *desarrollo de la cooperación regional e internacional* en torno a este esfuerzo como factor decisivo de la construcción comunitaria regional y como reflejo de un protagonismo compartido en un mundo internacionalizado.

Es en torno a estas ideas que pensamos se puede abrir un debate que contribuya a la construcción de una América Latina capaz de entrar al siglo XXI aportando su propia singularidad a una modernidad sin exclusiones.

PRESENCIA DE LA CULTURA PRECOLOMBINA

Pedro Miras

El presente trabajo tiene una estructura formada por tres movimientos. El primero se titula "Los descubrimientos de América" y tiene como motivo principal la imagen que Europa se ha formado de nuestro continente y sus variaciones a través del tiempo. El segundo movimiento lleva por nombre "Una historia de dos ciudades" y es un retorno hacia un pasado remoto. El tercero, finalmente, que he llamado "Elogio de la cultura mestiza", retoma los motivos de los movimientos que le preceden en un ensayo de síntesis armónica.

PRIMER MOVIMIENTO:

Los descubrimientos de América

> "Ya se acerca, Señor, o ya es llegada la edad dichosa que promete el Cielo de una grey y un Pastor sólo en el suelo por suerte a nuestros tiempos reservada".
>
> Hernando de Acuña (1530 aprox.)

Primer descubrimiento o Fiesta de la Raza; como todos sabemos, este primer descubrimiento, al que por antonomasia llamamos así, tuvo lugar a mediados de octubre de 1492. Las probables migraciones o visitas que a América llegaron, desde el Levante o desde el Poniente, no constituyen, propiamente hablando, descubrimientos, en la medida en que no hubo entonces interlocutor ante quien des-cubrir lo antes encubierto. Pues América nace a la historia –y a la geografía– con el singular destino de ser siempre "para otros"; casi nunca, o nunca todavía, para sí misma.

El 12 de octubre ha sido, para nosotros, americanos del sur, la Fiesta de la Raza. Como quien dice, el aniversario de nuestro nacimiento tribal, un hito entre la nada y la historia. Para España, además, la fecha apunta, junto con otras manifestaciones del destino, al comienzo de esa que el poeta llama "edad dichosa que promete el Cielo..." y que terminará por reconocer sólo "un monarca, un imperio y una espada". Para las demás naciones de Europa, apenas una primera victoria de España en esa olimpíada de descubrimientos, conquistas y colonizaciones que entonces se inicia.

Del cuándo, del cómo y del por qué de este descubrimiento, mucho se ha hablado ya. No viene al caso detenerse en los pormenores de un evento que, al igual que sucede con la venida al mundo de los seres humanos, no tiene otra significación que la de señalar simplemente un antes brumoso y un después siempre incierto. El "trauma del nacimiento" –en éste como en otros casos– no pasa de ser una ficción a *posteriori* para insertar un pretérito sospechado o inventado en un destino generalmente poco venturoso.

Cambiemos, pues, el centro natural y tradicional del problema y reemplacemos el cuándo y el cómo por el quién y el qué. *¿Quién* descubre América y *qué* es lo que descubre? Debo hacer notar aquí que este *qué* no hace referencia a los muy ricos e incontables productos que Europa obtuvo de América: hermosos frutos de la tierra destinados a colmar las sensibilidades olfativas y gustativas de la época; metales preciosos que harían la riqueza de algunas naciones y la decadencia de otras; singulares objetos fabricados por el hombre que harían exclamar a Durero, frente a los presentes reales llegados recientemente del Nuevo Mundo: "en mi vida me he regocijado de tal manera, pues he visto en ellos un arte admirable y estoy maravillado del genio sutil de estos hombres de países lejanos"[1].

No, el *qué* al cual hago referencia es más bien la imagen que el hombre europeo comienza a formarse del nuevo mundo, a las ideas y representaciones que comienzan a surgir en las mentes de estos lados frente a esta "novedad tan nueva de nuevas tierras y nuevas gentes" como dice en anáfora renacentista un monje de la época[2].

La verdad es que América nace como mito. Es decir, que, antes de insertarse en ese mundo material que el hombre del Renacimiento estaba descubriendo, ampliando interior y exteriormente, estructurando, América se instala más bien en el universo imaginario que el mismo hombre ha heredado y que porta consigo como trasunto poderoso de épocas anteriores.

América se inventa[3]. Veamos cómo:

"Los árboles son aquí tan poderosos que sus hojas llegan a ser moradas a fuerza de verdura". "La belleza de estas islas, con sus montes y sus sierras, regadas de abundantes ríos, es un espectáculo que ninguna otra tierra bajo el sol puede ofrecer de tan magnífico".

El glorioso Almirante de la Mar Océano, de cuyo *Diario* hemos extraído las anteriores citas, escribe, refiriéndose a los habitantes de las islas recién descubiertas: "Todos eran muy bien hechos, hermosos de cuerpos y agraciados de rostro... No están animados de envidia ni de ambición por los bienes de los demás... Están a tal punto desprovistos de artificio y dotados de tal generosidad en relación con sus propios bienes, que nadie lo creería sin haberlo visto antes"[4].

Cincuenta años más tarde, Bartolomé de las Casas escribirá, por su parte: "Estos indios son tan mansos, y decentes, que más que cualquiera otra nación en el mundo entero son inclinados y prontos a abandonar la adoración de sus

[1] En Alberto Durero, *Journal de voyage dans les anciens Pays-Bas, année 1520* (Bruxelles, La Connaissance, 1970).

[2] Reconozco el origen de mi preocupación por estas "imágenes de América" en los trabajos de Miguel Rojas Mix.

[3] Esta "invención" no es necesariamente sinónima de la que postula O'Gorman. E. O'Gorman, *La invención de América* (México, F.C.E., 1958).

[4] Cristóbal Colón, *Los 4 viajes. Testamento*, edición de Consuelo Varela (Madrid, Alianza Editorial, 1986).

ídolos y a aceptar, provincia por provincia y pueblo por pueblo, la palabra de Dios y la prédica de la verdad". "Los Lucayos vivían realmente como en la Edad de Oro, que poetas y cronistas han cantado. Creía ver en ellos a nuestro padre Adán en los tiempos en que vivía en estado de inocencia"[5].

Y, sin embargo, hacia 1550, Ginés de Sepúlveda dirá: "En prudencia como en habilidad, en virtud como en humanidad estos bárbaros son inferiores a los españoles... Entre ellos y los españoles hay tanta diferencia como entre gentes feroces y crueles y gentes de extremada clemencia, o entre seres prodigiosamente intemperantes y seres medidos y templados. Me atrevería a decir, tanta diferencia como entre monos y seres humanos"[6].

Podríamos tratar de explicarnos la antinomia de estos textos por la oposición de sus respectivas intenciones. Colón y Las Casas tratan de engalanar su visión de la realidad para lograr, uno y otro, apoyo a sus pretensiones. Sepúlveda y tantos otros cronistas que no citamos, pero que comparten una misma visión de estas nuevas Indias, pintan con trazos oscuros una situación propia a toda guerra de anexión que busca justificarse.

Sin embargo, esta ambivalencia es antes de la percepción que de la intención, como lo prueban las innumerables imágenes visuales del Descubrimiento y Conquista que nos ofrecen idéntica visión bipolar. Mostaert, de Bry y otros dibujantes, que pusieron en imágenes sus propias experiencias o las ajenas, suelen pintar indígenas de rasgos europeos, amplios de torso, seguros de sí, dominadores en un universo armónico y equilibrado. Pero también podemos encontrar la otra cara de esa imagen de América que comienza a aparecer: no tan sólo guerreros feroces, amazonas, salvajes y caníbales, sino también toda la fauna mitológica de serpientes aladas, elefantes, pájaros y reptiles de ninguna parte. Como también esas razas infrahumanas que durante tantos siglos poblaron las tinieblas de la razón: seres de cabeza cuadrada, hombres descabezados con la boca en el ombligo, gigantes de un solo pie, melenudos con las rodillas al revés, como las avestruces. Monstruos generalmente enemigos del hombre, habitantes no ya de esa *terra incognita* que solían indicar los mapas de siglos anteriores, sino pobladores verídicos de estas tierras recién descubiertas, como esos hombres azules que Diego Velázquez buscaba desesperadamente.

América nace, o se inventa, como un mito bicéfalo. Es que el descubridor –como enseguida el conquistador– es él mismo un hombre de dos cabezas. Es, por una parte, hombre del Renacimiento, recién abierto a las profundidades de sí mismo; libre, o en vías de serlo, de la sujeción de señores, de gremios y corporaciones, de ciudades y estamentos. Se dirige con resuelto afán al mundo que deberá amparar su naciente individualidad: conoce mares y cielos, indaga, descubre, destruye y mata. No tanto quizá para dar rienda suelta a su impe-

[5] Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, edición de André de St. Lo (Madrid, Edit. Cátedra, 1982).

[6] Juan Ginés de Sepúlveda, *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios* (México, F.C.E., 1941).

tuosidad reencontrada como para reconocer sus propios límites. Su mirada está doblemente dirigida hacia un pasado idealizado y que ha vuelto recién a instalarse en la historia: las edades clásicas y sus antiguas leyendas (la ciudad dorada, la fuente de la juventud eterna) como hacia un futuro posible, que repetirá la Edad de Oro y al cual, Tomás Moro y Campanella acaban de dar una configuración realista.

Pero el descubridor tiene también una cabeza medieval. Sabemos que el Renacimiento no es ruptura sino eclosión largamente preparada y que conserva, por lo tanto, mucho de un mundo que está muriendo. Y es a ese mundo moribundo al que recurre el hombre de acción cuando desea entender o justificar algo que lo sobrepasa. Así, todo lo novedoso puede no ser sino maquinación diabólica, nido de acechanzas, submundo de sombras y de monstruos. El conquistador es un don Quijote que, después de todo, ha vencido al mundo. Y como el Hidalgo ingenioso e ingenuo enfrenta sus propios fantasmas con furia y denuedo. Sólo que, desgraciadamente, cerdos, molinos y esperpentos son, en América, seres humanos.

La mítica imagen que esta América recién descubierta es, pues, doble. De un lado, el Continente Paraíso, fuente inagotable de recursos, ámbito de la vida fácil y liberadora. Imagen optimista ésta que, latente desde el fondo de los tiempos, ha logrado movilizar millones de emigrantes que, hasta nuestros días, han venido a poblar las regiones más europeas del continente: los Estados Unidos, Argentina, Uruguay, Brasil atlántico, Chile. Del otro lado, una América en tinieblas, feroz cuando no indolente, casi siempre menos que humana, la América del indio y de la naturaleza subversivos que terminará imponiendo su negra impronta aun a los espíritus más racionales: "América: refugio y amparo de los desesperados de España, Iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos", dirá Cervantes en *El celoso extremeño.*

Segundo descubrimiento o la América romántica.

> "–Dirija Ud. una mirada al Continente que pienso recorrer, desde California a la Patagonia. ¡Cómo me deleitaré en esta naturaleza grandiosa y maravillosa! Probablemente nadie se acercó jamás a aquella zona con un espíritu tan independiente y tan alegre, con ánimo tan activo".
>
> Carta de A. de Humboldt (1799).

El hombre del Renacimiento dará origen al hombre ilustrado, del cual, a su vez, surgirá el hombre romántico. La aventura de la conquista del mundo se convertirá en la aventura del conocimiento. La ciencia reemplaza al saber autoritario, el monarca ilustrado al absoluto, los valores de justicia a los de obediencia y las buenas maneras a la fogosidad inmadura. Pronto, a fines de este siglo XVIII, entre viajes de exploración y revoluciones por venir, aparecerá el hombre romántico que, no sin costo, añadirá a los valores que proclama la surgente burguesía el sentimiento del otro como igual a uno mismo y la rebeldía como factor del espíritu.

También América ha cambiado. Entre el indígena, cultural, política y racialmente sometido, y el peninsular, señor de vidas y de haciendas, ha surgido el criollo, cuya existencia se extiende en un abanico social que abarca desde modos y hábitos casi totalmente autóctonos a una europeización cabal. Algunos grupos humanos venidos de África colorean y avivan este mosaico, sobre todo en los aledaños de ingenios y factorías.

La ciencia y la filosofía han reemplazado, pues, en Europa, al mito. América, por su parte, ha visto surgir ciudades, puertos, formas sociales de corte europeo. ¿Cuál es la imagen que esta nueva Europa se hace de esta nueva América?

Veamos lo que expresa un hombre de ciencia, el naturalista Buffon:

"En tal estado de abandono [se refiere a la naturaleza americana], todo languidece, se corrompe y se sofoca; el aire y la tierra, sobrecargados de vapores húmedos y dañinos, no logran depurarse ni beneficiarse de la influencia del sol; éste envía inútilmente sus rayos más vivaces contra esta masa fría, pero ésta no está en condiciones de responder a su ardor. Es así como América no logrará producir sino seres húmedos, plantas, reptiles e insectos. No podrá alimentar sino hombres fríos y animales débiles"[7].

Algunas décadas más tarde, el filósofo Hegel añadirá algunas consideraciones tocantes al espíritu de los americanos que completarán la visión naturalista de Buffon:

"Tenemos noticias acerca de las civilizaciones americanas, pero ellas nos dicen simplemente que se trataba de civilizaciones naturales que debían sucumbir a la llegada del espíritu. América ha sido y sigue siendo impotente desde los puntos de vista físico y espiritual". Y añade: "La mansedumbre y la carencia de espontaneidad, la humildad y una sumisión rastrera frente al criollo y con mayor razón frente al europeo; tal es el carácter principal de los americanos. Pasará mucho tiempo antes de que los europeos logren darles un poco de dignidad personal. La inferioridad de estos individuos, incluso en lo que respecta a su talla, es algo patente"[8].

Sin embargo, del mismo modo que la imagen americana de tiempos de la conquista y colonización reconocía dos vertientes contradictorias, así también aquélla que se forja hacia mediados del siglo XVIII posee algunos rasgos que, sin entrar en contradicción absoluta con la que encontramos en los textos citados, implica al menos la persistencia de una visión optimista del hombre, del hombre americano. Es la actitud que está en el origen del mito del "buen salvaje", este ser de sentimientos puros y de corazón abierto, de inteligencia fácil y de habilidad innata, que vive en contacto estrecho con una naturaleza antes benevolente que hostil y que rechaza, por voluntad o ignorancia, la vida urbana. Mito amable que la crítica de Montaigne hizo posible y que Rousseau elevó a la categoría fundamental de la humanidad. Voltaire, de Foe, B. de St.

[7] G. L. Leclerc de Buffon, *Histoire naturelle générale et particulière de l'homme* (Paris, s.a.), tomo XX.

[8] *G. W. F. Hegel, Leçons sur la philosophie de l'histoire*, trad. J. Gibelin (Vrin, 1963).

Pierre, Chateaubriand, le darán la verosimilitud de la existencia literaria, haciendo del buen salvaje una figura típicamente americana.

Pero, trascendiendo el mito y la leyenda, rechazando la fácil generalización sobre la base de supuestos, usando el ojo, la razón y el sentimiento, el verdadero descubridor de esta América vieja ya de casi tres siglos es Alejandro de Humboldt.

En un momento en que el mundo estaba ya repartido y en que toda exploración no era sino una empresa comercial, el viaje del barón de Humboldt por el interior de América es una aventura típicamente romántica. Admirador de Goethe, contemporáneo de Hegel, de Kleist, de los hermanos Grimm, bajo la influencia confesada de Rousseau, de Chateaubriand y de St. Pierre, el suyo será un viaje en busca del otro; del hombre y del paisaje antes que de lo insólito o espectacular, de lo familiar antes de que lo exótico, de síntesis antes que de análisis. Capacidad de observación científica y sensibilidad ante el paisaje, dos capacidades de Humboldt que marchan muy de acorde con el *pathos* romántico. *Treu und lebendig* –compromiso con la verdad y con la vida– era, como se sabe, la divisa de su generación. O, como dirá el también romántico Victor Hugo más tarde, refiriéndose a los objetivos de su visión poética: *la nature, donc la nature est la verité*.

He aquí, a modo de ejemplo, una de las tantas observaciones de Alejandro de Humboldt en América:

"Cuando se dice que el salvaje no puede ser gobernado sino mediante la fuerza, se hacen falsas analogías. Estos indios del Orinoco tienen algo de infantil en sus expresiones de alegría o en la sucesión rápida de sus emociones. Pero ellos no son niños que hubieran crecido; lo son tanto como esos pobres labriegos del Este de Europa a quienes la barbarie de nuestras instituciones feudales mantienen aún en la mayor sujeción. Considerar el empleo de la fuerza como el primero y único medio para civilizar un salvaje es un principio tan falso en su aplicación a los pueblos como en el caso de la educación de la juventud"[9].

Buffon comparaba los amplios campos de trigo de Europa con lo que de oídas sabía de ciertas regiones tropicales; Hegel, de la carencia en los americanos de una concepción evolucionista de la historia así como de sus diferentes modalidades de medir el tiempo, deducía su falta de espíritu. Alejandro de Humboldt, quizá el primero, añade a la objetividad que otorga sólo la experiencia directa y vivida, la sensibilidad razonadora que le lleva a comparar lo comparable: el indio americano y el siervo europeo.

Pero esta imagen de América que se forma a partir del Iluminismo, no por ser menos mítica, más racional y moderna, es menos ambivalente: un continente hijo de Europa, en plena y bullente transformación, pero inmaduro y retrasado, no se sabe si por incapacidad congénita o por simple desfase en la marcha inmarcesible del progreso.

[9] Alejandro de Humboldt, *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente (1799-1804)* (París. 1826).

Esta imagen europea de América-niña-aún es también, por cierto, la imagen que los americanos, en su dependencia cultural, tienen de sí mismos. Y dada su fundamental ambivalencia, esta imagen se reflejará de modo diverso en los diversos estamentos sociales que han surgido en el Nuevo Mundo. Españoles y criollos enriquecidos, dueños del poder, identificados con la corona española, adoptarán con autosuficiencia y desdén la imagen de una América en permanente minoridad y se aferrarán al sempiterno cargo de patriarcas que podrán llegar a ser benévolos, pero que nunca dejarán de ser absolutos. Para los criollos liberales, cuyos años de aprendizaje son europeos, pero cuya filiación lo es sólo a medias, América aun cuando inmadura, lleva en sí todas las posibilidades de construir una gran civilización. Es a ellos, mejor que a otros a quienes puede aplicarse la afirmación de Octavio Paz: "la palabra americano designó a un hombre que no se definía por lo que había hecho, sino por lo que haría"[10]. En ellos pesará siempre esa radical ambivalencia de nuestra imagen fabricada en Europa: América, tierras del "ser nunca, todavía".

Tercer descubrimiento o una América de museo.

> "De todas las artes que una falaz clasificación da el nombre de primitivas, y que algunos de los más connotados y furiosos representantes de nuestra triste civilización tildan de salvajes, la más misteriosa es quizá aquella que surgió en el continente americano. No conocieron la rueda ni tuvieron contacto con otras civilizaciones. Pero, sin embargo, en estos pueblos de América, la idea y la abstracción se elevaron a una altura que otras civilizaciones raramente han alcanzado".
>
> Tristan Tzara, *Cahiers d'Art*. París (1920).

Desde la segunda década del siglo XIX, la fiebre de viajes hacia el continente, nuevamente descubierto y ya liberado de la tutela hispánica, dará origen a una impresionante cantidad de relatos, de diarios de vida, de dibujos y grabados representativos de la vida americana de entonces. Casi como contrapartida, comienzan a llegar a los países europeos, por la misma época, multitud de objetos –algunos en metal, otros en piedra o cerámica, tallados, esculpidos, pintados–, mudos testimonios de antiguas civilizaciones americanas desaparecidas. La excelente factura de estas piezas: su perfecto cocimiento, modelado y ornamentación, en el caso de las cerámicas; la fineza de su ejecución, cuando son de plata u otros metales; la expresividad hierática de la piedra; todo contribuye a hacer de ellos pequeñas obras de arte. Pero, al mismo tiempo, su desconocida filiación cultural y la absoluta falta de familiaridad con sus formas expresivas los convierte más bien en curiosidades antropológicas o etnológicas. Y aun cuando fueron encontrando ubicación en los museos y colecciones de objetos exóticos que por entonces comienzan a surgir, nunca lograron insertarse de modo pleno en el universo del arte. La creciente cantidad

[10] Octavio Paz, *Puertas al campo* (México, F.C.E., 1972).

de estos objetos –productos de excavaciones y de grandes obras de ingeniería realizadas en diversos sitios– fue formando poco a poco un conjunto de gran envergadura, llegando a constituir una verdadera América de museo, ocupando su lugar en vitrinas y galerías o en hogares de millonarios, pero perfectamente mudos. La imposibilidad de recuperar su honda carga expresiva les hacía consumirse en la mera apariencia. Todas estas joyas mexicanas o peruanas, estos jades y turquesas andinas, esas armas y esos tejidos sutiles, esas cerámicas multicolores estaban simplemente allí, en una presencia perfectamente ausente.

Del mismo modo que la América viva, de tierra y de hombres, durante tres siglos no había sido sino una entidad puramente geográfica, que sólo una nueva mirada –como la de un Alejandro de Humboldt– podía incorporarla a la historia, así esta América de museo esperaba la nueva visión que pudiera hacerla partícipe de la existencia humana y de la historia. Un cambio de perspectiva que, sin dejar de considerar estos objetos extraños como productos paradigmáticos de culturas desconocidas, viera en ellos la huella de la creación humana, la impronta de universalidad y significación que sólo la obra de arte es capaz de portar. Solamente un cambio de la sensibilidad estética puede dar esta nueva perspectiva. Como la que, en su día, permitió reconocer y valorar las subyugantes formas del arte gótico más allá de su simbolismo puramente religioso. O la que dará una significación estética creadora a las máscaras e ídolos africanos. Sensibilidad nueva, que reconocemos en Gauguin, en los *Fauves* y una de cuyas expresiones más famosas llevará por título *Les demoiselles d'Avignon*.

Así, como nosotros, americanos, nos apropiamos de la imagen de América forjada en el siglo XVIII francés, así nuestra sensibilidad, formada por Europa, nos ha permitido darle a estos objetos –nuestros si los hay– una carta de ciudadanía que la propia observación y contacto no nos lo permitió jamás. Incluso entre americanos de hoy, tan abiertos a las muy diversas formas del arte extranjero, existe una cierta resistencia, un cierto rechazo hacia aquello que no parece encajar de modo natural en nuestro universo cultural. Aun cuando voluntariamente e intelectualmente reconozcamos en estos objetos precolombinos parte importante de nuestra herencia cultural, nos resistimos a incorporarlos de modo vivo y creador a nuestra vida cotidiana. Es como si ellos mismos se esforzaran en mantener esa falaz presencia de *bibelot gracieux d'inanité sonere* de que hablaba Mallarmé; propia de esa superficialidad enigmática de un producto seminatural fácil de obtener arañando la tierra. Es muy posible que este retraimiento, que este silencio, tenga mucho que ver con la tajante discontinuidad histórica entre su tiempo y el nuestro, con la ruptura profunda entre las formas de vida a que ellos hacen alusión y la nuestra. Algo que no sucede, sin embargo, cuando se trata de una figurilla de Tanagra o de una máscara gabonesa. A la una, por venir de lejos, pero no de afuera, a la otra por su aceptada modernidad, les es más fácil conciliar su existencia con la nuestra.

SEGUNDO MOVIMIENTO:

Una historia de dos ciudades.

> "El puente de un barco con rumbo a América ofrece al hombre moderno más adecuadamente que Atenas una Acrópolis para sus plegarias. Desde hoy te rechazamos, ¡oh anémica diosa, nodriza de una civilización enclaustrada! Por encima de esos héroes –navegantes, exploradores y conquistadores del Nuevo Mundo– que (esperando el viaje a la luna) corrieron la única aventura suprema que ha sido propuesta a la humanidad, mi pensamiento se eleva a vosotros, sobrevivientes de una retaguardia que tan cruelmente pagó el honor de mantener las puertas abiertas, Indios, cuyo ejemplo enriqueció la sustancia con que nos nutrió nuestra escuela a través de Montaigne, Rousseau, Voltaire, Diderot, ¡Oh, Hurones, Iroqueses, Caribes, Tupíes, heme aquí!".
>
> C. Levy-Strauss. *Tristes Tropiques*.

Después de todo, Hegel tenía razón. Los pueblos autóctonos de América no tenían historia. El cómputo cíclico del tiempo, la tradición oral que asienta en la correcta expresión del texto memorizado, la sola verdad existente, la confusión entre crónica y poesía, la imposibilidad de comprender un hecho nuevo, como, por ejemplo, la propia Conquista, sin entroncarlo con el pasado, con la palabra conservada, son todos indicios de la ahistoricidad de las culturas precolombinas. No hay proceso, dirección, finalidad, en los trabajos y los días precolombinos. No hay tampoco necesidad. Y dado que, para nuestro Hegel, es en la necesidad del desarrollo de la historia donde se cumple la idea, donde irrumpe el espíritu, no es en América, continente inacabado desde y para siempre, donde éste habrá de soplar. No puede haber, entonces, historia de dos ciudades ni de dos pueblos ni de dos culturas. Y, sin embargo, bien pudiera ser que, indagando en lo que queda de dos pueblos cualesquiera de la vasta zona costera del Perú, de dos culturas que no conocieron ni la rueda ni tal vez la escritura, encontremos trazas de ese espíritu. No como historia, desde luego, pero sí tal vez como idea, como universal concreto. Recorramos un instante la existencia de dos civilizaciones preincásicas que florecieron hacia el norte, a comienzos de nuestra era y que, algunos siglos antes de la llegada del conquistador español habían ya desaparecido. Las culturas nazca y mochica.

Una clasificación tradicional de las culturas precolombinas señala que, entre los siglos primero antes de Cristo y décimo de nuestra era, aproximadamente, se extiende el período floreciente o clásico de estas culturas. Aun cuando esta clasificación ha envejecido un tanto, pues no toma en cuenta diversas situaciones de difusión discrónica de algunos estilos o modos formales, ella nos parece útil como referencia en relación a ciertos hechos básicos. Antes de la primera fecha indicada, el hombre americano había logrado ya pleno dominio sobre su hábitat. El conocimiento de las técnicas de cultivo, de los ciclos de la naturaleza y de las condiciones climáticas le ha permitido dejar la pesca y la caza como fuentes principales de sustento. El emplazamiento definitivo de grupos humanos en zonas agrícolas cercanas a la costa y la utilización de técnicas que requieren un alto desarrollo del saber, tales como la alfarería,

el urbanismo y la hidráulica, le permiten modificar profundamente su ambiente e iniciar un milenio de sostenida civilización.

Durante todo este período surgen y desaparecen varias poblaciones. Entre ellas se destacan dos pueblos, dos culturas cuya definida personalidad podemos reconstruir a partir de lo poco que el tiempo nos ha preservado de ellas.

El pueblo mochica, disperso a lo largo de unos 350 kilómetros de costa hacia el norte del Perú actual, estaba constituido por varias ciudades dependientes de los pocos sistemas fluviales de la zona que luchan desesperadamente por llegar al mar. El pueblo nazca, por su parte, unos mil kilómetros hacia el sur de sus contemporáneos y desconocidos vecinos, se estructuraba también en varias poblaciones cercanas a la costa. No hubo, al parecer, contacto alguno entre ambas culturas. Sus características, en lo general similares, forman los rasgos propios del llamado Período Floreciente: pequeños poblados ligados entre sí por lengua, etnia y hábitos comunes y cuyo sustento estaba asegurado por el cultivo racional de varias especies autóctonas, primordialmente el maíz. En ambas sociedades el ritmo de la existencia era, sin duda, semejante, regulado por las estaciones y el trabajo agrícola, origen de la mayor parte de sus ritos y fiestas. Condicionado por guerras frecuentes, en general defensivas contra grupos menos civilizados que destruían sus cultivos. Cazan más por placer que por necesidad, aunque los productos del mar les proveen de una buena cantidad de proteínas. Ambos pueblos, mochica y nazca, han logrado un perfeccionamiento similar en ciertas técnicas artesanales tales como el modelado, pintura y cocción de la cerámica, el trabajo delicado del oro, la plata y el cobre, el uso y ornamentación de fibras textiles, etc. Ambos pueblos han logrado finalmente, la constitución de un saber práctico de orden superior, de una *techne* en su sentido aristotélico: en el pueblo mochica, el arte de la irrigación artificial, que les permitirá construir miles de kilómetros de canales y otras obras de ingeniería, muchas de las cuales se encuentran aún en uso. En el caso del pueblo nazca, la confección de un calendario que se regula, al parecer, por constelaciones. Se trata este último, de una obra gigantesca, inmensos diseños geométricos y figurativos, sobre una alta meseta costera que no logran aún ser enteramente descifrados en su compleja estructura y que sólo la perspectiva aérea permitió descubrir.

La vida de ambos pueblos, mochicas y nazcas, se nos aparece como una gran orquestación de la que forman parte, por un lado, el hombre que se humaniza en el trabajo creador y en el ocio y, por otro, los elementos de una naturaleza espléndida: altas montañas de nevados picos, un mar inquieto aunque siempre generoso y, entre mar y montaña, el desierto de abigarrados colores. Pero, como trozos en una tonalidad diferente, aunque sobre el fondo de un mismo tema americano, surgen algunas desarmonías.

En primer término, un leve desplazamiento temporal. La cultura mochica alcanza su apogeo entre los siglos IV y V de nuestra era. La cultura nazca, entre los siglos V y VI. Pero es en términos de organización social y de creación artística donde las diferencias entre ambos pueblos son más significativas.

La civilización mochica constituye un ejemplo característico de las llamadas

culturas de regadío, entre las que se reconocen los imperios inca, egipcio y mesopotámico[11]. En este tipo de civilizaciones, la extensión y mejora de los cultivos y el abandono de la caza y la pesca, como únicos medios de existencia, provoca un aumento de la población y, en consecuencia, la necesidad de una mejor y mayor explotación agrícola. Luego, el agotamiento de las capacidades productivas de los valles irregularmente regados por la naturaleza –como es el caso de la costa norte del Perú– conduce a la mancomunidad de varios poblados en vistas a la realización de obras de regadío comunes. La construcción, en seguida, de un sistema más amplio requerirá la organización, dirección y alimentación de grandes masas de trabajadores, lo que conducirá a nuevas formas de organización social. Podría decirse que es éste el momento en que aparece el Estado como una forma de dirección más o menos despótica, ejercida por quienes disponen del saber y de mayor ascendiente: la clase sacerdotal. Este tipo de gobierno requiere la ocupación constante de esa gran masa de trabajadores esclava o servil que, si no, permanecería ociosa una buena parte del año. Para su empleo, el Estado da inicio a la construcción de grandes obras urbanísticas, ciudades, templos, pirámides, caminos, murallas, etc. Con este trajín aparecen los especialistas: técnicos e ingenieros encargados de la construcción y mantenimiento de la infraestructura material de la sociedad; artesanos dedicados a producir los objetos de alta calidad y en la cantidad que requiere la clase superior para su uso, boato y ceremonia.

Finalmente, el crecimiento constante de la población, los derroches de la clase dominante o el simple anhelo de gloria y conquista llevan a la anexión de nuevos territorios, al surgimiento de una clase militar que reemplaza a la casta sacerdotal y a la decadencia y muerte de esa cultura.

Ésta es, en líneas generales, la historia, hasta cierto punto figurada, del pueblo mochica. Pero ella –esta historia– aparece en los restos de sus ciudades, en lo que queda de sus gigantescas pirámides de adobes, en su monumental sistema de regadío que continúa conduciendo el agua. Pero la encontramos también referida en sus artes. El muy rico talento narrativo del ceramista mochica supo dibujar, y sobre todo modelar, los aspectos más sobresalientes de su vida cotidiana. Sus labores agrícolas, los productos de su cosecha, la flora y la fauna de sus tierras, la vida oficial, con sus sacerdotes y dignidades, sus militares en la guerra o con el fruto de sus victorias, su precisa imaginativa erótica, la enfermedad y la muerte. En suma, una especie de "diccionario ilustrado" del pueblo mochica, como ha sido llamado este vasto conjunto de representaciones, escenas y personajes y que nos permite formarnos una imagen casi completa de sus existencias.

La verdad es que ni entre los egipcios ni entre los etruscos podemos encontrar una visión tan precisa de la realidad cotidiana, un inventario tan preciso de la fauna y la flora locales. Aun cuando esta cerámica haya estado

[11] Karl Wittfogel, *Oriental Despotism* (Yale, Yale Univ. Press, 1957). Como también E. Steward (edit.), *The irrigation civilisations* (Washington, Pan American Union, 1955).

destinada a servir las ceremonias militares o religiosas, aparece como liberada del rigor del formalismo, que encontramos en Egipto, o del peso del mito, tan presente en otras culturas americanas. También nos aparece como liberada de las exigencias del relato oficial de los hechos y de la sumisión a los personajes importantes. En los retratos de grandes señores, nada hay de una actitud servil o temerosa sino más bien una proximidad fácil. De esta cerámica naturalista del pueblo mochica podemos deducir una visión amable, optimista de la realidad. Un sentimiento como de libertad recientemente adquirida parece surgir de estas formas plenas de simpatía, de humor, a veces de respeto, pero jamás de temor.

Pero esta singular capacidad de decirlo todo a través del modelado de la arcilla no iría más allá de una técnica y una destreza excepcionales si acaso no encontrásemos en esta vasta colección algunas singularidades. En primer término, no toda la vida del pueblo mochica ha sido por él representada. Faltan allí los trabajos serviles, como la construcción de pirámides y de obras de regadío. Falta, asimismo, toda referencia del artesano a su propio trabajo. Aspectos todos que encontramos, sin embargo, en otra cultura similar como la egipcia. ¿Cuál es, podríamos preguntarnos, la razón por la que algunos temas propios de la vida de ese pueblo no se encuentran representados en sus cerámicas? Pues tampoco hay referencia, en las artes de ese pueblo, a esas otras actividades más humildes, pero indispensables como las labores domésticas, la vida familiar u otras. Es como si dos grandes parcelas de la vida de los mochicas nos estuvieran vedadas de conocimiento: los grandes trabajos, seguramente serviles, y las ínfimas labores de la sobrevivencia cotidiana.

Las tendencias naturalistas en las artes, como ya lo veía Worringer, implican una aceptación cabal del mundo, una relación amable y panteísta que lleva al hombre a identificarse –vía la proyección sentimental– con todas las formas orgánicas del universo[12]. Pero este impulso a la identificación, para transformarse en objeto artístico, requiere de una voluntad de forma que objetive, que otorgue distancia, a aquello que será forma estética. Y es en ese doble proceso de creación de un mundo objetivo y de nacimiento de la conciencia en el individuo, que surge la obra de arte. En el caso del naturalismo mochica, esta identificación es sólo con una parte del mundo real. ¿Por qué el alfarero mochica –podemos preguntarnos– pareciera no parar mientes en lo que constituía, por una parte, la cotidianeidad banal y, por otra, las grandes construcciones, apoyadas en el trabajo servil? Nos parece ver aquí un paradigma: la constitución, en la libertad de la experiencia, de un mundo humano universal. Un mundo que, de modo natural, comienza a formarse con aquello que, no limitado por la coacción externa ni por los hábitos de lo cotidiano, surje a la vez como objeto y como imagen disponibles: los seres de la naturaleza vistos sin sujeción obsesiva al mito, el Otro en su individualidad, la relación sexual

[12] W. Worringer, *Abstracción y naturaleza* (México, F.C.E., 1983).

que conduce al placer y no a la reproducción, el humor, las enfermedades, la muerte.

Este espacio de libertad personal se nos revela, por ejemplo, en la rica galería de retratos que nos ofrece la imaginería alfarera de este pueblo. Aquí encontramos, en primer término, modelados casi con fruición, una serie de personajes marginales. Quizá objeto de desprecio, tal vez venerados por su singularidad chocante, estos seres deformes, ciegos, mutilados, desollados, enfermos, idiotas, forman parte importante de la iconografía del pueblo mochica. Sólo en la época helenista puede encontrarse una tendencia semejante a representar lo insólito dentro de lo humano, que fue, como sabemos, una forma de negar los cánones abstractos de la belleza clásica. Pero lo más sobresaliente en esta colección de retratos, son las figuras moldeadas de grandes dignatarios. El retrato es la percepción cabal del otro y presupone, por tanto, una fundamental identidad con él. La dignidad majestuosa o la distancia desdeñosa sólo pueden describirse por quienes son capaces de ponerse fuera de ellas. Si recordamos que tanto los emperadores incas como los aztecas se guardaban celosamente de ser observados por sus gobernados, bajo pena de muerte, y que, en otras culturas, el cronista tiende a desaparecer en la impersonalidad de su relato, deberemos conceder al retratista mochica un considerable margen de libertad personal y a su cultura, al menos en ciertos respectos, un carácter laico y desaprensivo.

Prácticamente contemporáneos del pueblo mochica, los nazcas desarrollan su vida al sur del Perú actual. A diferencia de lo que acontece con los mochicas, no encontramos en la zona habitada por este nuevo grupo de pueblos, resto alguno de grandes construcciones, templos o pirámides, como tampoco obras de regadío. Del gran número de tumbas abiertas en esta zona parece desprenderse que se trataba de una sociedad que se dividía en varias pequeñas ciudades, más bien autónomas y hasta cierto punto democráticas. No existen trazas de la existencia de un poder central ni de una religión institucionalizada. A juzgar por la disposición de las tumbas, el arreglo de los cadáveres y la ornamentación de sus cerámicas, se trataba de un pueblo profundamente religioso y celoso en el cumplimiento de sus ritos y ceremonias.

El arte de estos antiguos americanos nos revela una extraordinaria capacidad en el manejo de los colores, acompañada de un cierto descuido en el modelado. En sus jarros de formas bastante regulares, confeccionados con una perfección técnica no alcanzada por otras culturas (se ha dicho que la cerámica nazca sólo es inferior a la porcelana china), pareciera que el artesano nazca se hubiera complacido en realizar algo más que objetos de uso cotidiano o ceremonial. Como si se tratara de una sinfonía de colores (empleando, a veces, hasta once tonos diferentes) apoyada en el equilibrio del dibujo y de las superficies, el alfarero nazca armoniza la decoración con la forma del vaso utilizando una estilización de la figura que lleva a la abstracción. Tanto, que semejanza y modelado pierden toda importancia frente al juego de formas y superficies coloreadas. Los nazcas están enlazados con la cultura tardía de paracas de la cual proceden extraordinarios tejidos, de trama fina y luminoso

colorido que se han mantenido intactos por casi dos milenios. Apoyados en la regularidad de la trama y representando figuras humanas, animales y antropomórficas, estos tejidos hacen de la estilización geométrica, de la simetría y de la repetición de los elementos fundamentales de un arte que se prolonga, sin solución de continuidad, en los tejidos y cerámicas nazcas.

Para algunos historiadores del arte, la tendencia a la abstracción en las formas artísticas es propia de una etapa muy temprana de las civilizaciones. Según W. Worringer, esto acusa una cierta impotencia del hombre ante el bullente caos del mundo visible y la búsqueda de un refugio en la experiencia interior. "El hombre primitivo –dice– aterrado por la vida, busca lo inánime... Crear arte significa para él eludir la vida y sus caprichos". "Bajo el peso de ese fuerte terror metafísico, el hombre primitivo recarga sus actos y sus empresas con toda suerte de motivos religiosos". En su rechazo del espacio tridimensional, lugar de la vida orgánica, "su actividad artística consiste únicamente en dibujos o grabados sobre planos, [pues] sólo en las representaciones planas podía encontrar un símbolo para la imagen formal del objeto particular"[13]. No tenemos, desgraciadamente, elementos de juicio que nos pudieran permitir afirmar que los nazcas tenían una actitud negativa ante la vida o que era, siquiera, un pueblo primitivo. Nadie puede negar, en cambio, frente a los temas diseñados por el ceramista nazca, que ellos están dotados de una profusa simbología de un claro contenido mítico-religioso. "Todos los grandes estilos del pasado –expresa André Malraux en su *Museo imaginario*– son religiosos y sirven fundamentalmente para hacer que los dioses adquieran forma... El estilo de todo gran arte religioso no es una manera de ver las cosas, sino el medio de incluirlas en un todo sagrado"[14]. Y en una afirmación general que pareciera aplicarse especialmente a la cerámica nazca, Leopoldo Castedo afirma: "el llamado arte precolombino es, tal vez con mayores atributos que ningún otro, resultante de las expresiones plástica, musical y espacial de un mundo mítico que domina por completo el pensamiento y la acción del hombre. No persigue ideas o abstracciones en sí mismas, porque lo que describe lo hace en función de una necesidad mágico-religiosa"[15]. Y en una confesión-confusión digna de ser colocada junto a otros tantos textos extravagantes sobre América, [por ejemplo, algunos de Keyserling] Ernesto Grassi nos dice, refiriéndose al arte de los incas y al de los aztecas, que "Si estas obras han tomado hoy, en muchos casos, el aspecto de lo caricaturesco, de lo demoníaco y de lo grotesco para el observador occidental, ello se debe a que éste ya no es capaz de captar la relación religiosa de la que han surgido"[16].

Es muy poco lo que sabemos de la vida de este antiguo conglomerado de hombres. Ni sus formas de vida ni sus creencias ni la connotación que en su

[13] W. Worringer, *op. cit.*

[14] André Malraux, *Le Musée Imaginaire,* tomo I de *Psicologie del Art* (Génève, Skira, 1949).

[15] Leopoldo Castedo, *Historia del arte y de la arquitectura latinoamericana* (Madrid, Edit. Pomaire. 1970).

[16] Ernesto Grassi, *Arte y mito* (B. Aires, Nueva Visión, 1968).

vida tenían la religión, el trabajo, las relaciones sociales, el amor y la muerte. No sabemos tampoco el exacto significado de sus símbolos, de sus serpientes bicéfalas, de sus cabezas-trofeo, de la interminable serie de monstruos dotados de monstruosas lenguas, de las cuales surgen otros monstruos. Lo desconocemos todo o casi todo de ellos. En todo caso, la calidad de su arte, de sus tejidos, de sus cerámicas nos hablan muy alto de sus capacidades creativas. Pero, al igual que otros pueblos hijos del desierto, el arte de los nazcas parecería negarse a contar nada de sus autores.

Pero el observador que sabe desentenderse de reglas pretendidamente universales de la historia del arte y que se interesa más en la forma que se hace presente que en lo que ella aparentemente simboliza, sabrá apreciar en esta cerámica una voluntad de forma y una amorosa técnica, que trascienden toda sujeción a ese ignoto mundo de significaciones. Porque todos sus elementos, en una pieza de cerámica nazca, parecen confluir hacia un sólo fin, parecen estructurarse en torno a la obtención de una finalidad precisa: la conformación de un objeto único y valioso en sí mismo. La armonización de las superficies coloreadas en relación tanto con la complementariedad de los tonos como con el tamaño de las zonas respectivas, la adecuación del dibujo a las formas del vaso, la terminación cuidadosísima, que consiste en un pulimiento acabado que asemeja barniz; todo, en fin, conduce a pensar que más allá de la fabricación de un jarro utilitario o destinado a la ceremonia o a la representación más o menos estilizada del mundo que lo rodea, lo que guía al artesano nazca es el placer por la obra misma.

Pues aparece en esos objetos algo más que una simple tendencia a la creación artística entendida como pura voluntad de armonía. Más allá de las lucubraciones o de las extrapolaciones a que nos invita nuestra ignorancia, nos parece cierto que en este pueblo se puede encontrar una actitud que es bastante tardía en toda la historia del arte. Ésta consiste en el descubrimiento de la individualidad de la obra, en el despojo de su calidad de mero signo iconográfico o simbólico para convertirla en objeto de arte. Aun cuando, seguramente, en esos albores de la experiencia estética, no existiera todavía el lenguaje ni la conciencia plena de dicha experiencia. En todo caso, pudiera decirse que aquí, también, alguna vez sopló el espíritu.

Tercer movimiento:

Elogio de la cultura mestiza

> "Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y que determina cada instante de nuestras muertes cotidianas, que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y belleza".
>
> Gabriel García Márquez (Discurso de recepción del Premio Nobel)

"Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de esta desaforada realidad americana hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación", continúa diciendo García Márquez al dar cuenta

de nuestro presente –en tan gran medida inventado por otros como desatendido por nosotros mismos– a la vez profundo y desenraizado.

El motivo y variaciones de nuestro primer movimiento, esto es, las diferentes Américas que la imaginación europea ha venido construyendo a lo largo de los tiempos, no son material que debiéramos condenar a desaparecer. Por el contrario, ellas, en su contradicción misma, forman nuestra propia imagen. Varios siglos las han autentificado. Y de ello no nos ha informado ni la historia ni la sociología sino el arte de la novela. En la medida en que esta última ha sido, para nosotros latinoamericanos, un ejercicio de autoconocimiento.

Del segundo movimiento retengamos también el verdadero sentido de nuestro viaje a las catacumbas. Lo muerto, muerto está. Ni la nostalgia ni la conmiseración lograrán restaurar formas de vida, mitologías, creencias desaparecidas para siempre.

Pues no hay memoria que pueda reconstituirse con materiales que le son vivencialmente ajenos, aun cuando razones éticas y políticas así parecieran exigirlo. Porque, a pesar de que buena parte de los americanos de hoy descienden de esas "manos de color de arcilla" que un día crearon objetos imperecibles, parece haberse perdido para siempre la continuidad histórica y cultural entre esos hombres y nosotros. Recuperarla no es, a nuestro juicio, un problema de conocimiento o de voluntad, sino de mirada. De cambiar esa visión arqueológica que hasta hoy hemos utilizado como única vía de acceso a las culturas precolombinas por la amorosa mirada del contacto estético con todo lo que ellos crearon. El objeto arqueológico nos será siempre distante. La obra de arte, en cambio, al establecer una identidad fundamental entre creador y contemplador nos muestra, mejor que cualquier ideología, los anchos límites y el fundamental mestizaje de nuestra cultura.

Cicerón, hablando de revivir en Roma las formas del arte y del pensamiento griegos; el Dante, creando la nueva lengua italiana con materiales del habla vulgar; Fichte, instando a la nación alemana a construir su grandeza política y espiritual sobre sus raíces latinas y germanas han hecho, mejor que lo que yo pudiera hacer aquí, el elogio de la cultura mestiza.

Porque, en verdad, toda verdadera cultura es deuda con muchas vertientes, es varias veces mestiza. El elogio de la cultura mestiza no sería entonces sino elogio de la cultura, sin más. Pero esto es, ya, otra sinfonía.

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS: SOCIEDADES CAZADORAS-RECOLECTORAS Y SISTEMA MUNDIAL EN FUEGO-PATAGONIA[1]

Francisco Mena L.

Us and them... and after all we are only ordinary men
Pink Floyd

Introducción

Ha caído el telón del 12 de octubre y, si toda esa farándula conmemorativa tuvo algún sentido, es precisamente el de habernos incitado a reflexionar y ventilar públicamente nuestras opiniones y sentimientos con respecto a la identidad y realidad de la América contemporánea.

Si bien es cierto que este pequeño y atrevido ensayo nació en aquellas circunstancias de 1992, se refiere a situaciones de contacto intercultural que no tienen cinco siglos de historia. Pretende referirse, incluso, a cualquier situación de contacto intercultural. Quisiera ser una invitación a revalorar el papel activo que juega en estos procesos cualquier grupo humano, a menudo ignorado por la discusión simplista en términos de invasores activos, "exterminadores" y pueblos nativos pasivos, o a lo más reactivos, subyugados o "exterminados"[2]. Un incentivo a repensar el papel de los actores individuales en procesos de cambio o crisis cultural. Pretende, por último, subrayar la idea –quizá obvia, pero a menudo ignorada– de la diversidad de realidades indígenas en América y la multiplicidad de sus modos de enfrentamiento y relación con el mundo exterior.

[1] Usamos el término "sistema mundial" en sentido laxo, para referirnos a redes políticas, económicas, sociales e informacionales que involucran prácticamente a todo el planeta, al margen del uso específico inaugurado por Wallerstein, *The Modern World System* (New York, Academic Press, 1974) y propuesto incluso como un "método de análisis" o una "teoría". Constituye, así, una abreviatura práctica para lo que podría denominarse como "cultura occidental", "sociedad imperial", "cultura europea", "cultura mercantil", "sociedad industrial", etcétera.

[2] Tales descripciones –características de un "indigenismo" bien intencionado, aunque romántico y acrítico– pecan de normativismo, al ignorar la variabilidad de contextos y contingencias y ver la "reacción indígena" como un fenómeno monolítico, minimizando el papel activo y estratégico de los individuos. Es innegable, sin embargo, que la ocupación de América por grupos europeos representó un enfrentamiento desigual y devastador de los sistemas culturales nativos, fundamentalmente diferente de cualquier conflicto anterior entre pueblos inmersos en una cultura general relativamente común.

Culturas, individuos y contingencias

Los pueblos nativos de Fuego-Patagonia eran cazadores-recolectores. Pueblos de tecnología simple y economías de autosubsistencia, organizados en unidades locales esencialmente autónomas. No se dio ahí el enfrentamiento entre sociedades complejas, con grandes poblaciones organizadas e integradas en torno a sofisticados sistemas político-religiosos, como fue el caso en Mesoamérica o en los Andes Centrales. No hubo persecución de las ideas ni destrucción de obras monumentales. No hubo mayor interés por esclavizar a estos indígenas o arrebatarles sus tierras hasta mediados del siglo XIX, y gran parte de esos territorios no fueron nunca escenario de asentamiento o explotación regular por parte de sistemas nacionales o mundiales.

Esto no implica negar el impacto de la presencia "occidental" sobre los modos de vida vernáculos, que en todos los casos generó profundas transformaciones y desequilibrios, llevando finalmente a la desintegración de las culturas indígenas de la Patagonia y Tierra del Fuego. Implica reconocer, sin embargo, que los motivos de las acciones de los europeos en América fueron complejos y sus consecuencias imprevistas, dependiendo, muchas veces, de la acción de los indígenas. Aunque no lo quisiesen, los europeos trajeron epidemias devastadoras. Por otra parte, hicieron posible la expansión de la caballada salvaje y su adopción masiva por parte de muchos pueblos indígenas que la usaron eficientemente en contra de los intereses de los recién llegados.

En definitiva, la presencia occidental presentó, sobre todo, nuevas opciones de acción, cada una de ellas con sus respectivos costos y beneficios, los cuales eran incompletamente conocidos desde antes y –desde luego– sujetos a continuos cambios contingentes. Diferentes individuos vieron y aprovecharon de distinta manera estas oportunidades, aunque, sin duda, los portadores de la cultura "occidental" tenían una visión más amplia de las ventajas y desventajas implícitas en cada decisión. Ello no implica, en modo alguno, una "superioridad" intelectual de los recién llegados. Es innegable, simplemente, que la experiencia acumulada en siglos de contactos con grupos indígenas en todo el planeta, permitía a los europeos en Fuego-Patagonia evaluar sus acciones en un marco "más distribuido", tanto en el tiempo –no experimentaban temor ni riesgo ante lo desconocido y podían prever, hasta cierto punto, la acción de los indígenas o la consecuencia de su propia acción– como en el espacio –podían evaluar las "riquezas" del territorio en función de mercados internacionales y no de una economía de subsistencia cerrada.

En esta perspectiva, el contacto de la cultura "occidental" con las culturas cazadoras-recolectoras de Fuego-Patagonia no puede verse como un *enfrentamiento* entre dos grupos homogéneos, rígidos e inflexibles, el cual sólo podría tener dos resultados: "ganar o perder". No se trata solamente de insistir en el papel activo del individuo en el marco de un sistema social ni en la diversidad de estrategias observables en la práctica concreta, apenas regulada por las ideologías "normales" o "dominantes". Las decisiones de diferentes individuos se tradujeron, en último término, en que cada sociedad en Fuego-Patagonia

experimentara de distinto modo los desafíos y oportunidades que presentaban las nuevas circunstancias, pero ni siquiera estas "circunstancias" fueron las mismas a lo largo y ancho del enorme espacio del confín austral de América.

El interés de revisar la realidad patagónica en una reflexión acerca del contacto intercultural reside, precisamente, en la posibilidad de analizar esos factores a nivel local –considerando tanto la decisión contingente individual como las conductas normadas convencionales– en contextos y circunstancias muy diversas: desde los pueblos canoeros del litoral hasta los cazadores terrestres del interior continental o, si se quiere "hilar más fino", desde los bosques de araucaria de la Araucanía hasta las áridas planicies de la meseta central de Santa Cruz, desde zonas de intenso tráfico y contacto interétnico, hasta el aislamiento de la Tierra del Fuego...

Nos referimos a habitantes de ambientes muy distintos, con bases tecnológicas de subsistencia muy diferentes, con accesos diferenciales a la información sobre las consecuencias de las alternativas que presentaba la presencia "occidental" y, por último, con recursos de valor muy variable a los ojos del colonizador europeo. Cualquier intento de describir en forma global el contacto "occidental" en la Patagonia –ya sea en términos de un *exterminio* o, por el contrario, de una *asimilación*– es errado.

Navegantes y caballos

El primer encuentro documentado entre hombres de origen europeo y grupos nativos patagónicos, se remonta a principios del siglo XVI (1520), cuando Magallanes y su expedición fondearon en bahía San Julián para pasar el invierno. Desde entonces, y durante toda la Colonia, se sucederían innumerables expediciones navales a lo largo de las costas de Fuego-Patagonia. Aunque breves y forzados por la necesidad de aprovisionamiento de agua y otros recursos –leña, carne–, los desembarcos se tradujeron, a menudo, en contactos directos entre los nativos y los navegantes europeos, dándose tanto intercambios amistosos como también violentos enfrentamientos.

Los naufragios eran relativamente comunes en estos mares, hasta ocho por año en el estrecho Le Maire durante dos siglos, e incluso hubo algunos intentos de fundaciones colonizadoras[3] (1584: Nombre de Jesús y Rey Don Felipe en el estrecho de Magallanes; 1780: Floridablanca en bahía San Julián), aunque ello no afectó significativamente el modo de vida de los grupos indígenas. En la mayoría de los casos, los náufragos permanecían cerca de la costa, siendo rescatados más temprano que tarde por alguna de las embarcaciones que frecuentaban estos mares. En algunas raras ocasiones se dio una convivencia más prolongada con los nativos, como sería el caso de un indio paraguayo

[3] Victoria Horwitz, *Isla de los Estados (Staten Island): The last American frontier*, borrador a publicarse en *Tierra del Fuego: settlement and subsistence on mankind southern frontier*, Luis Borrero y David Stuart, editores, en preparación.

que sobrevivió un naufragio en 1752 y recorrió por tierra desde San Julián a Buenos Aires[4]. O del grupo de John Byron que, habiendo naufragado en el sector del Golfo de Penas en 1741, recibió la ayuda de diversos grupos canoeros en su viaje hasta Chiloé[5].

Aunque haya habido europeos que se establecieron con algún grupo indígena y formaran familia, fueron casos raros que no alteraron significativamente los modos de vida tradicionales. Para los cazadores terrestres de Tierra del Fuego, y especialmente los haush de las costa de la península Mitre, estos naufragios debieron ofrecer a lo más algunos materiales útiles –metal, vidrio– para la confección de instrumentos[6]. Sobrecoge imaginar a los tehuelche meridionales acercándose en 1584 a la colonia de Nombre de Jesús al grito de "¡paz, paz, Sanca María Jesús!"[7] o "adorando" mascarones de proa y otros restos de naufragios[8], pero éstos son datos anecdóticos, que no implican una verdadera transformación cultural. El gran impacto de la cultura "occidental" sobre el modo de vida de los cazadores de la Patagonia oriental no vino por mar, sino por tierra, adelantándose incluso a sus portadores.

Traído por los españoles a Buenos Aires en 1536, y a Chile central pocos años antes, el caballo fue adoptado tempranamente por grupos indígenas de aquellas regiones. Los primeros registros históricos del uso del caballo por grupos indígenas en el sur de la provincia de Buenos Aires datan de mediados del siglo XVI[9], aunque no hay registro de ello en la Patagonia meridional hasta 1741, fecha en que se avistaron por primera vez grupos ecuestres cerca del extremo oriental del Estrecho de Magallanes[10].

[4] Jorge Barne, *Diario del viage que hizo el San Martín desde Buenos Aires al puerto de San Julián, el año de 1752, y el de un indio paraguayo que desde dicho puerto vino por tierra hasta Buenos Aires*, en *Colección de obras y documentos de la historia del Río de la Plata* (Buenos Aires, Pedro de Angelis, editor, 1910), tomo IV, págs. 530-545.

[5] John Byron, *El naufragio de la fragata Wager* (Santiago, Editorial Zig-Zag, 1955).

[6] La desproporción entre la frecuencia con que se describe en la literatura la talla en vidrio y su escaso registro arqueológico permite sospechar, incluso, que esta práctica fue rara, y en gran medida estimulada por los observadores (Donald Jackson; com. pers.).

[7] Pedro Sarmiento, *Viajes al Estrecho de Magallanes (1579-1584). Recopilación de sus relaciones sobre los dos viajes al estrecho y de sus cartas y memoriales*, editado por Rosemblat (Buenos Aires, EMECE, 1950).

[8] Antonio de Viedma, *Descripción de la costa meridional del sur, llamada vulgarmente patagónica*, en *Colección de obras y documentos de la historia del Río de la Plata* (Buenos Aires, Pedro de Angelis, editor, 1972), tomo VIII, vol. 2, pág. 954.

[9] Según informe del gobernador Valdés y de la Banda al Rey, en 1599 tres mil jinetes enfrentaron en combate a los españoles. Sin indicar fuente, Eduardo Crivelli señala en su manuscrito sobre *El impacto del caballo en la culturas de Pampa y Patagonia* una observación de jinetes nativos datada en 1585, por lo cual podemos suponer que el uso se inició poco después de la dispersión del ganado español en el asalto por los querandíes y grupos aliados a Buenos Aires en 1541.

[10] John Bulkeley y John Cummins, *A voyage to the South-Seas, by His majesty's ship Wager* (London, 1743), citado en John Cooper, *The Patagonian and Pampean Hunters*, en *Handbook of South American Indians*, Julian Steward, editor (New York, Cooper Square Publ., 1946), vol. I, pág. 139.

Pocas décadas más tarde, sin embargo, existía en este mismo sector un numeroso grupo indígena, liderado por Copan, cuyo acceso a caballos estaba controlado por el vecino grupo de Camelo[11]. Esto revela lo errado de concebir la dispersión del caballo en la Patagonia como un proceso mecánico y homogéneo, limitado tan sólo por las características del relieve y obstáculos naturales. Las variables sociales, referidas a la posición de un grupo en la red de acceso a este animal, fueron al parecer determinantes y –así como puede que el caballo haya sido adoptado antes y con más fuerza en la Patagonia meridional que en algunas áreas más septentrionales– no puede descartarse la posibilidad de que algunos grupos hayan prescindido casi totalmente de este recurso. Es tentador interpretar de este modo la ausencia de evidencias arqueológicas del caballo en la franja ecotonal bosque-estepa en los Andes centro-patagónicos. La mayor abundancia y variedad de recursos disponibles y la menor movilidad posibilitada por "pisos" complementarios a corta distancia (por ejemplo, valles cordilleranos-costa lacustre), unida a la relativa marginalidad en relación a las rutas de tráfico de caballares, puede que haya restado valor a este animal como provisión cárnea y medio de transporte. Por otra parte, la frecuente mención a caballada salvaje en las cordilleras de Santa Cruz y Última Esperanza durante la segunda mitad del siglo XIX, subraya la primacía de factores económicos y demográficos en relación a la dispersión de este recurso ya que, pese a ofrecer condiciones naturales similares a las discutidas antes, estaban más próximas a asentamientos "nacionales/europeos", como Punta Arenas e Isla Pavón, ofreciendo, además, refugio a cuatreros de distinto origen.

El arribo del caballo a la escena patagónica introdujo cambios culturales a todo nivel, algunos de ellos explicables por las características propias de esta especie –mayor velocidad y comodidad de desplazamiento, mayor eficiencia en caza por rodeo, aumento de eficiencia del uso de bolas en relación al arco y flecha–, pero sobre todo por efecto de la mayor participación en la esfera cultural mapuche (bota de potro, aperos, textiles, estructura tribal) y en mercados regionales y nacionales.

Como hemos señalado, estos cambios afectaron en diverso grado a diferentes parcialidades regionales. Los tehuelches meridionales, por ejemplo, que recién adoptaron caballos hacia mediados del siglo XVIII, no alteraron en lo sustancial su modo de vida cazador-recolector y consideraron en muchos casos al caballo como un bien de prestigio, que sólo se sacrificaba en ocasiones especiales. Los tehuelches septentrionales *(günuna'kena)* y los grupos de la Pampa, en cambio, asumieron el comercio de ganado como una actividad económica de gran importancia, complementada, incluso, por cría de ovinos. Incorporaron la carne de yegua como elemento esencial en su dieta, reemplazaron las pieles de guanaco por las de caballo como cobertura de sus toldos y adoptaron una serie de elementos extranjeros (lanzas y espadas de metal, corazas de cuero). Se consolida en esta época una organización tribal y se

[11] A. Viedma. *op. cit.*, pág. 943.

protagonizan ataques a Bahía Blanca y a algunos asentamientos campesinos en las fronteras de Buenos Aires.

El factor determinante en el curso de tales acontecimientos no fue el caballo en sí, sino el nuevo contexto socioeconómico gatillado por la presencia europea. Y no sólo el contacto con los recién llegados, sino también con otros grupos indígenas.

Aunque la infiltración y dominio paulatino de la cultura mapuche en Pampa-Patagonia es un proceso que venía insinuándose inclusive antes de la llegada de los europeos, la adopción del caballo le dio un poderoso impulso. Además de la presencia efectiva de poblaciones mapuches en la Patagonia septentrional y en el área pampeana, la influencia cultural de esta etnia, aunque no su presencia físico-genética, alcanzó incluso al Estrecho de Magallanes, en apenas doscientos años[12]. Los pueblos de la Pampa y Patagonia septentrional jugaron un papel fundamental en el tráfico de caballares desde las colonias del Río de la Plata hacia Chile, satisfaciendo las demandas de los mapuches en el marco de la guerra de la Araucanía. Paralelamente a la intensificación de estos contactos, la lengua y las costumbres mapuches fueron difundiéndose por todo el ámbito patagónico, transformando los modos de vida tradicionales en un proceso relativamente fluido, aunque hay algunas noticias aisladas de enfrentamientos violentos en las regiones fronterizas de los ríos Limay y Chubut, tales como Barrancas Blancas, Languiñeo y Piedra Shotel[13].

Si bien es cierto que el caballo fue fácilmente adoptado por muchos grupos pampeano-patagónicos, promoviendo importantes readecuaciones en la vida económica y social, pareciera también que la expansión mapuche en esta área implicó un mayor énfasis en la caza y recolección, aunque no necesariamente el abandono de prácticas agrícolas y semisedentarias[14].

Sólo en las regiones cordilleranas de la Patagonia septentrional pudo desarrollarse una producción de alimentos de cierta importancia (pehuenches "Manzaneros" del sur de Neuquén), complementada con caza-recolección diversificada, especialmente guanaco y piñón de araucaria y, más al norte, semillas de algarrobo. Esta adaptación perseveró hasta el siglo XVIII en zonas de cordillera alta –"puelches", "chiquillanes" y otras etnias descritas en las crónicas históricas–, combinada muchas veces con pastoreo, patrón que representan aun hoy los grupos "pehuenches".

Estos grupos mantenían contacto regular y permanente con los agricultores

[12] Salvador Canals-Frau, *Expansion of the Araucanians in Argentina*, en *Handbook of South American Indians*, Julian Steward, editor (New York, Cooper Square Publ., 1946), vol. XI.

[13] Federico Escalada, *El complejo tehuelche: estudios de etnografía patagónica* (Comodoro Rivadavia, Instituto Superior de Estudios Patagónicos, 1949), pág. 262.

[14] Los estudios recientes de Raúl Mandrini y Miguel Ángel Palermo han criticado con sólida base documental la idea tradicional de que los mapuches habían abandonado en la Patagonia el sedentarismo agrario. Véase Raúl Mandrini, *La sociedad indígena de las pampas en el siglo XVI*, en *Antropología*, Mirta Lischetti, editora (Buenos Aires, EUDEBA, 1985) y Miguel Ángel Palermo, *Reflexiones sobre el llamado 'Complejo Ecuestre' en la Argentina*, *Relaciones*, 1986, vol. XVI.

de los valles bajos, con los cuales intercambiaban recursos silvestres –pieles, plumas, sal– por productos alimenticios, en ocasiones vitales para la subsistencia en determinados momentos del año. Este papel de "cazadores comerciales especializados"[15] en el seno de sistemas mayores de intercambio adquirió especial intensidad en relación al tráfico de caballares, llegando, estos grupos cordilleranos, a constituirse en intermediarios entre la esfera andina y la pampeano-patagónica, en lo que no es sino otro ejemplo de que la cercanía y contacto con economías agricultoras no es necesariamente "contagiosa" sino que permite, por el contrario, una amplia gama de opciones adaptativas.

El aislamiento de Tierra del Fuego

Los habitantes indígenas de Tierra del Fuego fueron testigos desde el mismo siglo XVI del paso de navíos europeos frente a sus costas, participando en numerosos encuentros debidos a breves desembarcos y naufragios. Aun así, el aislamiento propio de esta masa insular parece haber impedido una familiarización gradual con los recién llegados, comparable a la que hizo posible en el continente la comercialización del caballo y el establecimiento de relaciones políticas con los asentamientos administrativos.

Aunque estos pueblos fueguinos –y en especial los haush– supieron aprovechar desde temprano los desechos de los numerosos naufragios en sus costas, el contacto regular con el sistema "occidental" comenzó recién a producirse hacia 1880, trayendo consigo un súbito colapso cultural y poblacional. En un primer momento, la colonización de Tierra del Fuego estuvo orientada fundamentalmente a la explotación de yacimientos auríferos en el norte de la isla, lo cual se tradujo ya en algunos enfrentamientos violentos con los habitantes selk'nam. El notorio desequilibrio de fuerzas, representado por las armas de fuego extranjeras, se tradujo en la muerte de numerosos indígenas o en esfuerzos por eludir el contacto. Así y todo, se trataba de pugnas localizadas en las cercanías de los asentamientos mineros. El territorio disponible para los grupos selk'nam era aún amplio y abundante.

El comienzo del fin de la etnia selk'nam está marcado por las primeras concesiones de tierras para cría de ganado ovino. Junto con las alambradas, que interrumpían el libre paso de los guanacos, produciendo a veces su muerte, surgieron las acciones planificadas de caza y exterminio de indígenas, acusados de cazar ovejas o de protagonizar ataques aislados, motivados en ocasiones por el desconcierto y afán de vengar el robo de mujeres o la matanza de amigos y familiares. Hay abundantes documentos alusivos a la captura de indígenas selk'nam con fines de lucro, desde su comercio como siervos domésticos en

[15] Este concepto, acuñado originalmente por Peter Gardner para describir a los paliyan del sudeste asiático *(Paliyan social structure*, en *Contributions to Anthropology: Band societies*, David Damas editor, *National Museum of Canada Bulletin 228*, 1969), ha sido propuesto, en general, para el estudio de este tipo de sociedad por Brian Hayden, *Subsistence and ecological adaptations of modern hunter/gatherers*, en *Omnivorous Primates*, Harding y Teleki, editores (Columbia University Press, 1981), *pág. 346*.

Punta Arenas, hasta su exhibición como "caníbales" en la Feria Mundial de París de 1889[16].

Ante impactos de tal magnitud, la sociedad selk'nam no sólo se desintegró físicamente, por efecto combinado de homicidios, deportaciones, reducción a misiones salesianas y migración hacia el sur, lejos de las estancias ovejeras, sino que vio erosionada su misma identidad étnica. Ni siquiera definió una unidad en la resistencia a agentes externos, relajando más aún las diferencias regionales y subculturales en su seno. Pasó a primar el oportunismo individual, desde la "hiperginia" –tendencia de mujeres a establecerse con compañeros de la sociedad extranjera dominante[17]– hasta ciclos vengativos entre los mismos indígenas por las víctimas de conflictos por caza, mujeres y territorios o enfermedades, usualmente atribuidas a maleficios de algún chamán vecino[18].

Este período, llamado a veces "guerra interna", caracteriza los primeros años del siglo xx, cuando la población ya estaba, en gran medida, diezmada por efecto de la violenta expansión de las estancias, y concentrada en los inhóspitos terrenos montañosos del sur de Tierra del Fuego. La concentración en espacios vitales reducidos vino asociada a presiones y conflictos territoriales, campamentos más sedentarios y atiborrados, la sobreexplotación de los recursos locales y la fácil propagación de epidemias[19].

Al mismo tiempo, las misiones salesianas de Isla Dawson, fundada en 1889, y Río Grande, 1893, reunían a sobrevivientes de diferentes pueblos fueguinos –tanto terrestres como canoeros– definiendo una unidad homogénea: la de marginales en el seno de una estructura económica y política mayor, donde la autosubsistencia basada en la caza y recolección daba paso a la dependencia de productos agrícolas obtenidos a través de los mercados nacionales y mundiales a los cuales Tierra del Fuego aportaría desde entonces productos especializados, en su mayoría no comestibles, como lana y minerales. La rápida sucesión de dos epidemias de sarampión –1924, 1929– selló un acelerado proceso de extinción. La última ceremonia del *hain* o *kloketen* –realizada en

[16] Las impactantes y ampliamente divulgadas fotografías de Julius Popper y su grupo de "cazadores de indios" (Bahía San Sebastián, 1886), junto a obras como la de José María Borrero *La Patagonia Trágica* (Buenos Aires, Ed. Americana, 1967), han promovido una reacción generalizada de repulsa y han entrado fuertemente en la conciencia del gran público. Aunque ello puede que distorsione de algún modo nuestra percepción sobre las complejas circunstancias y motivaciones alrededor de estos hechos, la abundante documentación sobre la escala que adoptaron tales acciones genocidas a fines del siglo pasado, es indesmentible. Véase Mateo Martinic, *Mateo Martinic El genocidio selknam: nuevos antecedentes*, en *Anales del Instituto de la Patagonia* (Punta Arenas, 1990), vol. 19, págs. 23-28.

[17] Robert Bailey, *The significance of hyperginy for understanding subsistence behaviour among contemporary hunters and gatherers*, en *Diet and Subsistence*, Kennedy y LeMoine, editores (University of Calgary, 1988).

[18] Anne Chapman, *El fin de un mundo: los selk'nam de Tierra del Fuego*, Vásquez Mazzini editores (Buenos Aires, 1989).

[19] Luis Borrero, *Los selk'nam (onas): su evolución cultural* (Buenos Aires, Búsqueda Yuchán, 1991). Ha expuesto con cierto detalle el fenómeno de ese semisedentarismo tardío y sus consecuencias económicas, sociales y demográficas.

1924, en gran medida a instancias del sacerdote-etnógrafo Martín Gusinde– parece a nuestros ojos como una última manifestación de la cultura tradicional. Se reunieron en esta ocasión personas de diversa procedencia, que pocos años atrás, y en situaciones de mayor presión demográfica, habrían sido enemigos, aceptándose excepcionalmente iniciar a jóvenes menores de lo habitual.

A fines de los años treinta no había ya ningún grupo indígena en la Isla Grande viviendo del modo tradicional. Si bien es cierto que la última persona de pura ascendencia selk'nam murió en 1966, puede afirmarse que esta cultura, y casi todos sus portadores, había colapsado totalmente pasado apenas medio siglo de las primeras incursiones occidentales.

El dominio indeseado de los nómades del mar

Mientras que en la Isla Grande de Tierra del Fuego y, en menor medida, en las estepas continentales, la población indígena fue desplazada o exterminada por causa de la expansión de la ganadería ovina y otras actividades que implicaban la expropiación de su territorio vital, los pueblos canoeros experimentaron el encuentro con los "occidentales" de otras formas.

No estaban en una situación de aislamiento, puesto que el contacto con navegantes europeos fue un hecho habitual desde el viaje mismo de Magallanes. Aunque estos encuentros fueron siempre breves y esporádicos, podría decirse que la presencia occidental fue, de algún modo, parte del ambiente social en que se desarrollaron chonos, alacalufes y yámanas durante los últimos siglos. El que sus modos de vida no experimentaran mayores cambios no significa que desconocieran la tecnología occidental, sino más bien, que no tenía nada que ofrecerles. Ni siquiera el célebre Jimmy Button –llevado a Europa por Fitz-Roy (1826), donde adoptó incluso los finos modales de mesa de la Inglaterra victoriana– tuvo problemas en reasumir alegremente los modos de vida tradicionales al volver a su tierra natal. Hasta el día de hoy, los "occidentales" no hemos podido colonizar efectivamente estos territorios y su inserción a los sistemas mundiales de intercambio es precaria mientras que, por el contrario, se conocen muchos casos de "occidentales" que han debido adoptar estrategias de subsistencia y asentamiento típicamente indígenas, dominantes aún en el paisaje económico de los canales.

Estos encuentros les dieron mayor oportunidad, sin duda, de conocer los idiomas extranjeros que la que tuvieron, por ejemplo, los selk'nam del interior de Tierra del Fuego. Ello no sólo permitió que algunos grupos como los alacalufes obtuvieran una parte relativamente importante de recursos a través del comercio y la mendicidad, al acecho del paso de los vapores. En el siglo XVIII, esta "familiaridad" hizo posible también el que muchos indígenas chonos y alacalufes se acogieran al patronazgo de los misioneros jesuitas y franciscanos. Algunas mujeres establecieron pareja con hombres de otras latitudes. Otros abandonaron sus modos de vida tradicionales para asentarse en la Isla Grande de Chiloé, incorporándose a cuadrillas de hacheros o loberos y contribuyendo, inclusive, a la extinción de sus antiguos congéneres. Hay evidencia de que ya

en el siglo XVI había incursiones desde Chiloé al sur con el afán de capturar esclavos, dirigidas no sólo por europeos, sino también por personas relacionadas genéticamente con estos mismos "chonos"[20].

En los canales de la Patagonia occidental el contacto frecuente no vino aparejado con la usurpación de territorio indígena por parte de los extranjeros. El mayor impacto correspondió a las epidemias, la mengua de los recursos marinos en que basaban su subsistencia y la emigración de poblaciones fuera y dentro de ese territorio de canales y archipiélagos.

Los últimos quinientos años, en este rincón del planeta, fueron escenario de fisiones y fusiones de grupos, debidas en gran parte a las diferentes reacciones frente al impacto exterior. La drástica disminución poblacional experimentada por los yámanas –producto de epidemias tempranas (1860, 1882-1883) y otros factores– se tradujo en la disolución de los grupos dialectales originales, relativamente endógamos, y en el abandono de los territorios periféricos para concentrarse en el sector más favorable del Canal Beagle, donde tenían, además, la oportunidad de emplearse o ser asistidos en la misión anglicana de Ushuaia, previniendo de paso la ocupación de estas tierras por los selk'nam, desplazados desde más al norte. En este caso, la presencia europea no afectó mayormente la base de recursos ni implicó una apropiación del territorio vital como la experimentada por los cazadores terrestres[21]. La naturaleza de los contactos entre yámanas y occidentales no experimentó cambios mayores con la fundación de asentamientos sedentarios (Ushuaia y otras misiones menores y de breve existencia) a fines del siglo XIX, en relación a los siglos anteriores, caracterizados por la presencia bastante regular de navegantes extranjeros. Esta experiencia, unida al hecho de que no sufrieron persecución sistemática ni usurpación del territorio, permitió a los yámanas acomodarse en forma oportunista y relativamente flexible al nuevo ambiente social, como ilustra, por ejemplo, la historia de Jimmy Button, hábil "manipulador" de situaciones y relaciones de prestigio con agentes de ambas culturas[22]. La extinción cultural vino en este caso en la forma de colapso demográfico por una serie de epidemias demasiado seguidas como para permitir una recuperación poblacional[23].

Los pueblos canoeros de los archipiélagos occidentales experimentaron un proceso semejante, incluyendo su repliegue final en el sector de las islas

[20] Walter Hanisch, *La isla de Chiloé: capitana de rutas australes* (Santiago, Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Santiago, 1982), pág. 44.

[21] La primera penetración europea al Canal Beagle data de 1830, pero se sabe de intensas faenas de explotación de pinnípedos en la zona por parte de navegantes europeos y norteamericanos, entre 1790 y 1822. Varios autores postulan que tal depredación habría forzado a los yámanas a una dependencia mayor de alimentos de menor rendimiento alimenticio (moluscos, aves marinas), pero la evidencia arqueológica no es concluyente. Véase Luis Abel Orquera y Ernesto Piana, *Canoeros del extremo austral*, en *Ciencia Hoy*, N° 6, vol. 1, 1990, 27 págs.

[22] Lucas Bridges, *El último confín de la tierra* (Buenos Aires, Ed. Marymar, 1978), págs. 21-38.

[23] David Stuart, *Kinship and Social Organization in Tierra del Fuego: Evolutionary Consequences*, en *The Versatility of Kinship*, Cordell y Beckermann, editores (New York, Academic Press, 1980).

Wellington y Madre de Dios, aprovechando las oportunidades ofrecidas por un asentamiento menor (Puerto Edén) y el comercio naviero, antes de su súbita declinación con la apertura del Canal de Panamá en 1914. Estos "alacalufes relictuales" son producto de la mezcla de varios grupos distintos encontrados por los navegantes occidentales desde el siglo XVI en este extenso territorio insular. Aun descartando la dosis de confusiones, errores al dimensionar la información y hasta fantasía que reflejan la multiplicidad de denominaciones "étnicas" en las crónicas históricas –"pecheres", "huemules", "guiacurúes", "taijatafes", "requinagueres", etc.–, es indudable que existían diferencias desde antes entre grupos locales, las que fueron afectadas por el desmoronamiento de los patrones tradicionales y la consecuente fusión con grupos vecinos, tanto canoeros como horticultores (en el caso chono, por ejemplo, "caucahues" y "payos" del siglo XVIII, respectivamente)[24]. La mantención de una actividad naviera relativamente regular en esta "ruta central de los canales", muy superior a la registrada al sur del Estrecho de Magallanes, no sólo expuso a este grupo a un mayor impacto "occidental", sino que ofreció, además, la oportunidad de conservar en gran medida el modo de vida de caza-recolección marítima, integrado a un sistema de intercambio mundial.

El golpe final

En general, la situación de contacto avanzado puede describirse en estos términos en gran parte de la Patagonia oriental, aunque la usurpación de tierras para el desarrollo ganadero desempeñó un papel fundamental en la desaparición final de estos pueblos a principios del siglo XX. Si consideramos, sin embargo, que estos grupos mantenían contactos más o menos regulares con "occidentales" desde la segunda mitad del siglo XVIII, por lo menos, apreciamos la notable flexibilidad adaptativa de este sistema comparado con los de la Isla Grande de Tierra del Fuego.

Por una parte, las presiones demográficas originales, así como las introducidas por el avance de las estancias, fueron mucho menores en los enormes espacios continentales –por lo demás más áridos, accidentados e inhóspitos que el norte de Tierra del Fuego–. Por otra parte, la mayor movilidad y contacto intergrupal hecha posible por el caballo, elemento asociado a amplias redes de información y a la relación indirecta, pero regular con asentamientos "occidentales", permitió la familiarización gradual entre ambas culturas y la readecuación de sus estrategias, sin afectar sustancialmente su modo de vida tradicional.

Es así como los grupos indígenas solían visitar desde temprano los asentamientos "occidentales" en acciones de intercambio comercial o saqueo, par-

[24] Véase John Cooper, *Analytical and Critical Bibliography of the Tribes of Tierra del Fuego and Adjacent Territories*, en *Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, Bulletin*, N° 63 (Washington, 1917).

ticularmente frecuentes en las regiones septentrionales e incluso en las sierras centrales, víctima de pueblos del Chaco involucrados en el tráfico de caballares. Durante la segunda mitad del siglo XIX, el comercio con los indígenas llegó a ser esencial para los enclaves australes de Punta Arenas y Santa Cruz, donde, además de las visitas ocasionales por parte de los tehuelches, hubo comerciantes de espíritu aventurero que se adentraron en territorio indígena con el fin de obtener, por sí mismos o a través del intercambio, las plumas de ñandú o pieles exóticas, altamente valoradas por entonces en el mercado europeo. Finalmente, se fundaron verdaderos "almacenes" y hoteles –a veces anteriores al dominio ganadero de la tierra– estableciéndose redes sistemáticas de movilidad e intercambio a través de las cuales los tehuelches se abastecían de productos agrícolas (harina, azúcar, arroz, galletas), alcohol, e incluso armas de fuego[25].

Tanto los grupos aoni'kenk como los günuna'kena de más al norte, supieron aprovechar las oportunidades que se les ofrecían en el contexto de las pugnas territoriales entre la nación chilena y argentina. La capacidad de mediar con estos agentes externos, representada por el conocimiento de la lengua española o las costumbres "occidentales", se constituyó en condición importante para alcanzar prestigio y poder de liderazgo, y hay numerosos ejemplos en todo el ámbito pampeano-patagónico de individuos hábiles que supieron aceptar las regalías de ambas naciones, "extorsionarlas" mediante supuestas alianzas con la parte contraria, o cobrar honorarios para evitar asaltos indígenas a las nacientes colonias[26].

La desintegración de la cultura tradicional –unida a la reducción poblacional por enfermedades y violencia intestina, mengua de recursos por presiones de la caza comercial, alcoholismo e incluso, algunos raros casos de empleos en las estancias o asentamientos "occidentales"– constituye el telón de fondo de la fase final del modo de vida cazador-recolector en la amplia extensión de Pampa-Patagonia. Mientras que en las regiones septentrionales este proceso fue acelerado por el avance de las explotaciones ganaderas, asociadas a una campaña bélica contra las tribus araucanizadas ("Conquista del Desierto"; 1865-1885), en las regiones más remotas la ocupación estanciera del territorio no se hizo efectiva hasta principios del siglo XX, cuando las poblaciones indígenas estaban ya en gran parte asimiladas a las costumbres y sistemas económicos de los recién llegados...

Epílogo

Estas páginas quisieran ser una invitación a revisar algunas ideas firmemente arraigadas en el público general con respecto a la llamada "conquista" hispana de América. La idea de que todas las sociedades americanas experimentaron

[25] Mateo Martinic y Alfredo Prieto, *Dinamarquero, encrucijada de rutas indígenas*, en *Anales del Instituto de la Patagonia*, vol. XVI, págs. 53-83.

[26] Véase Mateo Martinic, *La política indígena de los gobernadores de Magallanes, 1843-1910*, en *Anales del Instituto de la Patagonia*, vol. X, págs. 7-58.

similares impactos y respondieron a ellos "en bloque" de manera rígida e inflexible. La idea de que los pueblos nativos fueron víctimas pasivas, sin alternativas de acción frente a la "superioridad" del extranjero. La idea de que las sociedades indígenas estaban rígidamente normadas, dejando apenas espacio al oportunismo, la iniciativa y el carisma individuales.

La anterior relación del caso patagónico invita a repensar estas ideas sobre el contacto intercultural, aunque su necesaria brevedad la expone al riesgo de entronizar en el lugar de las ideas tradicionales, sus alternativas. Nada más remoto a nuestras intenciones que el crear una polémica vacía o negar la indudable riqueza y variedad de situaciones en el contacto de los pueblos indígenas con los sistemas mundiales. Más que conclusivo, este ensayo quisiera ser sugerente. No sabemos siquiera cómo abordar muchas de las preguntas que aquí se plantean. Es difícil saber incluso hasta qué punto nuestros datos escapan del riesgo de la anécdota y del sesgo selectivo. Así y todo, esperamos que abran interrogantes e inviten a una reflexión siempre fresca, más allá de las conmemoraciones de 1992.

AGRADECIMIENTOS

A Mario Palma G., quien puso a mi disposición sus apuntes inéditos tomados en el Archivo Provincial de Santa Cruz. A Hugo Yacobaccio y M. Ángel Palermo, por sus comentarios críticos. A Rafael Goñi, Mauricio Massone y Francisco Gallardo, por sus valiosos comentarios a la lectura de versiones anteriores de este trabajo. Sin estos aportes, este trabajo no sería lo que es, aunque asumo plena responsabilidad de su contenido.

HISTORIA Y LITERATURA: UN ENCUENTRO NECESARIO

Marco Antonio León León

Introducción

Quienes se dedican al trabajo de la investigación histórica suelen obviar muchas veces una de las características inherentes al ser humano: cual es su capacidad de crear. Creación que no se agota tan sólo en las cartas, memorias, leyes o crónicas de un periódico, sino que traspasa, más de una vez, las fronteras entre el mundo circundante y nuestra imaginación. Largas horas en los archivos y bibliotecas revisando fuentes como las aludidas, han llevado a los historiadores a la reconstrucción de un pasado incompleto o superficial en muchos aspectos. Sin embargo, desde algunos años se ha intentado abordar el estudio del tiempo pretérito siguiendo nuevas temáticas que requieren, a su vez, de fuentes no utilizadas hasta ese momento.

Así, el "rompecabezas" de nuestro pasado se hace más cognoscible, pues, aunque la realidad en todas sus complejidades nos sea esquiva, se abren al menos diversos matices interpretativos e hipótesis novedosas para alcanzar mayores cuotas de veracidad en el trabajo científico del historiador. En este sentido, nos hemos interesado en proponer la reflexión sobre una fuente hasta ahora muy subvalorada por la historiografía tradicional y que no es otra que la literatura, dando especial realce, dentro de ésta, a la novela.

Sin más pretensiones que las de señalar algunos temas de discusión sobre la relación entre ambas disciplinas, y subrayar la importancia de la literatura para el trabajo histórico, intentaremos entregar algunos puntos de vista y teorizaciones que se han llevado a cabo para lograr un acercamiento a estas dos formas de creación humana. Comenzaremos bosquejando el desarrollo de esta división entre la historia y la literatura, para después revisar lo producido hasta ahora en el extranjero y en nuestro país. Ello tal vez contribuya a disipar los "estigmas" que se suscitan en estos campos, los que de un tiempo hasta ahora sólo se han traducido en una mutua exclusión del aporte interdisciplinario.

La historia y la literatura, particularmente la novela, estuvieron durante mucho tiempo ligadas de manera muy estrecha. En la antigüedad clásica no era extraño que numerosos textos combinasen la realidad con la ficción en sus contenidos, así fuesen éstos usados para la exaltación de determinados valores tales como la prudencia, la fortaleza y la sabiduría o también como referencias hacia un pasado que merecía recordarse y desenterrarse del olvido. Por ello la imaginación, el uso de la memoria y la pedagogía inherente a esta clase de textos

(odas, poemas heroicos, etc.), se encontraban entrelazados para lograr una mejor recepción en su público. No obstante, siempre se presentó un aspecto que marcaba la diferencia respecto a las otras formas literarias por parte de la historia, punto que nos recuerda Julián Casanova al señalar: "La historia desde los tiempos de Tucídides y su *Guerras del Peloponeso*, fue concebida como forma de literatura, regida por criterios retóricos e interesada, frente a la fábula, en la reconstrucción del pasado a través del examen crítico de la evidencia"[1].

Este valor de la evidencia o de la investigación, como después se le recordará, se proyecta en los trabajos de tipo "histórico" que siguen al de Tucídides y que obviamente tienen en cuenta el modelo de Heródoto. Pero no exageremos las cosas, pues aún los planos de lo real y lo ficticio no están delimitados. Carlos Rama, conocedor de esta temática, establecía la comparación refiriéndose a la novela: "La historia y la novela atienden indistintamente, en un primer momento, al gusto por la ficción, por la curiosidad simple, sin ulterioridades científicas, estéticas o de acción, que turben esa pueril necesidad"[2]. Eso mismo es lo que indica la confusión y alternancia de elementos simbólicos y de aquéllos extraídos de nuestra realidad, en la poesía, el drama o la simple narración de acontecimientos en las "historias" primigenias. Junto al valor formativo de estas creaciones se adhería una clara intención histórico-recordatoria de muchas de ellas, sintomático no tan sólo de sus creencias, costumbres o ideales, sino más bien de su concepción del devenir histórico, marcado por un irreversible y trágico destino.

Esta situación se extendió más allá de la producción grecolatina, pues las elaboraciones de Heródoto y Tucídides fueron continuadas por Polibio, Tácito, Tito Livio y muchos otros que legaron al Medievo esta pléyade de elementos ficticio-narrativos, así como otras características presentes en la literatura antes aludida, vale decir: el privilegio del relato, la imaginación, los simbolismos asociados, etc. Lo diferente es que ahora se agregaría el cristianismo con una nueva temática: enseñanzas morales y símbolos de sujeción (encarnados en la figura del Papa, el Emperador, la imagen de las dos espadas y el modelo familiar bíblico, entre otros), que se recogieron en la literatura, además de los tópicos que hacían mención a las gestas caballerescas o, más tardíamente, al amor, la lujuria, el dinero y los placeres de la carne.

En general, las crónicas medievales mantuvieron los rasgos ya apuntados. Por ello las sensibilidades, experiencias –vistas o escuchadas– y descripciones del entorno correspondiente, mantuvieron en estas fuentes el binomio realidad-ficción. Otro tanto se dio en las canciones de gesta, el teatro y la poesía de trovadores y juglares. Pese a lo sostenido hasta el momento, respecto a la

[1] Cf. Julián Casanova, *La historia social y los historiadores. ¿Cenicienta o princesa?* (Barcelona, Editorial Crítica, 1991), págs. 9 y 10.

[2] Cf. Carlos Rama, *La historia y la novela y otros ensayos historiográficos* (Buenos Aires, Editorial Nova, 1970), pág. 10. Este autor ya nos entregaba algunos adelantos en su otro trabajo, *Teoría de la historia. Introducción a los estudios históricos* (Buenos Aires, Editorial Nova, 1960).

poco clara línea entre lo que es la fantasía y lo que se encuentra efectivamente a nuestro alrededor, los historiadores de estos períodos no tuvieron mayores complicaciones en usar de tales fuentes (las latinas y medievales) para lograr una primera aproximación a ese tiempo remoto. Sólo los esfuerzos posteriores, del siglo XIX, optaron, en su persecución de una verdad sustentada a través del dato empírico, por el uso de la documentación oficial o "fidedigna" que se pudiese encontrar en tal materia: leyes, contratos feudales, costumbres escritas, algunas de las nombradas crónicas, etcétera.

A comienzos del presente siglo aparecería una nueva manera de aproximarse a estas realidades pretéritas, tomando en consideración las fuentes literarias que posibilitaron abordar en forma más compenetrada el sentimiento caballeresco, el amor, la muerte y otras actitudes subvaloradas hasta entonces. Esto fue un gran paso en una, ahora, concienzuda interrelación[3].

Si volvemos a nuestro recorrido a lo largo de la historia y de su relación con la obra literaria en general, apreciamos que la separación de ámbitos es un proceso que requiere esperar hasta la llamada Época Contemporánea para materializarse.

Es precisamente en esta época que "el afán crítico y científico extrae a la historia de la literatura, la convierte en una ciencia, y la entiende desvinculada totalmente de lo bello y, naturalmente, de la novela"[4]. Ocurre entonces que ahora el *status* de cientificidad de la historia se limitará a la narración de una realidad empírica fundamentada a través de documentos, prescindiendo así de todo elemento imaginario e irracional que pudiese alterar tal elaboración "científica". Mientras más significativo sea el acopio de datos y documentos, mayor será su veracidad. La literatura, por su parte, pasará a encargarse de lo estético, lo hermoso y lo intangible. Servirá para crear mundos nuevos, para ser una forma de entretención y requisito de toda persona culta o a tono, pero la calidad de obra científica le estará vedada.

No obstante, no es difícil comprender por qué esto no se dio de una manera tan tajante. El positivismo y la proclamación de la ciencia como una religión de la humanidad fue un fenómeno que penetró en todas las esferas del conocimiento, incluso en aquéllas consideradas como no científicas hasta entonces, como fue el caso de la literatura.

El "naturalismo literario", de quien es su representante más notable Emile Zolá, trató, en efecto, de acercar su descripción del mundo circundante al mayor número de detalles posibles para engarzar con la tradición positivista, que veía en el compendio de hechos y situaciones la mejor manera de entender la realidad, llegar a la verdad inherente a ésta y, obviamente, dar pie a la formulación de la ley general correspondiente. Entonces, si a comienzos de

[3] Pionero en esta materia es Johan Huizinga con su libro *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos* (Madrid, Alianza Editorial, 1988).

[4] C. Rama, *La historia...*, *op. cit.*, pág. 10.

esta época se produjo una ya clara división entre lo real-científico y lo ficticio-irracional, ahora se daba un vínculo forzado que podía servir para una futura conexión no valorada en gran medida por sus contemporáneos.

La literatura que había sido útil como fuente desde el pasado grecorromano, ahora se alejaba cada vez más de esta situación, estableciéndose barreras infranqueables que perduran hasta el presente. El naturalismo en la novela, o la "novela realista" como mejor se le conoce, intentó acercarse a esta reconstrucción de la realidad material, e incluso sicológica, que otorgaba la historia, pero el límite ya se había fijado y era muy dificultoso traspasar este obstáculo. Las otras manifestaciones literarias como el teatro, la poesía, el cuento, etc., cayeron en esta misma problemática. Vistas las cosas de este modo, podría pensarse legítimamente que la novela realista es la que mejor se aproxima al carácter de fuente que necesita la historia. Sin embargo, ello no es tan simple ni absoluto. Eso es lo que veremos más adelante.

Si seguimos de cerca la situación descrita, aparecen una serie de interrogantes no siempre de fácil respuesta: ¿Qué intentos se han hecho en este siglo por incorporar al trabajo historiográfico la literatura?, y de ser así, ¿tuvieron éxito?, ¿existen cambios en el modo de abordar este problema?, etcétera.

Es seguro que el resumen que expondremos a continuación goza de muchos vacíos. Sin embargo, creemos que los autores seleccionados y sus respectivas obras constituyen una muestra razonable de los intentos que hasta ahora se han hecho por estrechar el vínculo entre la historia y la literatura, y por ver las posibilidades heurísticas de esta última.

El holandés Johan Huizinga, fue no sólo uno de los primeros autores en dedicarse a temáticas no analizadas en su momento (el tono vital, el heroísmo, la imagen y la palabra, etc.), sino que también se refirió a muchos aspectos teóricos que son valiosos para un mejor acercamiento al tema. Si bien podía otorgar duras críticas al uso de la novela histórica, que comienza con las primeras obras de Walter Scott, asimismo reconocía el carácter de la historia como una ciencia dependiente, que requería de continuos auxilios y apoyos ya fuese para elaborar sus nociones, fijar sus normas y llenar sus fondos[3]. Aquí, la literatura podía dar grandes "auxilios" a esta disciplina.

Su dimensión de humanista lo llevaba a pensar de esta forma, pero ello no era óbice para manifestar, además, sus recelos frente a una posible vinculación histórico-literaria que él percibía perjudicial para la propia historia, pues podía terminar por difuminar la esencia de esta especialidad. La historia no era literatura y la literatura tampoco era historia. Dicha confusión que en varias ocasiones algunos autores llevaron a la práctica, molestaba al erudito holandés, quien mostraba un claro desprecio hacia esta liviana literatura his-

[3] C. Rama, *La historia...*, *op. cit.*, pág. 39. Respecto a la novela histórica, cf. Rafael Altamira y Crevea, *Proceso histórico de la historiografía humana* (México, El colegio de México, 1948), en especial el cap. VIII "La literatura amena como auxiliar de la historiografía", págs. 201-207.

tórica. "En efecto su verdadera esencia es la amena literatura y lo histórico es, en ella, puramente adjetivo"[6]. Por eso no fue extraño que combatiera este tipo de literatura que buscaba más bien un efecto estético, usando tópicos y medios de la misma naturaleza, lo que se traducía en un camino directo hacia el diletantismo en su acepción más negativa. Pese a todo, la ponderación de Huizinga hacia la literatura no fue por completo excluyente, pues en su trabajo sobre *El otoño de la Edad Media* logró sacarle el provecho necesario, abriendo un camino que correspondería a otros ampliar en todas sus direcciones[7].

De planteamientos aún más elaborados son una serie de reflexiones hechas al respecto por el profesor de la Universidad de Montevideo, Carlos Rama, quien en las décadas de 1960 y 1970 inició publicaciones en este sentido[8]. Interesante para nuestros propósitos es su ensayo sobre *La historia y la novela*, el cual delineó y resumió los argumentos del autor sobre este asunto. Siguiendo sus propias aseveraciones, éste sostenía: "El aporte a la Historia [de la novela] a que también asiste, se ha hecho, creemos, no cuando el novelista cree hacer historia (que sería el caso de la novela histórica), o de la *biografía novelada*, sino cuando extrae de la sociedad donde transcurre su existencia el material de su obra. El balance de esta colaboración, durante los últimos cien años, ya efectuado en lo que respecta a la psicología, donde no puede menos que citarse a Proust y Joyce, está por realizarse en relación a la Historia, como también están por hacerse las ediciones críticas de las novelas históricas, útiles al lector no especialista"[9].

La colaboración entre la realidad y la ficción no se planteaba tan sólo en este tipo de generalidades, ella también podía plasmarse en los actores o protagonistas de una obra, siendo así que para elaborar sus personajes, atendiendo a lo dicho por Rama, el novelista disponía de tres métodos: utilizar seres reales e incluso notorios; crear un nuevo mundo combinando observaciones de la realidad circundante, con lo cual le sería lícito "poner en circulación tipos muy rara vez encontrados tan completos en la vida misma" y, finalmente, recurrir a la propia experiencia del novelista, lo que originaba la novela autobiográfica. Esto afirmaba el vínculo y borraba la polarización entre historia y ficción.

El mismo Rama entregaba luego, a su modo de ver, los puntos que conectaban a la historia con la novela. Para él se presentaban seis relaciones:

a) La novela facilitaba un mejor conocimiento del hombre y de la vida social.

[6] Johan Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos* (México, F.C.E., 1980), pág. 45. Se sugiere la lectura de las págs. 36 a 51.

[7] En la opinión de Jacques Le Goff: "...Huizinga consideró que la literatura era la expresión de la sociedad y hasta su espejo ...no sin algunas dudas, por lo demás. Huizinga sospecha que la realidad literaria es una realidad entre otras, por más que mantenga relaciones particularmente llenas de sentido con esas otras realidades". Ver sobre esto *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval* (Barcelona, Gedisa, 1986), pág. 182.

[8] Véase las obras referidas en la nota 2.

[9] C. Rama, *La historia...*, *op. cit.*, pág. 23.

b) Ésta [la novela] complementaba los datos generales proporcionados por la historia.

c) La novela otorgaba la calidad artística que se le debía exigir a la historia en sus formas. La historia era una ciencia en cuanto método, fines, conceptos y contenido, pero podría ser un arte en cuanto a sus formas.

d) Poseía un valor documental de primer orden, en especial la novela contemporánea por su penetración psicológica.

e) Había una necesidad de la historia para la comprensión de la novela y de la literatura en general.

f) La novela era útil para la enseñanza de la historia en las aulas, en particular el caso de las novelas históricas[10].

La quinta de estas relaciones es la única que menciona a la literatura de modo más general. El teatro y la poesía podían entrar perfectamente en estas características, eso sí, guardando las limitaciones de su condición.

Aunque esto no era explícito en lo dicho por Rama, se daba por entendido que así fuese respecto a las otras manifestaciones literarias.

Un tercer autor que nos interesa examinar es el español José Antonio Maravall, destacado historiador e intelectual que gracias a una prolífica pluma ha originado una vasta serie de estudios sobre la política y la sociedad hispana, centrándose preferentemente en los siglos XV, XVI y XVII. Parte de su producción anterior ya se relacionaba con la literatura, pero en esta oportunidad nos atraen la atención los recursos metodológicos empleados para la elaboración de su trabajo sobre *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)* [11].

Maravall se enmarca claramente dentro de una de las nuevas corrientes de la historiografía actual, cual es la así llamada **historia de las mentalidades**, surgida del quehacer intelectual de algunos miembros de la escuela francesa de los *Annales*. Aquí, Maravall hace un intento serio por incorporar a la literatura como una fuente para el estudio histórico de tipo monográfico. De ésta (la literatura), no sólo se desprenderían situaciones anecdóticas o superfluas, por lo cual podría perfectamente ser ingresada con la misma calidad que otro tipo de fuentes a la historia, sino además surgirían nuevas e interesantes hipótesis de trabajo y sugerencias a partir de su uso. La literatura no sería por tanto un pasatiempo, al contrario, constituiría un reflejo consciente e inconsciente de creencias, actitudes o hábitos típicos de un estrato o clase social de un período dado.

El camino seguido por Maravall está muy cerca de lo que la propia historia de las mentalidades sostiene al respecto. Esta impresión puede sintetizarse de

[10] C. Rama, *La historia...*, *op. cit.*, págs. 39-49.

[11] Cf. José Antonio Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)* (Madrid, Taurus, 1987). Consultar también en esta misma línea, *El mundo social de "La Celestina"* (Madrid, Gredos, 1968) y *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Madrid, Seminarios y ediciones, 1972).

la siguiente manera: "El historiador de las mentalidades, después de definir su objeto de estudio, debe estar abierto para el uso de todo tipo de fuentes reconocidas y estar dispuesto a arriesgarse con fuentes nuevas o desvalorizadas. Vovelle, por ejemplo, contradiciendo una arraigada tradición, le da importancia al testimonio literario y plantea, que a partir de la novela europea del siglo XIX y mitad del siglo XX, es posible analizar el ceremonial de la muerte burguesa. Él piensa que la literatura es una fuente indispensable del historiador de las mentalidades, entre otras razones para impedir ceder a "las seducciones de la historia inmóvil"[12].

Maravall sigue este cometido, concentrándose en el estudio de la sociedad española de los siglos aludidos con anterioridad. Si es más recatado respecto a algunas generalizaciones, esto se debe a la delimitación de su obra que especifica en un extenso párrafo introductorio. Reproducimos a continuación lo medular de éste: "No me he dirigido, pues, en mi trabajo ante las grandes obras de la literatura, por ejemplo, estudiar su valor en el plano de la creación literaria, sino la manera de 'leerlas' y captar su mensaje –no siempre el mismo a través de las situaciones– esto es, indagar la reelaboración mental llevada a cabo por quienes las recibieron. Me interesa ver la deformación sufrida en cada situación histórica y la 'lectura', o lo que es lo mismo, la interpretación de tales obras, tal como en cada caso se refleja en el fondo de una situación. Para ello es conveniente, entiendo yo, servirse de pasajes significativos de una obra –no todos lo son en la misma medida– y en lugar de tratar de entenderlos, comparándolos con otros del texto, escasamente relevantes, ponerlos en relación con aquellos que derivan de una misma visión en obras quizás secundarias y aún en aquellas en que la cuestión estudiada se convierte en tópico, éstas se descubren llenas de un rico testimonio histórico que, eso sí, hay que contrastar con documentos de otras clases. Sólo la coherencia final de los resultados obtenidos nos pondrá de manifiesto el grado de aceptabilidad de una interpretación determinada de la historia"[13].

Puede verse que la metodología empleada por Maravall posee una mayor exigencia para el carácter documental de la literatura, la cual confronta no sólo con los otros tipos de fuentes, sino además con una amplia gama de contenidos mentales de diversas materias, presentes en el arte, la política, etc., dándole mayor solidez a lo que sostiene y superando los esfuerzos llevados a cabo en el pasado.

Los autores revisados muestran un punto en común: el interés latente en algunos historiadores de profesión por matizar y elaborar más sus análisis a partir del texto literario. Todavía resta mucho por hacer en cuanto al drama

[12] Isabel Torres D., *Historia de mentalidades: concepto y método*, Doc. de trabajo N° 275 (Santiago, FLACSO, diciembre de 1985), págs. 22 y 23. Siendo una buena síntesis de los aportes de la historia de las mentalidades a la historiografía contemporánea, echamos de menos las referencias a sus limitaciones. Para ello, ver Lawrence Stone, *El pasado y el presente* (México, F.C.E., 1984).

[13] J. A. Maravall, *op. cit.*, págs. 7 y 8.

y la poesía, pero será necesario continuar en el futuro esta, hasta ahora, dispersa línea de trabajo.

A continuación, queremos enfocar este tema de acuerdo a las alternativas realizadas en Chile por incorporar la literatura al trabajo historiográfico. De igual forma que en la sección anterior, sabemos que podemos caer en simplismos y omisiones. Sin embargo, valga el intento de hacer un rastreo significativo, a lo menos, de lo que se ha hecho hasta ahora en esta perspectiva.

Respecto a estas posibilidades heurísticas de la literatura no se ha discutido aún lo suficiente en nuestro país. Lo que es más, ni siquiera se le considera como tema relevante o serio. Los intentos que iniciaron algunos autores fueron dispares en cuanto a su calidad, además de ser extremadamente fragmentarios. Si, por cierto, era rescatable el hecho de que ingresaran a la literatura en sus investigaciones, ésta no pasaba de ser una referencia más, lo que era el gran defecto y limitación de tal procedimiento. La literatura, fuese una novela, una poesía o una obra de teatro, pasaba a constituir sólo un "relleno" anecdótico que buscaba amenizar un texto farragoso o lineal en su relato. A su vez, se ocupaban indistintamente de una que otra obra suelta, sin reparar en lo diferente de su esencia o propósitos, además de ser conectadas meramente, en algunos casos, por una poco clara "generación" literaria o tendencia. Frases dispersas y todo un *pot-pourri* de comentarios ayudaban a sostener la o las argumentaciones centrales de un trabajo monográfico y general[14]. Esta situación es, a nuestro entender, la que se encuentra, sin disminuir el mérito de estas obras en otros planos, en los trabajos de Luis Barros y Ximena Vergara, *El modo de ser aristocrático. El caso de la oligarquía chilena hacia el 1900*, y en el de Gonzalo Vial, *Historia de Chile (1891-1973)*, especialmente en su primer volumen, importantes por sus múltiples sugerencias, pero erradas en su manera de abordar y analizar la obra literaria, en particular la novela, para la reconstrucción de una época.

Ambos trabajos comparten el estudio del cambio de siglo, del XIX al XX, con todas sus manifestaciones políticas, económicas y sociales. Lo que conecta a estas obras es su utilización de la novela realista que, a decir verdad, contiene un caudal de elementos expresos e implícitos de gran valor para posteriores análisis. No obstante, aquí no existe un estudio sobre un cuerpo coherente de tales ideas. Los personajes presentes en ellas son excelentes modelos que, debidamente contrastados, hubiesen arrojado muchas luces y enriquecido los comentarios de Barros, Vergara y Vial. Por otra parte, el seguimiento de los ciclos novelísticos, bastante normales en este período, dirían mucho acerca de las actitudes y conductas de las clases dirigentes y populares. En el primer caso, se echa de menos la referencia al ciclo de Luis Orrego Luco, *Escenas de*

[14] Ver Luis Barros y Ximena Vergara, *El modo de ser aristocrático* (Santiago, Editorial Aconcagua, 1978) y Gonzalo Vial Correa, *Historia de Chile (1891-1973)* (Santiago, Editorial Santillana, 1981).

la vida en Chile, del cual estos autores sólo ocupan algunos títulos, particularmente *Casa grande*, el más conocido, pero que, dentro del ciclo, no nos atreveríamos a decir el más importante[15].

Sobra indicar que no existe tampoco ningún marco teórico en estas obras que haga siquiera alusión a una propuesta de futuros trabajos en esta vía, lo que no es raro si se piensa que ello no constituye su principal preocupación. Aceptable, pero no justificable.

En planos diferentes se encuentran algunas realizaciones elaboradas en los últimos años[16]. Aquí se hace mayor hincapié en un uso razonado de la literatura como fuente para la historia. Lo que es más, se intenta un acercamiento que beneficie las posibilidades cognoscitivas de ambas. Tales intentos van desde la construcción de un modelo, que necesita de una contrastación con diversas fuentes, como lo señalara con anterioridad Maravall, pasando por la descripción del mundo minero, con la debida ponderación a su naturaleza, cosmovisión y lenguaje, hasta la reconstrucción del sentimiento colectivo popular sobre una personalidad destacada y marcada por la fatalidad, como fue la del presidente Balmaceda.

Ha de tenerse presente que tales acercamientos siempre se concentran en aspectos más reducidos que los tratados por los autores del apartado anterior. Observación que no desmerece su calidad, pero que los sitúa en su nivel correspondiente.

Los aportes de las ciencias sociales, así como una aprehensión conjunta de la realidad, servirán a estos trabajos para la comprensión de la mentalidad de un grupo, subcultura o personaje histórico. Respecto a esto último, es útil agregar que: "[El historiador de dichas mentalidades]... debe trabajar con los silencios discursivos, interpretarlos, buscar su sentido y no entenderlos como ausencias. Debe utilizar todas las representaciones mentales, las producciones más complejas del imaginario, lo cual incluye la religión, la literatura y el arte, también las formas más complejas de la ideología, llegando hasta las formas 'impuras' de la cultura de la masa (el folletín, el melodrama, los correos sentimentales), los discursos partidarios o la propaganda política hasta la simple

[15] Pueden, en este sentido, considerarse algunas tesis realizadas al respecto como la de Daniel Joyce, *Determinism and Structure in the Novels of Luis Orrego Luco* (University of Virginia, 1975) o la tesis de sociología de Manuel M. Guzmán Suazo, *Los sectores sociales chilenos en las novelas de Luis Orrego Luco: Una descripción sociológica 1876-1930*. Tenemos referencias de otras tesis que abordan esta temática, pero no hemos podido, por el momento, acceder a ellas. En una perspectiva general es destacable el trabajo de Walter Fuentes, *La novela social en Chile (1900-1925): Ideología y disyuntiva histórica* (Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1990).

[16] Aquí sólo hacemos mención a las obras que nos han parecido apropiadas para este ensayo. No pretendemos realizar un catastro completo ni exhaustivo de todo lo que existe. Fuera de los trabajos que se indicarán con posterioridad, recomendamos para temáticas extranjeras dos artículos de Cristián Gazmuri, *Conservantismo y nostalgia: Guiseppe Tomasi de Lampedusa*, en *Revista de historia universal* N° 3, 1985, págs. 37-56 e *Historia y literatura, en torno a una obra de Thorton Wilder*, en *Revista de historia universal*, N° 9, 1989, págs. 59-75.

propaganda comercial"[17]. Como se ve, el campo de aplicación ahora es muy vasto.

Un ejemplo del uso de la novela para la construcción de un modelo o "tipo ideal" en el sentido weberiano, que luego tiende a ser examinado a través de una confrontación con otros materiales, es el artículo de la profesora María Angélica Muñoz, *La novela "Casa grande" en la historia social de Chile, 1900. Metodología del estudio.* Esquema de trabajo ya precedido por artículos anteriores, los cuales siempre enfatizan la corroboración o modificación del modelo primario por medio del contraste con las fuentes de su entorno[18].

Siguiendo sus palabras, la autora sostiene: "Proponer una metodología para estudiar la relación historia-novela supone considerar, primero, la posibilidad que puede ofrecer la obra literaria como fuente del conocimiento histórico"[19]. Para concretar esto, la autora usa un concepto amplio de documento, entendiendo por tal una herencia recibida del pasado y que denota o involucra la actividad, emociones y mentalidad de los hombres de épocas pretéritas. Así, la literatura se convierte en una seña, un testimonio documental que necesita de lecturas o interpretaciones que apoyen nuevas posturas al respecto. Esta capacidad de sugerencia de la obra literaria requiere de consideraciones necesarias sobre la novela en sí, el novelista y el público lector o receptor del mensaje de ésta. Ello la pone en contexto, además de indicar el ambiente como elemento básico de su interpretación histórica. ¿Qué vendría ahora? Siguiendo su esquema, sería la hora del contraste, de la búsqueda de otras fuentes. "Ningún documento puede emplearse de un modo exclusivo para un estudio histórico. Tampoco la novela. Siendo ella el centro de un trabajo o el punto de referencia principal, las fuentes adicionales nos permitirán descubrir y verificar ese contenido histórico que la novela encierra más allá de su fantasía, de su ficción, de los símbolos que el autor (o autora) escogió para expresar su percepción de la realidad"[20].

La configuración de un modelo, que es el de la mujer aristocrática chilena a comienzos de este siglo, pasa ahora a ser verificado con diccionarios, epistolarios, crítica literaria, textos educativos y otras fuentes secundarias para demostrar sus postulados. El mérito del trabajo es sentar un precedente para futuros intentos en este sentido, eso sí, ésta es una de las muchas formas de abordar el tema, no la única, por lo cual no todo ha de consumirse en una mera elaboración de modelos para luego verificarlos. La autora algo de esto

[17] I. Torres D., *Historia de mentalidades...*, *op. cit.*, pág. 22.

[18] María Angélica Muñoz, *La novela "Casa grande" en la historia social de Chile, 1900. Metodología del estudio*, en *Historia* N° 23 (Santiago, P.U.C., 1988), págs. 229-251. Otros trabajos de la autora: *La Mujer de hogar en "Casa grande" de Orrego Luco y en documentos históricos de su época*, en *Historia* N° 18 (Santiago, P.U.C., 1983), págs. 102-133; también *La familia de la clase dirigente chilena, Santiago, 1900*, en Paz Covarrubias y otros, *En búsqueda de la familia chilena* (Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 1986), págs. 11-32.

[19] M. A. Muñoz, *La novela "Casa grande"...*, *op. cit.*, pág. 229.

[20] M. A. Muñoz, *La novela "Casa grande"...*, *op. cit.*, pág. 233.

deja entrever, aunque no profundiza mayormente. Pese a lo reducido de su temática, es ya un avance respecto a los casos que veíamos con anterioridad.

Hemos de cambiar de escenario. Nuestro ambiente ya no será la clase dirigente de Santiago ni la mujer aristocrática, sino más bien el mundo del proletariado minero, aquel mundo del trabajo físico, del calor, el humo y la oscuridad.

En una reciente publicación titulada *Mundo minero. Chile, siglos XIX y XX*, se incluyen algunos artículos interesantes para nuestra revisión, pues sugieren una ponderación de la obra literaria que logra una mayor aprehensión de la cosmovisión del minero, a través de la naturaleza, simbología y léxico de las manifestaciones literarias relativas a esta materia[21]. Esto es por lo menos lo que emprenden Eduardo Barraza, Eduardo Castro y Sergio Mansilla, partiendo de un análisis de las figuras más relevantes de la generación literaria de 1938: Juan Marín, Oscar Castro, Andrés Sabella, entre otros. Dicho estudio permite sacar conclusiones respecto a los elementos comunes presentes en la realidad de los mineros, ya sean éstos del carbón, salitre u oro, vistos en sus determinantes geográficos, costumbristas y culturales. Tanto los personajes como el "mundo" que los rodea son los privilegiados en este tipo de análisis.

Saliendo del plano de la novela entramos al de la obra teatral con *Chañarcillo* de Antonio Acevedo Hernández, que conserva, para Sergio Pereira, el mismo valor documental, humano y social atribuido hasta el momento para la novela. Sin embargo, es necesario especificar que esta obra dista mucho de poseer las mismas cualidades que un Orrego Luco o un Blest Gana, dado que aquí no se trata de testigos de época, sino de una realización posterior con muchos elementos imaginarios. Interesante como inicio, aunque dudoso en sus resultados finales, es la realización del sondeo semiótico de algunos de sus protagonistas, como una manera de ejemplarizar la vida, evasiones (o diversiones) y estructura mental de los mineros. El problema reside en que a veces la subjetividad del autor se confunde con lo que dice o "habría querido decir" esta obra, aspecto no siempre de fácil delimitación.

Ya en una perspectiva netamente lingüística se encuentra el significativo catastro de las voces del salitre elaborado por Ángel Araya Peña. Las referencias a la sociedad, historia, geografía y otros tópicos, son indicadoras del quehacer cotidiano de estos sujetos históricos. Sienta así, este escueto trabajo, una dimensión subvalorada para iniciar un acercamiento existencial al proletariado salitrero y sus vicisitudes.

Por último, el intento de Bélgica Watts para comprender rasgos de la

[21] Cf. Marcela Orellana M. y Juan G. Muñoz Correa (eds.), *Mundo minero. Chile, siglos XIX y XX* (Santiago, USACH, 1992). Los artículos que nos interesan son: *Naturaleza e historia en textos mineros de la generación del 38*, de Barraza, Castro y Mansilla; *Realismo y maravillosidad en "Chañarcillo" de Antonio Acevedo Hernández*, de Pereira Pozo; *Léxico del salitre, base lingüística de una visión de mundo*, de Araya Peña; y *La sociedad minera de Chile en "Martín Rivas" y "El jefe de la familia"*, de Bélgica Watts.

sociedad minera a través del examen de *Martín Rivas* y *El jefe de la familia*, se muestra más débil en cuanto a su marco comparativo y al provecho que hubiese podido sacarle a las mismas novelas. Pareciera ser que el espacio dado para su trabajo en esta obra colectiva no le ha beneficiado.

En general, las aproximaciones descritas son dispares en cuanto a su calidad, pero son a lo menos nuevos progresos en la manera de abordar la literatura, empleándola en una temática no muy común para tal campo, bosquejando caminos a seguir.

Un notable enfoque sobre la revolución de 1891 y su figura más singular, el presidente José Manuel Balmaceda, es la que nos entrega el trabajo de Micaela Navarrete, *Balmaceda en la poesía popular chilena: 1886-1896* [22]. Desde ya, se entiende que nos interesa el tratamiento dado por la autora a la poesía popular, como una forma de aproximación a la figura del mandatario, tratando de rebatir la tesis general sobre la indiferencia de los sectores populares ante esta convulsión. Micaela Navarrete asevera: "Evidentemente, los historiadores siempre han dicho alguna palabra acerca de la conducta popular en torno al conflicto del 91, pero, al mismo tiempo, ninguno de ellos ha hecho un estudio serio y detallado de las fuentes propiamente populares, que sometan a prueba sus afirmaciones"[23]. La diferencia que marca este estudio es su utilización de documentos de época, los cuales tienen el atractivo de ser espontáneos, además de muy virulentos en su discurso.

La autora estima que la poesía popular es una de las fuentes que mejor refleja los intereses y modos de vida de los estratos bajos frente a la coyuntura. Dichas actitudes populares, entre la proclamación de Balmaceda y el término del gobierno que le sucede, son variables y alternantes, pues se está a favor, en contra o de nuevo a favor con la figura presidencial. Etapas marcadas por los años 1886-1888, 1888-1890 y 1891-1896, respectivamente, ejemplarizadas por un cúmulo significativo de poesías que afirman lo anterior. La figura de Balmaceda, que se convierte en objeto de devoción colectiva, es explicada a través de un análisis sobre los niveles de conciencia política, ética y religiosa que presentan dichas poesías, lo que es una sugerente manera de acercarse al objeto principal de estudio, cual es intentar definir la coherencia última de la conciencia popular hacia esta época. Ello implica una revisión sociológica y semántica de tales composiciones, que tiende a ir más allá de la descripción y estudio de la forma o métrica de estas odas.

Los esfuerzos por afianzar un acercamiento en la relación historia-literatura se han multiplicado desde hace tiempo, según lo hemos visto. Esto no es aseverar que se haya encontrado la "piedra filosofal" al respecto, pero es sintomático de que un esfuerzo al menos se ha hecho. Aún persisten lagunas metodológicas y tenemos escasas referencias concretas de trabajos que se aden-

[22] Cf. Micaela Navarrete, *Balmaceda en la poesía popular chilena: 1886-1896*, en *Nueva historia* Nº 15 y 16 (Londres, 1985), págs. 129-180.

[23] *Op. cit.*, págs. 129 y 130.

tren en este pantanoso problema. Sin embargo, esperamos que la aparición de nuevas obras velen en parte estas dificultades[24].

A continuación, queremos entregar algunas propuestas teóricas y de metodología sobre esta materia. Sin pretender sentar las bases definitivas en este campo, a lo menos deseamos dejar en claro que las posibilidades de la literatura son enormes para la elaboración de monografías o trabajos generales de índole histórico.

Volviendo con la novela, nuestra valoración se centra aquí tanto en la novela de descripción o representación naturalista, que habla **objetivamente** de lo que pasa, como de la novela de conocimiento o gnoseológica, que ilustra los temas simbólicos, teóricos y filosóficos del conocer[25]. Objetivo, este último, ya aludido por Rama.

Es el instante de entrar a preguntarnos por los primeros problemas que aparecen al dedicarse más exhaustivamente al tema. Por ejemplo, ¿dónde se centra el rescate de los elementos significativos para el historiador?, ¿acaso esto debe estar en el autor y su producción literaria, o bien, sólo en esta última?

Opinamos que para la realización de un estudio adecuado sobre una obra literaria, sea ésta una novela, un poema o un drama, es necesario enfocar el análisis en un trinomio compuesto por el **autor,** su **obra** y el **contexto** en que ella se sitúa. Esto no es nada extraño en el examen de cualquier otra fuente historiográfica, que considera la crítica interna y externa, conjugada con los tres aspectos mencionados[26]. Cosa tan obvia que tiende a ser olvidada por los cultores de este género. Ahondemos un poco más en ello.

Analizando una obra literaria, es un requisito imprescindible conocer algo sobre aquél que nos entrega un mensaje, un signo o una huella de lo que ve y vive en su quehacer cotidiano. Buscar las motivaciones del autor, sus aspiraciones o frustraciones presentes en las etapas de su vida –sea ésta buena, regular o mala– y las distintas experiencias que le pueden ocurrir, es una clara señal explicativa de las temáticas y personajes que se plasman en su obra. Esto indica los énfasis o silencios discursivos retratados en su novela, poesía o drama teatral[27]. Tal plano es el que ayuda a explicitar, por ejemplo, muchas de las

[24] Es sugerente ver las aproximaciones de la historia con otras disciplinas, no sólo la literatura. Para tal sentido consúltense los trabajos de Peter Burke, principalmente *Historia y sociología* (Madrid, Alianza Editorial, 1987), también el de Julián Casanova ya mencionado. Sobre la relación entre historia y arte cf. Ernst Gombrich, *Tras la historia de la cultura* (Barcelona, Editorial Ariel, 1977).

[25] Cf. José Zamudio, *La novela histórica en Chile* (Buenos Aires, Editorial Francisco de Aguirre, 1973), pág. 123. Este libro es una buena guía de la producción literaria del siglo pasado.

[26] Abordamos algo de esto en nuestra ponencia "Juego y sociedad en *El tapete verde* de Francisco Hederra Concha" (inédita), expuesta en el seminario "En torno a la obra literaria", realizado en la Universidad Católica el mes de mayo de 1992.

[27] Sobre ello nos parece pertinente la opinión de Ernst Gombrich, quién señala: "Cada generación se rebela de algún modo contra los puntos de mira de sus padres; cada obra de arte expresa su mensaje a sus contemporáneos no sólo por lo que contiene sino por lo que deja de contener". Cf. su *Historia del arte* (Madrid, Alianza Editorial, 1979), pág. 11.

obras teatrales del período de locura de August Strindberg, los temores implícitos a la autoridad paterna vistos en Franz Kafka o los devaneos entre la vida, la muerte, la persecución y la pobreza que aparecen en la poesía de Carlos Pezoa Véliz. Todas estas referencias pueden, obviamente, aplicarse a la comprensión de los autores picarescos, a un Orrego Luco, a los retratistas del mundo minero o a los poetas inspirados por la imagen del presidente Balmaceda. No obstante, vale preguntarse, ¿qué pasa si la obra que estamos estudiando es anónima?.

Hemos de entrar entonces al segundo plano de este recorrido y que es el de la penetración en los contenidos que la misma obra nos ofrece. Es en esto donde las dificultades pueden ser mayores, dado que muchas veces el contenido de la producción literaria no es definido ni, menos aún, descriptivo. Entonces, ¿cómo comparar lo que dice *Chañarcillo* con *El rinoceronte* de Ionesco o *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz? Al parecer, un esbozo de respuesta estaría en lo sostenido por Jean Starobinski: "(los contenidos de un texto o mensajes compuestos de símbolos), constituyen 'objetos' del pasado, que se han vuelto nuestros a través de la interpretación de nuestros antecesores, y de los que somos ahora herederos más o menos satisfechos. Por muy libremente que pretendamos elegir nuestros objetos y nuestros métodos, no podemos hacerlo más que recurriendo al **lenguaje** y a los **instrumentos** que la historia nos ha transmitido. Nos incumbe preservarlos, en la medida en que queramos seguir siendo civilizados; nos incumbe también perfeccionarlos, en la medida que creamos en la justificación del progreso"[28]. Esto mismo es lo que lleva a valorar la lingüística, por un lado, y el aporte del resto de las ciencias sociales, por otro, con toda la gama de "instrumentos" o aproximaciones teóricas que puedan aportar. La conexión con la sociología, la antropología social o la sicología, por nombrar algunas, sería de crucial interés para estos fines.

Desde esta óptica, lo relevante y lo superfluo en una obra cualquiera adquieren la importancia debida para restaurar o reacondicionar su historicidad. Ello es lo que se persigue en la revalorización de la producción literaria popular o que habla sobre ella. Tal vez es una buena manera de borrar los calificativos de "marginal" o mediocres a muchas creaciones de los géneros aludidos. Sobra decir entonces que el estudio de estas obras no debe abocarse exclusivamente a los "clásicos" o consagrados en su estilo, sino también a los ignorados, a aquellos que fueron omitidos o descalificados por la crítica de entonces. Ello tan solo repite la manoseada frase de Lucien Febvre: "Todo le sirve al historiador"; ya es hora, en este aspecto, de borrar algunas barreras entre lo paradigmático y lo simple de unas malas producciones.

Merece un lugar destacado en lo ya dicho el contexto de una determinada obra, elemento interrelacionado al autor y a su respectiva creación. Ello obe-

[28] Cf. Jean Starobinski, *La literatura - el texto y el intérprete*, en *Hacer la historia*, bajo la dirección de Jacques Le Goff y Piere Nora (Barcelona, Editorial Laia, 1985), volumen II, págs. 175-189, citada la pág. 189.

dece a que el novelista, dramaturgo o poeta es también producto de su época, a la cual sigue en sus tendencias o desafía como en el caso de las vanguardias y de los nuevos creadores de estilos. El contexto no involucra tan sólo la etapa histórica o los cambios que se viven alrededor de un artista, pues junto con esto hace referencia al público receptor de sus producciones el que, más bien, es el tamiz de su aceptación o crítica. Así, lo que se cree, aquello que es visto como tabú o lo que es ignorado, pueden explicarse por los comentarios a las temáticas presentes en las distintas manifestaciones literarias.

Nuevamente las alusiones de Starobinski vienen al caso, pues "es el lector-intérprete, en su **situación histórica particular;** quien prefiere tal obra a tal obra, quien decide interesarse por Proust más que por Bourget, por Laclos, más que por Marmontel. Es, insistamos una vez más, el intérprete a quien incumbe decidir si extiende su investigación a un poema, un libro o a la obra de un escritor; es el intérprete quien decide relacionarlo todo a la personalidad del autor, o atribuir una importancia mayor a la **época histórica** en la que una obra se inscribe, o incluso al género literario de la cual representa un ejemplo"[29].

Desprendemos de aquí a lo menos dos cosas de gran importancia: primero, la necesidad de relacionar la obra misma ya sea a su época –como veíamos–, a su autor o a su propia tendencia. En segundo término, está en escena la elección que realiza el historiador en la materia, elección por lo demás libre y enfocada hacia el rescate o reconstrucción de la historicidad de los sujetos, ambientes o ideas inmersas en el contenido de estas composiciones.

¿Es esto una tarea fácil? Claro que no. No siempre es posible establecer las relaciones que se presentan en una obra de manera tan llana; pero es aquí donde se prueba la capacidad del historiador para darle un sentido a su investigación. La comprensión del período y la de su autor ayudan en mucho, pero se requiere un apoyo en otras disciplinas para afinar la recepción que dicha obra tenga también en nosotros. Recogemos de este modo lo suscrito por Maravall en el trabajo ya citado. Sin embargo, tenemos puesta nuestra mente en la propuesta de Gertrude Himmerfarlb para analizar la Inglaterra industrial a comienzos del siglo XIX. En esa obra asevera lo siguiente: "...un documento social puede interpretarse como un texto literario para producir significados que no son evidentes, con la condición de que se interprete en su **contexto contemporáneo,** que a las palabras se les dé su connotación contemporánea, y que las ideas deducidas de éstas reflejen la sensibilidad y la conciencia de los contemporáneos y no la del historiador"[30]. Que tan cerca pueda estar o no el historiador de la época que estudia, dependerá de su profesionalismo y seriedad, pero las palabras de Himmerfarlb, sobre esta postura externa para estudiar nuestro objeto de análisis, parecen difíciles de conciliar por completo con la práctica historiográfica.

[29] J. Starobinski, *op. cit.*, pág. 183. El destacado es nuestro.

[30] Cf. su libro, *La idea de la pobreza. Inglaterra a principios de la era industrial* (México, F.C.E., 1988), pág. 19. El destacado es nuestro.

Demos paso ahora a otra interrogante vital en este recorrido y que consiste en saber cuáles son los aportes que efectivamente hace la literatura a la historia. Lo dicho por Rama era una primera aproximación a esto. Pretendemos recalcar en esta ocasión otros aspectos que nos parecen igualmente significativos.

A nuestro modo de ver, la literatura es un gran caudal de temas novedosos para ser abordados por el estudio histórico. Desde la idiosincrasia de la clase dirigente hasta los rasgos más peculiares de los estratos bajos, son tópicos posibles para analizar en sus múltiples variaciones: el orgullo, la indiferencia, los deseos sexuales, la marginalidad, los espacios de sociabilidad, la prostitución, etc. El abanico temático es tan amplio como las sugerencias que puede entregar el teatro, la novela –en todas sus gamas– y la poesía.

La literatura también es una de las mejores fuentes para penetrar en los espacios interiores o cotidianos, llegando a problemáticas existenciales a través de novelas o poemas. Por ende, el aporte a la biografía, a la prosopografía, a la historia social en general, es desde ya estimable, en cuanto potencia características omitidas por los estudios tradicionales. Las costumbres, el folklore y las leyendas captadas por la literatura serían un buen comienzo para los intentos de comprender a muchos de nuestros sujetos históricos. Muy próxima a estos temas es la línea de trabajo seguida por algunos historiadores franceses, aunque en esto existan variantes[31].

Otro punto interesante se refiere a la capacidad de la literatura de complementar las fuentes consideradas como clásicas por la historiografía tradicional: periódicos, cartas, archivos, memorias, etc. Ello recalca el hecho de que la literatura no es, ni pretende serlo, una fuente absoluta para la comprensión de un período.

A lo dicho, se puede agregar que es una de las mejores formas de conocer al autor, su época o las manifestaciones artísticas que marcaron una etapa. Las dudas sobre el, ¿cómo?, y el, ¿por qué?, encuentran una respuesta a partir de

[31] Cabe señalar que las posibilidades de la literatura no se agotan en la historia de las mentalidades. También se ha explorado su gran valor en el análisis político. Para ello véanse los artículos de Joaquín Fermandois, Ángel Flisfich y Cristián Gazmuri sobre *Orwell en 1984*, aparecidos en la revista *Alternativas*, N° 2, enero-abril de 1984, págs. 79-144. En el drama se presenta el caso de la obra de Shakespeare, *El rey Ricardo II*, estudiada por Ernst Kantorowicz en su ya clásico libro *Los dos cuerpos del Rey. Un estudio de teología política medieval* (Madrid, Alianza Editorial, 1985), ver págs. 35-52. Destaca por su valor documental, político e ideológico, la novela de Roger Martin du Gard, *Jean Barois* (Madrid, Alianza Editorial, 1973). En Chile se sugiere la lectura de la obra colectiva *La invención de la memoria* (Santiago, Editorial Pehuén, 1988), la cual entrega reflexiones interesantes que conectan al relato testimonial, la historia oral y la autobiografía con los distintos géneros literarios. Nuevos aportes se aprecian asimismo en los esfuerzos de Pedro Bravo-Elizondo, *Apuntes de la producción literaria sobre la era del salitre*, en *Latin American Research Review*, N° 2, 1987, págs. 177-191 y Maximiliano Salinas, *La actitud religiosa del poeta popular chileno Bernardino Guajardo 1812-1886*, en *Anales de la Facultad de Teología* (Santiago, P.U.C., 1982), págs. 207-228. Otro tanto ocurre con la obra de Sergio Villalobos, *Historia del pueblo chileno*, (Santiago, Editorial Zig-Zag 1981, 1983 y 1986) 3 volúmenes, respectivamente. Allí se hace un análisis de *La Araucana* y del *Arauco Domado* para comprender el espíritu y la mentalidad de la conquista.

otras interrogantes que surjan por la lectura o relectura de los pasajes que nos atraigan de una obra.

La selección seguirá siendo importante en cualquier nuevo enfoque que se realice, dado que el historiador "no investiga sobre el pasado sino sobre los residuos duraderos del pasado y, como se sabe, no todos esos residuos –documentos o fuentes– son igualmente valiosos. Si se está de acuerdo en que la tarea del historiador es un 'ejercicio intelectual' consistente en reconstruir los problemas históricos, evaluando el significado de tales residuos, no resultará difícil aceptar que las fuentes secundarias pueden ser en **algunos** casos tan apropiados como las primarias"[32]. Una buena orientación para el futuro, y si creemos que la literatura no es una fuente secundaria, mucho mejor aún.

Toda evaluación merece un comentario sobre las desventajas o limitaciones que se dejan entrever en sus planteamientos. En nuestro caso, es necesario referirnos a tales desventajas en el uso de la literatura como fuente. Obviamente, esto no pretende descalificarla, sino más bien, equilibrar y dar seriedad a su utilidad en el trabajo historiográfico.

La principal de estas limitaciones se encuentra en la subjetividad inherente a las producciones de novelistas, dramaturgos o poetas, donde en varias oportunidades se hace dificultoso discriminar los planos de lo real, lo imaginario o lo simbólico, dado que no son tan claros para ser captados a primera vista. Toda la alegoría presente, incierta y desorientadora para el historiador, se hace incomprensible si no se tiene el aparato conceptual o referencial adecuado. Por ello, si no hay otra fuente confiable, se vuelve complicado contrastar su contenido y, si es anónima, relacionarla con su autor. Así, las hipótesis que aparezcan dependerán más bien de la sensibilidad o imaginación de quien las estudie. No obstante, consideramos que es un riesgo que vale la pena correr.

Relacionado con lo precedente se sitúa el papel que desempeña lo fantástico o la ficción en estas creaciones. Los límites con la realidad son iguales de difusos. ¿Se interpreta lo que dice el autor o lo que uno cree que dice? La fantasía no es gratuita y siempre responde a motivos de fondo; por ello, hurgar en su autor y sus etapas vitales puede aportar mucho en este sentido.

No puede descartarse tampoco la cuota de falsedad inherente a muchas producciones literarias. Éstas, en más de una ocasión, buscan agradar a un público determinado y no enfrentarlo con realidades prohibidas o consideradas poco dignas para un período. De ser así, la búsqueda de un afán estético oculta numerosos aspectos de nuestro alrededor, motivo por el cual creemos adecuado introducirnos al análisis de las omisiones o "máscaras" que luce una sociedad, con el fin de rehuir de sus fracasos o compromisos incumplidos.

En fin, y aunque parezca majadero, es preciso insistir en que toda obra literaria sólo representa una parte, una minuta de la realidad. Sus líneas no pueden decirnos todo lo que queremos conocer. No hemos por tanto de agotar

[32] Casanova, *op. cit.*, *pág. 154. El destacado es nuestro.*

las posibilidades de comunicación que tenga con nosotros en su respectivo rango. Por eso, subrayamos las relecturas de cada obra o ciclo de ellas en particular, viendo que ninguna de éstas quiso abarcar el universo de cosas, acciones o emociones que muestran. Lo contrario sería caer en un diletantismo absurdo que, ingenuamente, quisiese entender una etapa, lugar o actor histórico a partir de una mera recopilación de citas dispersas, conectando forzosamente una obra con otra sin antes haber sido sometidas al análisis y selección que hace de nuestra disciplina una cuestionada, pero efectiva ciencia.

LAS MILICIAS SOCIALISTAS (1934-1941)

Verónica Valdivia Ortiz de Zárate

La caótica situación política de la que Chile empezaba a salir a fines de 1932, dejó como herencia variados focos de inestabilidad que hicieron más precario el regreso a la normalidad institucional. El retiro de los militares del gobierno y la ascensión de un civil dio principio a la transición política que, teóricamente, debía conducir al restablecimiento de todas las normas legales.

La irrupción de los militares en 1924 produjo no sólo la destrucción del orden oligárquico y parlamentario, sino que además introdujo modificaciones en el carácter de la política chilena. La presencia castrense en el gobierno durante siete años –1924-1932–, había puesto de manifiesto que las reformas y los cambios requerían de un ingrediente de fuerza. En efecto, para acabar con el modelo implementado desde 1891 había sido necesaria la salida abrupta de un gobierno legal y el recurso a atribuciones dictatoriales. Posteriormente, entre 1931 y 1932, la defensa del régimen civil adoptó también la forma de guardias civiles armadas, que estaban dispuestas a dar su vida por imponer un presidente constitucional. La tentativa de instaurar un gobierno socialista en junio de 1932 implicó, de la misma forma, recurrir a la fuerza. No es de extrañar, entonces, que al recuperarse el orden constitucional, los primeros años de régimen legal siguieran estando rodeados de violencia. Esta combinación de inestabilidad, legalidad, civismo y militarismo, siguió coexistiendo durante el resto de la década de 1930, ambiente en el cual la llamada democracia política pasó a asentarse.

El período de transición, que se inició con la ascensión de Arturo Alessandri en diciembre de 1932, estuvo marcado por el control que el mandatario estaba decidido a imponer a las fuerzas armadas y a los sectores populares. Desde ese punto de vista, el gobierno hizo uso de las más amplias facultades para manejar las relaciones cívicas y militares desde una posición de poder, como asimismo, para dominar a los trabajadores y obreros que, a partir de 1930, habían acentuado sus presiones sobre el sistema como efecto de la crisis económica.

El sesgo de relativa anormalidad que caracterizó el segundo gobierno del León de Tarapacá –mezcla de violencia y legalidad– fue lo que pudo explicar la presencia, públicamente aceptada, de un cuerpo civil armado durante estos años. La Milicia Republicana, apoyada abiertamente por el Presidente y equipada con armas del ejército, puso una nota de ilegalidad al régimen, puesto que al mismo tiempo que se hablaba de orden democrático representativo se avalaba la existencia de una organización extrainstitucional que estaba dispuesta a reprimir cualquier conato de rebelión de los sectores populares y del ejército. A pesar de que la Milicia Republicana sólo pudo existir dentro de ese marco

de transición política, ella confirmó esa tendencia a la militarización y a la violencia que la población civil venía manifestando desde 1924.

La marginación y el control que Alessandri implantó sobre los grupos populares, sus organizaciones laborales y sus órganos políticos, generó una respuesta dual de parte de éstos. Obviando sus diferencias internas, las distintas fracciones socialistas juntaron sus fuerzas el 19 de abril de 1933 ante la urgencia, a su juicio, de dar a los trabajadores un instrumento de cambio revolucionario. Tal unificación dio nacimiento al Partido Socialista. Éste adoptó como método de interpretación de la realidad social el marxismo, proponiendo la transformación del régimen capitalista por uno socialista, la necesidad de la dictadura de los trabajadores, el internacionalismo y el antiimperialismo.

La naciente agrupación creció rápidamente entre los trabajadores urbanos y rurales, estudiantes y, en general, entre las clases media y baja, especialmente en las ciudades que estaban creciendo. De la misma forma tuvo una exitosa política sindical, siendo una de sus primeras conquistas la Confederación Nacional de Sindicatos de 1934.

La estrategia seguida por el partido entre 1933 y 1936 fue la de luchar en todos los campos: la prensa, la universidad, los sindicatos y la calle para hacer del proletariado una vanguardia en la batalla antioligárquica, antifascista y antiimperialista. Durante estos primeros años el partido llegó a todas las minas, puertos y fábricas llevando su mensaje de cambio social, tratando de fortalecerse y agrupar en sus filas a todos los "oprimidos". Fue en esos años que se estableció su posibilidad como partido nacional, a pesar de no tener una considerable fuerza electoral, utilizando la simbólica y carismática figura de Marmaduque Grove*.

La nueva colectividad, sin embargo, también mostró ese otro rasgo tan característico del período: la violencia. En otras palabras, el Partido Socialista respondió también con la creación de guardias armadas, conocidas como las Milicias Socialistas. Éstas ayudaron a configurar una época en la que "todos usaban uniformes" y en que la lucha política también incluía el enfrentamiento directo y la disputa callejera.

En ese sentido, la decisión socialista de optar por la manifestación de fuerza y aun de la violencia como arma de lucha política, se enmarcó dentro del proceso de paso a la "democracia política" y de la lucha de los sectores populares por acceder al poder durante los años de 1930. Las Milicias Socialistas nacieron para frenar la violencia manifestada por la Milicia Republicana, pero también para robustecer al partido como canal de expresión de sus intereses y vía de acceso al gobierno.

*Sobre el Partido Socialista, véase Paul Drake, *Socialism and Populism in Chile* (USA, University of Illinois Press, 1986); Fernando Casanueva y Manuel Fernández, *El Partido Socialista y la lucha de clases en Chile* (Santiago, Ed. Quimantú, 1973); Julio César Jobet, *Historia del Partido Socialista en Chile*, 2ª ed. (Santiago, Ed. Documentos, 1987); Para los años de la crisis, Juan Carlos Gómez, *Crisis, hambre y socialismo 1931-1932*, en *Andes* Nº 7, 1988; René Olivares, *Derrotado* (Valparaíso, Imprenta General de Prisiones, 1934).

Hacia la creación de una milicia del pueblo: 1934-1937

Las esperanzas que la efímera existencia de la República Socialista despertó entre variados sectores, no murieron la noche del 16 de junio cuando Matte y Grove fueron desplazados del gobierno por un nuevo movimiento militar. Al contrario, ella sería el fundamento para consolidar el ulterior movimiento socialista. El fracaso de este primer experimento fue explicado, retrospectivamente, por la carencia de un apoyo masivo, estructurado por parte de obreros y trabajadores, quienes no contaron en ese momento con un partido sólido capaz de organizar la resistencia. Ésta, a juicio de los críticos de Grove y Matte, debía haber consistido en la entrega de armas al pueblo para defender al gobierno el 4 de junio, evitando su caída. La razón para no hacerlo fue explicada por el mismo líder socialista, Marmaduque Grove, al referirse a los sucesos de ese mes. Durante un comicio organizado por radicales y socialistas en Concepción en 1936, habló de las muchas críticas que se le habían hecho por no haber entregado armas al pueblo durante la sublevación de Carlos Dávila. A ello, respondió que tal medida no habría servido de nada puesto que no se sabía a quién entregárselas. En la confusión del momento aquellas armas podían haber caído en manos de "los democráticos y hubieran formado otra Milicia Republicana, que hubiera vuelto sus armas en contra de nosotros mismos"[1].

Contra el éxito de la República Socialista había conspirado no sólo la falta de organización y de una "conciencia de clase definida", como plantearía César Godoy Urrutia, sino también la profunda crisis política que vivía el país en ese año. El deseo mayoritario de recuperar la institucionalidad hizo difícil la sobrevivencia de ese proyecto, puesto que no sólo la izquierda había pensado en usar la fuerza, sino que además el centro y la derecha estaban dispuestas a hacerlo.

Si bien todos, finalmente, estuvieron de acuerdo en que no había sido el momento oportuno de armar al proletariado, la situación cambiaría con el régimen que instauró Arturo Alessandri. Éste asumió por segunda vez la presidencia de Chile decidido a sofocar cualquier conato de rebelión o alteración del orden público. Para ello utilizó los instrumentos legales que el sistema le proporcionaba y acalló a todos los sectores disidentes. La izquierda, especialmente los socialistas y comunistas, fue el núcleo político más atacado por el Presidente, por ser los principales portadores de la idea de revolución. Durante el gobierno de Alessandri, en especial entre 1933 y 1934, el Partido Socialista, ya constituido, fue metódicamente perseguido. Se le impidió realizar manifestaciones públicas, se encarceló a sus líderes, se le aplicó censura a su prensa y se le hizo objeto de la más estricta vigilancia por parte del Servicio

[1] *Archivo del Ministerio del Interior* (AMI), vol. 42-47, 1936. Documento del 20-1-1936, firmado por el comisario jefe provincial de Concepción, Arístides Mondaca. Para las críticas sobre la entrega de armas al pueblo durante la República Socialista, véase Carlos Charlín, *Del avión rojo a la república socialista* (Santiago, Ed. Quimantú, 1972), pág. 782.

de Investigaciones. La crisis de 1929 estaba haciendo estragos entre la población trabajadora, que veía en el partido uno de los canales de expresión de sus necesidades, junto con el Partido Comunista. De ahí que, acallando a ambos, y usando la fuerza contra las organizaciones obreras, el gobierno pretendía controlarlos. A pesar de ello, los socialistas se decidieron por la lucha no sólo desde las instituciones, sino también en las calles[2].

Alessandri utilizó instrumentos legales para controlar el orden interno y apoyó la existencia de una guardia civil que le sirvió de respaldo en contra de cualquier posible asonada civil o militar. Gracias a esa ayuda, la Milicia Republicana pudo obtener armas, hacer público alarde de su militarización y provocar a las fuerzas armadas y a los sectores obreros. Para los socialistas, la Milicia Republicana no era sino una banda de facciosos que amenazaban el orden constitucional y el prestigio de los institutos armados profesionales, por lo que debía ser disuelta[3]. Tanto desde la Cámara como desde la prensa, la izquierda no cesó de impugnar la legitimidad de la milicia, mientras en la calle se enfrentaba violentamente con ella. Una de las formas de atacarla consistía en colocar bombas en sus cuarteles, generando furiosas reacciones. El 2 de mayo de 1934 se produjo un incidente de este tipo cuando explotaron dos bombas: una en la puerta del cuartel general miliciano en Talcahuano y otra en la residencia de su comandante en jefe, Dr. Julio Schwarzenberg. Aunque no se supo fehacientemente el origen de dichos atentados, la milicia respondió con un documento en el que amenazó a catorce dirigentes políticos de izquierda: "notifica a Ud. que lo hará personalmente responsable de cualquier atentado de esta naturaleza que vuelva a repetirse y procederá a castigarlo en forma implacable. Ninguna consideración política o jurídica lo apartará de esta resolución"[4]. Esta carta fue dirigida a cuatro socialistas: Marmaduque Grove, Carlos Alberto Martínez, Ricardo Latcham y Juan B. Rossetti.

Frente a esta amenaza, el Partido Socialista decidió responder en los mismos términos, retomando la idea de "armar" al proletariado. Cuatro días después de la notificación miliciana, el partido acordó: "ante los hechos consumados que se verifiquen contra cualquier miembro del partido, responderemos con los hechos: ojo por ojo, diente por diente, hombre por hombre". Desde la perspectiva socialista, la milicia se había colocado fuera de la ley y había producido un estado "revolucionario fascista"; por lo que era necesario: "organizar un Frente Nacional de Defensa contra el fascismo miliciano, llamando a él a las fuerzas obreras y revolucionarias, a los gremios y sindicatos,

[2] *El Diario Ilustrado*, 19-4-1933, pág. 1; 25-4-1933, pág. 2; *La Opinión*, 1-5-1933, pág. 1; 25-5-1933 y 29-10-1933. También Hugo Frühling, *Estado y fuerzas armadas* (Santiago, Talleres El Gráfico, 1982), págs. 39 y 40.

[3] Senador Eugenio Matte. Cámara de Senadores, sesión extraordinaria del 9-5-1933, pág. 1.778.

[4] *El Diario Ilustrado*, 6-5-1934, pág. 5.

también a las fuerzas políticas que quisieran participar en un movimiento destinado exclusivamente a resistir el ataque a mano armada de las Milicias Republicanas"[5].

La decisión de los socialistas de insertarse en la institucionalidad vigente había implicado, desde su perspectiva, abandonar la línea golpista usada en junio de 1932, a pesar de haber una fracción que mantenía la idea de la lucha armada[6]. Sin embargo, el libre desenvolvimiento de organizaciones militarizadas de corte nacionalista y fascista la determinó a crear sus propios cuadros de choque que se materializaron en las BRIGADAS DE DEFENSA SOCIALISTA.

Durante el resto del año 1934 el partido intensificó la formación de estas Brigadas de Defensa en todo el país. En una reunión de la Seccional Providencia en octubre de ese año, se acordó que dichos cuadros quedarían organizados en dos militantes por núcleo, cuya identidad sólo conocería el dirigente de la seccional[7]. La labor de estas brigadas durante estos primeros meses de existencia, consistió en la defensa de los actos públicos del partido y de los trabajadores organizados sindicalmente, a menudo provocados por las otras agrupaciones de fuerza[8].

En un comienzo, las Brigadas de Defensa estuvieron constituidas fundamentalmente por jóvenes militantes y miembros de la Federación Juvenil Socialista, a quienes gustaba actuar en la calle. Por esa razón, la juventud fue organizada "en brigadas de choque, uniformadas, de movilización inmediata, cuyos militantes fluctuaban entre los 15 y 21 años de edad"[9].

Esta opción por la violencia estuvo vinculada a la convicción del partido de que la fuerza se había convertido en un elemento clave para el logro de los objetivos socialistas. Éstos, a su juicio, no podrían cumplirse sólo a través de la vía legal, puesto que estaban siendo atacados no sólo con las medidas del gobierno, sino que además por la presión de más de un grupo militarizado. En efecto, si bien las brigadas socialistas nacieron como respuesta a la Milicia Republicana, ellas estuvieron también en constante enfrentamiento con los nacistas.

El Movimiento Nacional Socialista, nacido al calor de los acontecimientos de 1932, hacia 1934 ya tenía organizadas sus Tropas Nacistas de Asalto (TNA) calificadas como "la espina dorsal del nacismo", cuyo objetivo era, precisamente, "organizar la defensa y el ataque"[10]. Con ese propósito en mente, los

[5] *Consigna*, 19-5-1934, pág. 6.

[6] *Consigna*, 19-11-1938, pág.3.

[7] AMI, vol. 86-77, 1934, Prov. conf., Nº 455.

[8] *Consigna*, 19-11-1938, pág. 2. Declaración del comandante miliciano Joel Manríquez.

[9] AMI, *op. cit.*, Prov. conf., Nº 5.252, 10-12-1934.

[10] AMI, vol. 176-356, 1934, 6-6-1934. Por militarismo civil se entiende la réplica, por parte de sectores no uniformados, del modelo de disciplina y organización de las fuerzas armadas que pasa a ser considerado digno de ser reproducido en otras instancias. Genaro Arriagada, *El pensamiento político de los militares* (Santiago, Ed. Privada, 1981), pág. 59.

dos grupos comenzaron a disputarse a los sectores medios y bajos izando la bandera del socialismo y aspirando a "la totalidad del poder"[11].

Según se planteaba la lucha política, el objetivo socialista de conquista del poder para el proletariado tenía dos frentes: una activa labor a través de los sindicatos, seccionales y núcleos, y otra a viva fuerza en la calle. Las Brigadas de Defensa encabezarían esta última contra milicianos y nacistas al grito de: ¡Abajo el nacismo y las Milicias Republicanas! ¡Viva Grove y las Brigadas de Defensa! Poco a poco éstas fueron ampliando su quehacer al redefinirse el concepto de defensa. Si en un comienzo fueron sólo los ataques directos, más tarde se incluyeron las medidas tomadas por el gobierno, que se consideraron imperialistas y atentatorias al pueblo. En consecuencia, el partido salió a defender los derechos económicos de los trabajadores a través de movilizaciones callejeras, encabezadas por las Brigadas de Defensa[13].

El camino de la violencia seguiría avanzando. Durante el Congreso de la Juventud Socialista, celebrado en Valparaíso a fines de 1934, se presentó la primera brigada uniformada "marcando al partido, a todo el proletariado y a los tímidos intelectuales... la única ruta que hoy desea el trabajador: la organización disciplinada que significan vuestras grises camisas de acero y vuestra corbata roja... sobre ese puñado de muchachos socialistas se edifica el porvenir seguro del partido", diría Oscar Schnake[14]. Así, durante el primer trimestre de 1935 las Brigadas de Defensa ya contaban con quinientos hombres armados dirigidos por Ricardo Latcham y Albino Pezoa. Si en 1934 fue el año del nacimiento de las brigadas, 1935 fue el de las movilizaciones a medida que los nacistas se fortalecían.

El nacismo se consolidó como grupo nacionalista alternativo al desaparecer la Milicia Republicana. Efectivamente, desde fines de 1934 la Milicia Republicana comenzó a decaer tras la pérdida de respaldo del gobierno, del Partido Radical y el agotamiento de su discurso civista y militarista. La permanencia que las instituciones alcanzaron después de dos años de régimen civil hicieron innecesaria la presencia de una milicia armada, cuya existencia se justificaba sobre la base de una protección de un orden que ya se encauzaba. De ahí que los últimos dos años de vida de la Milicia Republicana –1935 y 1936– fueron más bien una etapa de apelación constante a su pasado heroico y combativo y un intento de darle aquello de lo que había carecido: una plataforma ideológica. Su pretensión de convertirse real y abiertamente en un movimiento nacionalista con algunos rasgos fascistas al adoptar el corporativismo, no encontró eco en sus antiguas huestes, las que al ver cumplido su objetivo declarado –recuperación del marco legal– abandonaron sus filas obligándola

[11] Wilfredo Mayorga, *La fugaz violencia del nacismo*, en *Ercilla*, 20-4-1966, pág. 19, declaración de Gustavo Vargas M.

[12] Partido Socialista, *Estatutos*, págs. 4-7.

[13] AMI, vol. 89-69, 1935, Memorándum conf., 26-4-1935.

[14] *Consigna*, 9-11-1935, pág. 4.

amorir[15]. Su disolución, no obstante, también estuvo relacionada con la pujanza que el otro grupo nacionalista estaba logrando en ese período. En efecto, desde 1935 uno de los principales focos de preocupación del gobierno, además de la izquierda, fueron los nacis de Jorge González von Marées. Aunque desde que Alessandri asumió la presidencia, nunca dejó de vigilarlos, hasta 1934 no revistieron un gran peligro, pues no contaban con armas suficientes para provocar un verdadero movimiento revolucionario, como tampoco tenían un grupo opositor de similares características con los cuales enfrentarse. De hecho, la Milicia Republicana y los nacis nunca combatieron, sino que incluso hubo doble militancia. En ese sentido, no existía una pugna ideológica suficientemente poderosa entre ambas organizaciones como para provocar fuertes encuentros, cosa que habría de ocurrir con los guardias socialistas[16].

El nacimiento de las Brigadas de Defensa vino a completar ese cuadro y a acentuar, por tanto, el clima de violencia que rodeó el segundo gobierno de Alessandri. La firme decisión socialista de militarizarse y "contrarrestar a la fuerza bruta con la fuerza bruta y noble de un proletariado que tiene conciencia de sus deberes", demostró cómo el proceso de fortalecimiento de las instituciones republicanas que se estaba desarrollando rebasó sus propios márgenes, permitiendo la existencia de agrupaciones políticas con cuerpos de choque sin que las autoridades pudieran impedirlo del todo[17].

Durante las celebraciones que el Partido Socialista realizó con motivo del 1 de mayo, las Brigadas de Defensa, ya uniformadas, tuvieron a su cargo el cuidado de las concentraciones, tanto en Santiago como en Valparaíso, donde resguardaron el orden e impidieron cualquier incidente que empañara las festividades[18]. El partido estaba empeñado en la expansión de sus Brigadas de Defensa en todas las seccionales del país, pues dadas las dificultades que enfrentaba para realizar sus actividades, ellas debían ser "la mayor preocupación que debían tener los socialistas: la amenaza que se cernía sobre los trabajadores... con la creación de cuerpos armados que no tienen otra mira que masacrar al pueblo, sugiere forzosamente la creación de otro cuerpo armado para contrarrestar esa acción fraticida"[19]. En ese marco, las Brigadas de Defensa ya no sólo debían estar constituidas por jóvenes, sino que el concepto de defensa por la organización y la vida de los trabajadores debía ahondar en todos los militantes socialistas, estrechando las filas de las brigadas, obligándolos

[15] Verónica Valdivia, *La Milicia Republicana. Los civiles en armas 1932-1936* (Santiago, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1992). Ver también Carlos Maldonado, *La milicia republicana 1932-1936. Historia de un ejército civil en Chile* (Santiago, Talleres Inversiones Nipaco, S.A., 1988).

[16] *Boletín Informativo de la Milicia Republicana*, 15-8-1933, pág. 7. Ver también *Trabajo*, mayo a diciembre de 1933.

[17] AMI, vol. 86-77, 1934, Prov. conf. N° 522, 9-12-1934.

[18] *Consigna*, 11-5-1935, págs. 2-4.

[19] *Consigna*, 18-5-1935, pág. 4.

a disciplinarse y a practicar los ejercicios necesarios[20]. Por ello nacieron brigadas en Concepción, en la provincia de Aconcagua y en el resto del país. Así, en la revista que realizaron en septiembre de 1935 todas ellas desfilaron en escuadras, encabezadas por sus respectivos comandos[21].

Fue en ese período que el problema con los nacis comenzó a agudizarse. Los enfrentamientos ya se habían iniciado tres años antes, cuando el naciente Movimiento Nacional Socialista lanzaba bombas de humo y detonantes en los recintos socialistas para obstaculizar sus actividades. No obstante, con la arremetida que estos últimos sufrieron tras el 4 de junio de 1932, los conflictos no volvieron a adoptar caracteres alarmantes hasta 1935, cuando la lucha se concentró principalmente en Santiago, Valparaíso y Concepción[22].

Durante un desfile naci en Concepción en octubre de 1935, un grupo de trabajadores gritó, ¡vivas!, al socialismo y, ¡mueras!, al nacismo, provocando la reacción de estos últimos que empezaron a disparar dejando numerosos heridos. Las Brigadas de Defensa respondieron, suscitándose un virulento choque del que resultó muerto el dirigente del Socorro Socialista, Manuel Bastías[23]. Este tipo de situaciones, que se repetiría varias veces en 1936, convenció al partido de la necesidad de reforzar sus Brigadas de Defensa frente a lo que para ellos no era sino el preludio de las jornadas contrarrevolucionarias que se desencadenarían sobre el proletariado chileno[24]. El ambiente general que prevalecía entre los socialistas era que el nacismo se tomaría el Estado en un tiempo relativamente corto y ellos serían "barridos" de la escena nacional[25]. Por eso la militarización y la disciplina se convirtieron en pilares claves para el éxito del partido revolucionario.

El gobierno no permaneció impasible ante la violencia que nacistas y socialistas protagonizaban. Los informes de Investigaciones revelaban su inquietud por estas guardias que constantemente hacían ejercicios militares. La institución hacía hincapié en que el uso de uniformes y de banda de música en los desfiles les reportaban halagüeños resultados, pues con ello atraían nuevos militantes proletarios. A juicio de Investigaciones, el gobierno era responsable en gran parte por no impedir sus manifestaciones, que representaban un grave peligro para la estabilidad institucional al proclamar sus programas revolucionarios[26].

La respuesta gubernamental fue la promulgación de un decreto que prohibía los actos públicos de estos grupos. El 6 de noviembre de 1935, Alessandri

[20] *Consigna*, 18-5-1935, pág. 4.

[21] *Consigna*, 7-9-1935, pág. 1.

[22] W. Mayorga, *El camino de la violencia*, en *Ercilla*, 11-5-1966, pág. 18; *Cuando el Partido Socialista gritaba viva el ejército*, en *Ercilla*, 4-5-1966, pág. 14.

[23] *Consigna*, 12-10-1935, pág. 4.

[24] *Consigna*, 12-10-1935, pág. 3.

[25] AMI, vol. 89-69, 1935, Memorándum conf., 1-2-1935.

[26] *Op. cit.*, Memorándum conf., 16-10-1935.

dispuso que: "los carabineros disolverían toda agrupación de individuos que se exhibieran en lugares públicos, sin permiso de la autoridad, como partida uniformada y más o menos militarizada... En mérito de lo que disponían los artículos 1°, 2°, 3° y 4° del D. L. N° 50 de 1932, serían puestos a disposición de la justicia ordinaria las personas que se asociaren para formar partidas más o menos militarmente organizadas con fines subversivos, como eran, 'las guardias de asalto', 'brigadas de choque' y 'avanzadas revolucionarias' "[27].

A pesar de que el decreto incluía a los dos bandos en lucha, el Partido Socialista sentía que tal medida buscaba destruir esa arma del proletariado, en un intento de desarmarlo ante el "fascismo". Por ello, junto con el Block de Izquierdas, ordenó el robustecimiento con mayor entusiasmo y decisión de sus brigadas[28]. El partido afirmaba que sus guardias habían nacido como una necesidad de proteger a la clase trabajadora puesto que el gobierno nunca la había defendido.

Por esto, planteaban: "Tenemos el derecho –aún más–, la obligación de organizarnos disciplinadamente y organizar nuestras Brigadas de Defensa"[29]. Si se les prohibían sus órganos ellos exigían a su vez que las Milicias Republicanas y las Tropas Nacistas de Asalto salieran de la escena política y que dejaran de ser financiadas por las grandes casas comerciales, la banca y las compañías extranjeras. Mientras ello no ocurriera mantendrían sus cuadros de choque, perfeccionarían su organización y estarían listos para defender los locales obreros[30].

La resistencia tanto nacista como socialista a disolver sus aparatos defensivos, acentuó los enfrentamientos. Ya en enero de 1936 se suscitaron violentos encuentros en el centro de la capital que comenzaron a hacerse habituales al ritmo de la venta de los periódicos *Trabajo* y *Consigna*. En junio de ese año uno de estos incidentes alcanzó ribetes dramáticos en Valparaíso, donde las "hebillas de bronce" nacistas dejaron numerosos heridos, al igual que los "bastones" socialistas. Las provocaciones de que cada uno hacía objeto al otro, alcanzaron su punto más álgido en agosto cuando los nacistas asesinaron al joven poeta socialista Héctor Barreto[31]. La responsabilidad de su muerte fue asumida por el líder naci, lo que no recibió sanción legal. El partido exigió al gobierno que cumpliera con su obligación de resguardar la seguridad de los ciudadanos, ya que si no lo hacía cada hombre tendría el derecho y la obligación de armarse para defender su integridad física. En esa perspectiva, el partido dejaba en claro que tal cosa podía desatar una violencia incontrolable de fatales consecuencias. Con todo, se sintieron con plena facultad para robustecer sus

[27] AMI, vols. 337-457, 1935, Prov. conf. También ver *Diario Oficial*, 21-6-1932. Decreto Ley N° 50 "Sanciona los delitos cometidos contra la seguridad interior del Estado".

[28] AMI, vols. 337-457, Dcto. Intendencia de Talca, 11-11-1935.

[29] *Consigna*, 16-11-1935, pág. 3.

[30] *Ibid.*

[31] *Mayorga, El camino..., op. cit., pág. 19.*

Brigadas de Defensa, las que con los hechos acaecidos, justificaban de sobra su existencia[32].

Esta decisión de no cejar en su defensa del proletariado y de la causa socialista revolucionaria tuvo un importante efecto a nivel de gobierno, el que acentuó su vigilancia sobre la militarización del partido. El principal problema para el Presidente era que no existía una ley que lo autorizara a disolver dichas agrupaciones. En efecto, desde que la fuerza se convirtió en una arma política en 1924, los distintos gobernantes dictaron normas legales tendientes a reglamentar la seguridad interior del Estado. Los decretos del tiempo de Altamirano, Bennett y Neff, como de Ibáñez, Montero y Dávila, no se referían a la existencia de agrupaciones militarizadas, por lo que las autoridades sólo podían limitarse a mantenerlas bajo continua observación y proceder en su contra sólo cuando cometieran algún acto contrario a las normas vigentes. Subsanar esta deficiencia fue uno de los objetivos perseguidos por Alessandri al insistir en la necesidad de promulgar una ley de seguridad interior del Estado, cosa que consiguió en 1937. La ley de ese año prohibió la existencia de cualquier organización militarizada y el uso de uniformes, banderas o signos de carácter revolucionario; a pesar de lo cual las brigadas se fortalecieron[33].

El deseo gubernamental de disolver las brigadas socialistas estaba relacionado con su preocupación por los ribetes de violencia y dramatismo que alcanzaban los enfrentamientos con los nacistas y los efectos que esto tenía a nivel de estabilidad interna. Pero, además, para el gobierno estas guardias socialistas sólo buscaban la forma de "derrocar" a las autoridades legales, a diferencia de la Milicia Republicana cuya existencia se legitimaba sobre la base de que su objetivo era la "defensa de la Patria amenazada"[34]. En ese sentido, la actitud de las autoridades con respecto a los cuadros socialistas concordaba plenamente con el carácter que el paso a la democracia política estaba asumiendo en el período, en el cual el control sobre todos aquellos grupos contrarios al sistema ocupaba un lugar preeminente; en especial sobre los trabajadores y sus órganos de expresión[35].

La situación tanto del Partido Socialista como del mundo entero en 1936, jugó un papel fundamental en el carácter de las Brigadas de Defensa. La posición de desventaja en que se encontraban los sectores disidentes al gobierno, los convenció de unir sus fuerzas y presentar un frente común de lucha, que reunió desde radicales a comunistas. Esta alianza, como es sabido, se concretó en la formación del Frente Popular en 1936. Hasta esa fecha, el Partido Socialista no había estado de acuerdo con la tesis frentista puesto que "no les interesaba participar –decía Schnake en 1935–, en combinaciones híbridas", sino que las demandas proletarias debían cumplirse con "una política

[32] *Consigna*, 5-9-1936, pág. 3.
[33] *Diario Oficial*, 12-2-1937. Ley 6.026, "Seguridad Interior del Estado".
[34] AMI, vols. 1-176, 1936, 6-8-1936 y 23-6-1936.
[35] Valdivia, *op. cit.*, capítulo IV.

revolucionaria propia". A pesar de ello, la idea comenzó a consolidarse hasta aparecer como una herramienta de lucha de "carácter nacional"[36].

La constitución de este bloque tuvo un importante impacto sobre las Brigadas de Defensa, ya que con él se acrecentó la posibilidad del partido de llegar al poder. Si bien había núcleos que pensaban que el Frente Popular sólo debía ser una estrategia electoral, la victoria obtenida en abril de 1936, con motivo de la elección complementaria por Biobío y Cautín, estimuló las expectativas para marzo de 1937, fecha en la que se renovaría el Congreso[37]. Por ello, durante el resto del año 1936 las brigadas siguieron creciendo y comenzaron a transformarse en instrumentos de defensa de las conquistas que probablemente vendrían y para las que el partido debía estar preparado.

Junto con esto, el estallido de la Guerra Civil Española vino a acrecentar la convicción socialista de reforzar los cuadros de choque. La lucha que sostenían los republicanos en la Península y el avance del fascismo en Europa dieron más argumentos al partido. Desde ese momento, las Brigadas de Defensa pasarían a desarrollar una labor de estructuración y capacitación de las masas trabajadoras y de neutralización de las actividades que la derecha realizaba entre el proletariado. Tal como afirmaba el comandante de las Milicias Socialistas, José Rodríguez "la experiencia europea, particularmente los fracasos de los partidos populares de Italia, de Alemania, de Austria, que fueron arrollados por las fuerzas retrógradas... el caso de España, tal vez el más trágico... son las pruebas más convincentes de que... el pueblo tiene que forjar sus cuadros de defensa... sus milicias que resguarden las espaldas de las organizaciones proletarias..."[38]. Desde ese punto de vista, el partido y la coalición frentista, sobre todo la conquista popular del poder que teóricamente ella significaba, no sólo no podían exponerse a ser destruidos y que sus victorias no fueran respetadas, sino que, además, debía estar en condición de enfrentar las lides que seguramente habrían de librar. En esa tarea, las Brigadas de Defensa cumplirían un papel central.

De hecho, durante el 2º Congreso General de la Juventud Socialista a principios del 1937, se acordó la lucha antifascista activa y organizada bajo un comando único para aunar las acciones. Asimismo, el Departamento de Defensa de Santiago ordenó una campaña en beneficio de las milicias españolas que trataban de detener al fascismo[39]. Parte de esta decisión fue la propuesta de un plan general de reorganización de las brigadas, en función del cual las que tenían el carácter de seccionales se centralizaron y empezaron a actuar uniformemente bajo la dirección del comandante provincial, Joel Manríquez. Hubo un nuevo proceso de enrolamiento que sólo reconoció como miembro

[36] Casanueva y Fernández, *op. cit.*, págs. 123 y 124.

[37] El grupo antifrentista dentro del P. S. estaba compuesto por Ricardo Latcham, César Godoy y Oscar Waiss. Casanueva y Fernández, *op. cit.*, pág. 125.

[38] Partido Socialista, *Reglamento Nacional de Defensa*, págs. 9 y 10.

[39] *Consigna*, 20-2-1937, pág. 2 y 26-2-1937, pág. 2.

de la brigada a los que hubiesen cumplido con tal obligación[40]. A partir de entonces, se le exigió a cada futuro miliciano "entregarse por entero al Partido Socialista, cumplir fielmente las consignas que se le dieran, no deliberar y ser el militante número uno del Partido Socialista"[41]. Sólo con milicianos que reunieran tales características la colectividad podría alcanzar el poder.

Las Brigadas de Defensa, por tanto, ya no sólo cumplirían una tarea de enfrentamiento con las fuerzas opuestas, sino que, además, serían una herramienta revolucionaria. Sus militantes deberían estar preparados para una situación de combate y ser los más fieles seguidores de la doctrina socialista. Si el partido estaba formado por trabajadores y perseguía el acceso de éstos al poder, era necesario mejorar el adoctrinamiento de sus miembros, estimular el espíritu de sacrificio y consolidar su disciplina. Ésa era la función que esperaba a las Brigadas de Defensa. Desde ese momento, ellas se convirtieron en el baluarte de tales principios, puesto que en sus manos estaría no sólo asegurar la potencia del partido, sino que su organización y su línea política, que deberían mantenerse siempre "puras y nítidas"[42].

En otras palabras, lo que comenzó como un acto de autodefensa intentó evolucionar a una especie de cuerpo político militarizado clave dentro del partido, que pasó en parte, a ser el depositario de la línea política de éste. Las brigadas ya no sólo serían fuerzas de choque sino centros de estimulación de la "fe" socialista. Por eso, después de la Primera Conferencia Nacional de Defensa, celebrada en Santiago en febrero de 1938, las Brigadas de Defensa salieron convertidas en las Milicias Socialistas, en las "milicias del pueblo"[43]. Ellas intentarían convertirse en centros de "educación proletaria" que reforzarían en los militantes aquella doctrina que hacía del socialista un partido revolucionario.

Las Milicias Socialistas se estructuran: 1938

La decisión, tanto del partido como de su Comando Nacional de Defensa, de darle a las Milicias Socialistas una estructura más militarizada, estuvo relacionada, como se ha visto, con lo que era en ese momento su necesidad de reformar su lucha y garantizar las del futuro. Dentro de este cuadro, las Milicias, de acuerdo al líder Marmaduque Grove, "constituirían verdaderos cuerpos de reserva, dispuestos a actuar y cooperar en todo momento unidos a las fuerzas armadas nacionales, a fin de oponerse a las posibilidades fascistizantes que se venían propalando en el ambiente político"[44].

El desgaste que en los partidos políticos de la derecha tradicional comenzó a hacerse evidente durante 1936, tuvo como resultado el fortalecimiento de

[40] *Consigna*, 10-7-1937, pág. 4.
[41] *Consigna*, 24-7-1937, pág. 4.
[42] *Consigna*, 6-11-1937, pág. 7.
[43] *Consigna*, 18-2-1939, pág. 2.
[44] Partido Socialista, *Boletín bimensual. Departamento de Defensa*, N° 1, 1939, pág. 7.

pequeños grupos de corte fascista que se desgranaron de su tronco original. La línea inaugurada por la TEA, en los años de 1920 y seguida por el Movimiento Nacional Socialista y la Milicia Republicana, continuó desarrollándose a lo largo de los años de 1930 como fruto de la incapacidad demostrada por los partidos Liberal y Conservador para mantener cohesionadas sus filas y firme su hegemonía sobre la sociedad. La derrota en la elección senatorial por Cautín y Biobío en abril de 1936, fue un buen síntoma de su decadencia y de la pujanza que se vislumbraba para las fuerzas de izquierda, aglutinadas en el Frente Popular. Amplios sectores, profesionales y empresariales fundamentalmente, se sentían desilusionados de la política seguida por la derecha, la cual, a su juicio, llevaba a la pérdida de militantes y al engrandecimiento de los partidos revolucionarios. Por ello, comenzaron a buscar otras opciones que en la mayoría de los casos se concretó en el surgimiento de partidos corporativistas[45]. De hecho, la Milicia Republicana, una vez disuelta, derivó a una colectividad de este tipo –Acción Nacional– que más tarde se fusionó con la Unión Republicana, dando vida a la Acción Republicana con esa plataforma ideológica. El nuevo triunfo del Frente en 1937 reforzó esta tendencia nacionalista, que a partir de ese momento optó por la alternativa de la violencia. Un buen ejemplo lo constituyen grupos como la Legión Cívica, la Acción Libertadora, el Partido Nacional Fascista, el Movimiento Nacionalista y, un poco más tarde, el Frente Nacional Chileno[46].

Desde la perspectiva socialista, podía producirse una reiteración del caso español por lo que sólo convirtiéndose en un "verdadero baluarte contra la reacción" sería posible defender las conquistas populares que se acercaban. La proliferación de esos grupos fascistas no correspondía, a juicio socialista, sino a la respuesta lógica de cualquier clase dominante en la lucha por las conquistas proletarias: "ninguna clase dirigente, ningún régimen de gobierno, planteó el Comandante Nacional de las Milicias Socialistas, entrega así como así los instrumentos del poder, los beneficios de la economía y las ventajas del progreso, en manos de otros regímenes o de otras clases... la experiencia ha demostrado... que a cada triunfo popular, la reacción se alza en armas para arrebatarlo..."[47]. La militarización de las Milicias Socialistas aparecía, entonces, no sólo como justa sino imprescindible, pues para cumplir la meta del partido revolucionario no sólo se necesitaba la doctrina sino también una "milicia disciplinada"[48].

De acuerdo al Reglamento Nacional de Defensa, la Milicia Socialista fue

[45] Paul Drake, *Corporatism and Functionalism in Modern Chilean Politics*, en *Journal Latin America Studies*, vol. 1, pág. 88. Un ejemplo fue el Partido Unión Republicana, *Llamado* (1932), *Cartilla de La Unión Republicana* (1932).

[46] Legión Cívica, *El Mercurio*, 19-6-1936, pág. 3; *La Opinión*, 9-9-1937, pág. 3; 19-10-1936, pág. 3. Para el Partido Nacional Fascista, *Claridad*, 25-10-1938, pág. 3 y 29-10-1938, págs. 1 y 2; también AMI, vol. 10.012, 1939, 28-8-1939. Para el Frente Nacional Chileno, *El Siglo*, 10-8-1941, pág. 1.

[47] Partido Socialista, *Reglamento...*, *op. cit.*, págs. 8-10.

[48] *Op. cit.*, pág. 1.

definida como "un organismo auxiliar del partido, con organización propia. Tiene como finalidad exclusiva la defensa y sostenimiento de la integridad, prestigio y postulados del mismo, en las etapas preliminares por la conquista del poder y la implantación en Chile en forma definitiva del régimen socialista"[49]. En ese sentido, las milicias eran organismos que dependían de las órdenes emanadas del Comité Central Ejecutivo, organismos regionales y seccionales, no pudiendo discutir la línea política decidida por el partido[50].

La Milicia Socialista fue estructurada sobre la base de un Estado Mayor Nacional compuesto de siete miembros: el jefe del Estado Mayor Nacional, que era designado por el Comité Central Ejecutivo del partido y responsable de la organización y perfeccionamiento de los milicianos. El segundo jefe, que pertenecía a la Federación Juvenil Socialista, el ayudante del Estado Mayor y cuatro comisarios nacionales y jefes de departamentos técnicos[51].

Siguiendo en la jerarquía, estaba el Comando Regional, dirigido por un Comandante Regional designado por el jefe del Estado Mayor y era la autoridad máxima de la milicia en su respectiva región. Era de su responsabilidad constituir el Estado Mayor Regional con sus departamentos técnicos, mantener en permanente actividad a las milicias del área, supervigilar su instrucción, organización y disciplina. Entregaba esta información al Estado Mayor una vez al mes y facilitaba la tarea de los inspectores zonales[52].

Las secciones, por su parte, estaban compuestas de tres grupos comandados por un teniente, con un total de 67 hombres. El teniente era designado por el Comandante Regional, responsable del correcto funcionamiento de su sección. Los grupos, constituidos de tres escuadras, estaban a cargo de un comandante con grado de brigadier, con un total de veintidós hombres. Las escuadras, por último, estaban formadas por seis hombres a cargo de un cabo[53].

Las fuerzas estaban divididas en inspecciones zonales[54].

La instrucción de los milicianos era impartida por militares en retiro que habían ingresado al partido, como también por ex combatientes de las milicias españolas, tales como Gustavo Gaete y Guillermo Latorre. Se usaban como campos de entrenamiento terrenos ubicados en la actual comuna de Pudahuel, donde se adiestraba a los milicianos en el manejo de armas y en el movimiento de orden cerrado y abierto[55].

La milicia estaba dividida en mandos y milicianos. La responsabilidad moral-técnica del mando o jefe de la región era la más importante, ya que debía aunar al conjunto que formaba la milicia. Además de preocuparse de la preparación militar de los milicianos, debía cumplir órdenes superiores,

[49] Partido Socialista, *Reglamento...*, *op. cit.*, pág. 15.
[50] *Ibid.*
[51] *Op. cit.*, pág. 17.
[52] *Op. cit.*, pág. 19.
[53] *Op. cit.*, págs. 15-18.
[54] *Op. cit.*, págs. 16 y 17.
[55] Op. cit, pág. 33. Entrevista al diputado Mario Palestro el 31-1-1992.

establecer los grados y verificar las publicaciones de carácter militar del partido[56].

Los milicianos eran clasificados en tres categorías: activos, pasivos y de reserva. Los activos eran aquellos que habían hecho el servicio militar o que habían cumplido el plan de instrucción de la milicia. Asimismo, reunían los requisitos que se fijaban en el reglamento miliciano.

Los pasivos eran aquellos que por algún motivo habían sido rebajados de categoría o que no reunían los requisitos establecidos para los activos. Los de reserva, por último, eran los que no podían prestar servicio permanente por estar dedicados a trabajos políticos, técnicos o sindicales que le impidieran o que tuvieran incompatibilidad física para el servicio[57].

Esta organización jerárquica iba juntamente con ciertas características éticas que se le exigían a cada miliciano para cumplir con el fin de convertirse en escuela proletaria y asegurar el fiel respaldo de los militantes a la línea definida por la colectividad. Por ello, los milicianos debían ser los mejores militantes del partido y de la Federación Juvenil Socialista; ingresar a los sindicatos de su oficio, llevar con orgullo el uniforme de la Milicia Socialista y las insignias del partido. Estimular la circulación de los periódicos *Consigna* y *Crítica* y de los folletos del departamento de publicaciones partidario; tener el estampillado de su *carnet* al día y hacer vida activa en su núcleo. Era su obligación llevar una vida pública y privada digna del mejor militante socialista y conquistar nuevos adeptos para el partido y la propia Milicia Socialista[58]. Debía evitar comprometer los trabajos que efectuara en la milicia; sitios públicos, bares o restaurantes; denunciaría todas las actividades "de la reacción y fascistas" que atentaran contra la estructura del partido. Debía estar siempre en condiciones de luchar por la causa socialista y usaría el uniforme cuando el Mando Superior lo indicara. Al mismo tiempo, el mando debía preocuparse de organizar el "hogar miliciano" dentro del local de las brigadas y seccionales para estimular la lectura y los sanos entretenimientos que los aislarían de los bares y otros sitios en los que el miliciano se exponía "a acortar su vida que debía ser sana y de contextura fuerte y viril"[59].

Dado que la milicia fue creada para formar los cuadros "del futuro Ejército Revolucionario" que diera fe y garantía en acciones de defensa o ataque, ella debía mantenerse como institución militar revolucionaria, basada en la cohesión y camaradería de sus miembros junto a una estricta disciplina. Por ello se instituyó un reglamento disciplinario que estaba fundamentado en el principio de que el castigo sería proporcional no a la falta misma, sino a la responsabilidad del inculpado, dando la seguridad de haberse obrado con plena justicia[60].

[56] Partido Socialista, *Reglamento...*, *op. cit.*, pág. 16.
[57] *Op. cit.*, págs. 17 y 18.
[58] *Op. cit.*, contratapa.
[59] *Op. cit.*, pág. 31.
[60] *Op. cit.*, pág. 34.

Los Tribunales Milicianos de Disciplina estuvieron compuestos por el Comandante Regional (primero y segundo) y su ayudante. En caso de faltas gravísimas, el tribunal sería presidido por un miembro del Estado Mayor. Era motivo de juzgamiento cualquier acto de indisciplina, "chisme" o delito que fuera en desprestigio de la organización o de sus camaradas[61].

Se consideraba falta grave la traición al partido y a su causa, tales como: revelar planes políticos u órdenes del Estado Mayor, embriagarse en actos de servicio o vistiendo el uniforme, negligencia y desobediencia continuada, hacerse plataforma política en las organizaciones de la milicia.

Se tenían como faltas medias el desobedecer alguna orden de un superior, no cumplir las misiones encomendadas, faltar a actos de servicio sin justificación y abusar del mando. Por último, eran faltas leves presentarse al servicio en forma descuidada, mostrar desaseo en el uniforme y carecer de espíritu de sacrificio o mostrarse negligente.

El primer tipo de falta podía tener hasta pena de expulsión del partido y las segundas, retiro por seis meses de la milicia y del propio órgano político[62].

En síntesis, la militarización del partido, entendida fundamentalmente como disciplina y asimilación de principios socialistas, estuvo basada en una ideología que fue la que, en último término, explica la opción por la violencia. Ésta no fue sólo una respuesta visceral a la provocación, sino el fruto consecuente de un proyecto y una lucha ya concebidas. La militarización serviría para mejorar la calidad del militante socialista facilitando su camino al poder, que en último lugar, sería el triunfo de su causa revolucionaria.

Las Milicias Socialistas en acción: 1938-1939

Si el principal objetivo de reestructurar las Milicias Socialistas fue defender el proyecto del proletariado, sus actividades debían estar enfocadas a la protección del Frente Popular que, teóricamente, encarnaba tal propósito.

La decisión más importante que las fuerzas de izquierda debía tomar en 1938, era elegir el candidato que presentarían a la elección presidencial, a realizarse en octubre de ese año. Luego que el Partido Socialista desistiera de la candidatura de Grove y aceptara al postulante radical, Pedro Aguirre Cerda se convirtió en el abanderado frentista.

Ya durante la campaña, las Milicias Socialistas estuvieron participando activamente en la organización de los trabajos preelectorales y en la lucha contra el cohecho y la intervención[63].

El triunfo de la coalición izquierdista, el 25 de octubre de 1938 por un estrecho margen, llevó a las fuerzas de derecha encabezadas por el candidato derrotado, Gustavo Ross, a presentar una reclamación frente al Tribunal Ca-

[61] Partido Socialista, *Reglamento..*, *op. cit.*, pág. 35.

[62] *Op. cit.*, págs. 35 y 36.

[63] Drake, *Socialism...*, *op. cit.*, págs. 185-187, *Consigna*, 19-11-1938, pág. 3 y 19-4-1939, pág. 2.

lificador por supuestos fraudes electorales. Esto creó un clima de gran incertidumbre, ya que la izquierda no estaba dispuesta a aceptar que se le arrebatara el triunfo obtenido en las urnas. La inquietud hizo presa de la sociedad. La negativa de la derecha a aceptar el fracaso la llevó a los cuarteles militares, donde realizó sondeos para inclinar al ejército y a la marina a sus propios intereses[64]. A esto se agregó la actitud de los grupos nacionalistas y fascistas que se han mencionado, que acentuaron más el clima de agitación en esos días. Tras el *putsch* nacista de 1938, la Acción Republicana abandonó su lenguaje democrático y adoptó una postura altamente violentista. De la misma forma, el Partido Nacional Fascista organizó sus propios grupos de defensa para barrer con "el socialismo... si ellos intentaban llegar al poder mediante el sufragio universal"[65]. Éstas y otras manifestaciones similares, fueron interpretadas por el Partido Socialista como el preludio de una cuasi guerra civil. Como estos grupos de una u otra forma provenían de la Milicia Republicana, los socialistas vieron un intento de la derecha de "resucitar las fenecidas Milicias Republicanas convirtiendo sus fundos en arsenales"[66]. Lo que seguiría, a juicio del Partido Socialista, era la repetición de lo que había ocurrido en España.

La respuesta fue convocar al pueblo a una "movilización nacional contra las pretensiones ultrarreaccionarias de reeditar en Chile el caso de España"[67]. Ésta asumió la forma de un enrolamiento de voluntarios, llamado por el Comando Nacional de las Milicias, en que cada comando regional debía constituir cuarteles de reclutamiento de las "milicias del pueblo" para la defensa del triunfo frentista. Tras el reclutamiento, se procedió a los entrenamientos de acuerdo al plan de instrucción de infantería[68]. Los sectores populares contestaron positivamente al llamado, permitiendo al partido captar nuevos militantes y fortalecerse como opción revolucionaria. De ahí que se considerara la acción de las Milicias Socialistas como un "factor decisivo del fracaso de la derecha"[69]. El reconocimiento definitivo de Aguirre Cerda como presidente de Chile, no obstante, vino tras el retiro de las reclamaciones de Ross y el apoyo que el ejército prestó al candidato frentista. El propio comandante en Jefe del Ejército, Óscar Novoa, reconoció públicamente los resultados electorales, dejando en claro que "no era posible desconocer el triunfo de don Pedro Aguirre Cerda"[70]. La victoria fue celebrada junto con la clausura del 5° Congreso Nacional del partido con todos los efectivos de la Milicia Socialista que desfilaron en la

[64] Mariana Aylwin, *Chile en el siglo xx* (Santiago, Ed. Emisión, 1985), pág. 174. También Mayorga, *Cuando el ejército dio pase a don Pedro*, en *Ercilla*, 4-10-1967, pág. 15.

[65] *Acción Republicana*, septiembre 1938; *Claridad*, 25-10-1938, pág. 3.

[66] *Consigna*, 19-11-1938, pág. 3.

[67] *Consigna*, 12-11-1938, pág. 1.

[68] *Consigna*, 12-11-1938, págs. 1-5. Solamente en Santiago se habilitaron 34 cuarteles de enrolamiento.

[69] *Consigna*, 19-11-1938, pág. 1.

[70] Mayorga, *Cuatro cartas de triunfo para don Pedro*, en *Ercilla*, 6-7-1966, pág. 23; también *Cuando el ejército...*, en *Ercilla*, 4-10-1967, pág. 15.

"Marcha del Socialismo"[71]. Esta primera actuación como cuerpo concordaba, evidentemente, con el objetivo perseguido al estructurar la milicia: órgano auxiliar en la conquista del poder.

La segunda oportunidad en que cupo una activa participación a las Milicias Socialistas, fue el terremoto de enero de 1939, que afectó a Concepción, Chillán, San Carlos, Parral, Bulnes, Cauquenes y Yumbel. Después de ocurrida la tragedia, el Estado Mayor Nacional de las milicias lanzó un boletín en el que ordenó a "todos sus efectivos de Curicó al sur, ponerse a las órdenes de las autoridades de las respectivas localidades afectadas, para la ayuda inmediata de la vigilancia colaborando con el Cuerpo de Carabineros, atención de los heridos, levantamiento de escombros y en todas las cosas que le sean señaladas por los representantes del gobierno. Los médicos de la región, practicantes y enfermeras del Partido Socialista en la zona afectada, se constituirán en brigadas de emergencia a las órdenes de las autoridades. Los obreros de la construcción y todos los militantes aptos para la remoción de escombros, se constituirán en brigadas especiales. Comandarán a las Milicias Socialistas en la región afectada los comandantes regionales... todos los locales del partido en la zona afectada se pondrán a disposición de las autoridades de la región para que sirvan de cuarteles de emergencia[72].

Con estas órdenes cientos de militantes socialistas se dirigieron a la zona devastada, prestando ayuda en las distintas actividades decididas por las autoridades. De acuerdo a lo indicado por los jefes militares, un número importante de milicianos de la seccional Linares prestó servicios en la Intendencia de la provincia, otros estuvieron a cargo del aprovisionamiento de la ciudad de Parral, los de la seccional San Fernando llevaron víveres, ropas y medicinas, mientras otro tanto hacía la seccional Curicó en San Carlos y Chillán. Por su parte, setenta milicianos de la seccional Concepción pasaron a depender de las autoridades militares, patrullando las calles de la ciudad[73].

La movilización oficial de estos cuadros despertó las críticas y suspicacias de la oposición, que cuestionó la labor realizada. La derecha censuró a la milicia desde dos puntos de vista: la acusó de "falta de tacto y de sentido humanitario", asegurando que esos "enfermeros improvisados" no cuidaban de la higiene en la atención de los heridos, molestándolos con sus estados de "ebriedad". El otro foco de discusión giró en torno al problema de usurpación de funciones. Para la derecha, los milicianos socialistas invadieron ámbitos que correspondían exclusivamente "a las autoridades legítimas constituidas" ejerciendo actos que no les correspondían. La impasibilidad del gobierno frente a esto no hacía sino confirmar, a juicio de conservadores y liberales, su temor de haber entrado "por el camino de la más abierta anarquía" que podría

[71] *Consigna*, 5-11-1938, pág. 2 y 1-12-1938, pág. 2.

[72] El comando nacional de las Milicias Socialistas en Santiago lo asumió Julio Palestro. *Consigna*, 4-2-1939, pág. 2.

[73] *Consigna*, 4-2-1939, pág. 6.

desembocar en una nueva versión de la revolución rusa. Por ello, acusaron a la Milicia Socialista de constituirse en un "nuevo poder del Estado"[74].

Con la participación en el Frente, el Partido Socialista había crecido rápidamente aumentando no sólo sus militantes sino también sus electores, haciendo de él el partido proletario más importante[75]. De allí que la derecha centrara sus ataques en las milicias que, como ya se anotó, no contaban con una ley que les permitiera existir y por tanto eran un punto que sus opositores podían atacar. Sus críticas tenían como objetivo final provocar por una parte, una fisura en el Frente Popular entre radicales y socialistas, y, por otra, crear malestar en el ejército. Por tal razón intentó levantar un cúmulo de suspicacias en torno suyo, acusando a los milicianos de haber querido suplantar a las fuerzas armadas, desconociendo su autoridad. Esta imputación siguió el mismo esquema usado por la izquierda durante el gobierno de Alessandri que difamó constantemente la acción de la Milicia Republicana, afirmando que sólo pretendía remplazar a las fuerzas profesionales. Tal como lo hiciera la Milicia Republicana en su tiempo, el Partido Socialista negó tales intenciones y reiteró que las Milicias Socialistas eran "sus verdaderas reservas listas para actuar en defensa de las instituciones y del gobierno que habían contribuido a establecer"[76]. En realidad, tal acusación no tenía mucho asidero. La Milicia Socialista fue creada para un fin partidista revolucionario y nunca se planteó como opositora a las fuerzas armadas, como sí lo hizo en un comienzo la Milicia Republicana[77].

El afán de robustecer la organización, orientación y capacitación de los cuadros socialistas, llevó al partido a ordenar una movilización general nacional de todos sus efectivos con motivo del 7º aniversario de la República Socialista, en lo que se denominó la "Marcha del Socialismo", calificada como la "jornada cumbre del Partido Socialista en el año 1939"[78]. En dicho evento, las milicias estuvieron a cargo de la presentación pública, de la propaganda y "agitación", respondiendo a las acusaciones de la derecha con respecto a las fuerzas armadas. Durante las celebraciones del "4 de junio" un carro alegórico recorrió la capital con una inscripción de "homenaje de las Milicias Socialistas a las fuerzas armadas". Mientras en su discurso Grove habló del carácter democrático de éstas, pidiendo que "con el puño en alto se les rindiera un homenaje por ser el sostén más firme de nuestro gobierno de Frente Popular y de nuestro Presidente, don Pedro Aguirre Cerda"[79].

En este punto resulta interesante notar que la Milicia Socialista, y por ende su partido creador, trató de evitar conflictos con los militares, en particular con el ejército. Tal postura se hace clara al observar a los dirigentes socialistas

[74] *El Imparcial*, 2-2-1939, pág. 3; 4-2-1939, pág. 3.
[75] Drake, *Socialism...*, *op. cit.*, pág. 177.
[76] *Consigna*, 4-2-1939, pág. 3.
[77] Valdivia, *op. cit.*, capítulo I.
[78] Partido Socialista, *Boletín bimensual*, págs. 25 y 26.
[79] *Consigna*, 10-6-1939, pág. 3.

insistiendo en el carácter de reserva de sus milicias; de cuerpos anexos. Asimismo, en su reiteración del profesionalismo que embargaba a las fuerzas armadas. Con tal actitud, se respetaba –al menos formalmente– la institucionalidad, pero, al mismo tiempo, no se negaba el derecho a defender la causa de los trabajadores, que era su principal razón de existir.

Si hubiera de calificarse la postura de los partidos de derecha durante el primer año de gobierno del Frente Popular, habría que decir que fue de una cerrada oposición. Este antagonismo adoptó fundamentalmente la forma de obstaculización a los proyectos de ley en el Congreso, acusaciones contra los distintos partidos de coalición y apoyo tácito a los intentos golpistas de algunos oficiales del ejército. El 25 de agosto de 1939, como es sabido, se produjo un intento de golpe de Estado contra Pedro Aguirre Cerda, encabezado por el general Ariosto Herrera. Éste, acompañado de sectores ibañistas entre la oficialidad militar, trató de rebelarse contra la autoridad constituida, levantando los regimientos Buin, Cazadores y Tacna. La temprana detección del complot permitió su desmantelamiento y la prisión de sus líderes[80].

En tales circunstancias, el Partido Socialista expresó su lealtad incondicional al Frente Popular, llamando al pueblo a permanecer alerta y de pie en defensa de su gobierno. Para ello utilizó un mecanismo similar al de octubre de 1938, llamando a un enrolamiento voluntario de todas sus seccionales. Las Milicias Socialistas fueron los órganos auxiliares que encabezaron esta movilización, estando en vigilancia permanente en los puntos que los dirigentes señalaron como claves[81].

Aunque es claro que esta movilización no fue la que detuvo el complot, ella demostró que los proletarios militantes en las filas milicianas estaban dispuestos a enfrentar una posible asonada militar. Ésta se remitió especialmente a un acuartelamiento, pues la milicia en general careció de armas. Si bien en muchos desfiles exhibió rifles y carabinas Mauser, éstas existían en exigua cantidad, insuficiente para contrarrestar efectivamente al ejército si éste se hubiese decidido por el golpe[82]. En la práctica, las Milicias Socialistas, como reconociera Oscar Schnake, más que un cuerpo armado era una "organización militarizada, es decir, disciplinada"[83]. Más importante aún, eran parte de un órgano político y por tanto no habrían podido asemejarse a una rama armada profesional. Con todo, durante los últimos meses de 1939 siguieron realizando conferencias regionales y preparándose para la Segunda Conferencia Nacional de Defensa, que se realizaría paralelamente al VI Congreso del partido, en diciembre de ese año.

[80] Hugh Bicheno, *Antiparliamentary Theme in Chilean History: 1920-1970*, en *Goverment and Opposition*, VII, 3, 1972, págs. 380 y 381; Frederick Nunn, *The Military in Chilean History* (Albuquerque, University of New York Press, 1976), págs. 242 y 243.

[81] *Consigna*, 10-6-1939, pág. 3.

[82] Los sectores trotzkistas que reconocieron la labor miliciana, advirtieron la carencia de armas que mostraron durante la intentona golpista, llamando a la formación de verdaderas milicias obreras. *Alianza Obrera*, septiembre 1939, pág. 2.

[83] *Consigna*, 18-2-1939. pág. 2

La extinción de las Milicias Socialistas: 1940-1941

En la desaparición de estos cuadros militarizados intervinieron tanto factores de orden interno del partido como externos a él, que posibilitaron un consenso mínimo que reunió a la derecha, al gobierno y al propio Partido Socialista.

Si hasta mediados de 1939 el Partido Socialista apoyó como una sola fuerza la acción del gobierno, a partir de fines de año comenzaron a hacerse presente las disensiones internas. Un grupo de socialistas encabezados por César Godoy Urrutia, criticó a la cúpula del partido de dejarse absorber por los radicales y el socialdemocratismo y transar las demandas proletarias. El desacuerdo terminó transformándose en un fraccionamiento de la entidad que separó a la línea de Godoy llamada "Inconformista", luego que el VI Congreso decidiera que el partido continuara en el gobierno, provocando violentos incidentes que dieron lugar a la fundación del Partido Socialista de Trabajadores[84].

Esta situación, aunada a los problemas que ya aquejaban al Frente Popular por los conflictos agrarios, favoreció a la derecha. Agudizada la tensión en la coalición gobiernista, la derecha apoyó la línea "Inconformista", defendiendo a sus líderes y acusando a la rectoría socialista de totalitaria[85]. Tanto la división socialista como los beneficios propagandísticos que la derecha obtuvo de ellos, prepararon en gran parte el camino para la extinción de las Milicias Socialistas.

Si bien en los primeros años de las Brigadas de Defensa la derecha no reaccionó mayormente, con el crecimiento que tuvieron al incorporarse al Frente la respuesta cambió. Como se ha notado, la prensa conservadora mantuvo, desde 1938, una férrea postura antimiliciana, acentuándose a partir de 1939. Como las milicias se fortalecieron entre 1937 y 1938 y para esa fecha la derecha ya no contaba con la Milicia Republicana y los nacis para oponerle, su acción se concentró en la prensa.

Ya en 1939, *El Diario Ilustrado* y *El Imparcial* dieron amplia cobertura a un disturbio ocurrido en Melipilla durante un desfile de la Milicia Socialista. En esa oportunidad se acusó a la guardia de protagonizar violentos ataques contra ciudadanos pacíficos, sembrando el pánico. La impasibilidad con que las autoridades locales habrían reaccionado frente a esos actos revelaba, a juicio conservador, que la milicia se había convertido en un órgano "todopoderoso" contra el cual "ya no se atrevían a intervenir ni siquiera los carabineros"[86]. La conclusión lógica que seguía a esto era que las milicias pretendían infundir terror en el país, atacando a todos aquéllos que se opusieran a sus ideas. Si bien el Ariostazo, ocurrido cuatro días después de estos hechos, acalló los ataques, éstos volvieron a despertarse con motivo de la división socialista.

Las divergencias entre "oficialistas" e "inconformistas" fueron adquiriendo un tono cada vez más virulento luego del VI Congreso. Éstas alcanzaron dramatismo en abril de 1940 cuando uno de los líderes inconformistas, Pablo

[84] Casanueva y Fernández, *op. cit.*, pág. 137.
[85] *El Diario Ilustrado*, enero-junio 1940.
[86] *El Diario Ilustrado*, 21-8-1939, págs. 15 y 16.

López, fue asesinado. De acuerdo a los informes de Investigaciones el grupo inconformista de la Segunda Seccional "Eugenio Matte", encabezado por Pablo López y Ernesto Torres, intentó posesionarse "de grado o por fuerza e imponer el nuevo secretariado" y discutir de la notificación de expulsión que afectaba a ambos dirigentes y a la esposa de López. El secretario de la seccional, Fernando Rosales, pidió ayuda a los carabineros al temer que los "excesos de parte de los inconformistas" provocaran mayores problemas, al tiempo que se avisó al partido el que a su vez envió "diez milicianos... con el encargo de mantener el orden". Según el informe, tres de estos milicianos que no estaban armados, entraron al local y fueron expulsados por López y los suyos, provocándose un enfrentamiento a balazos. Los primeros disparos fueron hechos desde el interior del local y José León, "El Zunco", autor del crimen, sacó un revólver y disparó sobre el grupo armado que estaba en la puerta, asesinando a Pablo López[87].

Estos hechos sirvieron a la derecha para criticar una vez más la existencia de la Milicia Socialista que, a su juicio, no encajaba dentro de un régimen democrático, constituyéndose en "un atentado contra las instituciones, un peligro para los ciudadanos pacíficos y para las corrientes políticas que actuaban dentro del orden, una provocación permanente..."[88]. Por ello, los liberales presentaron una indicación a la Cámara de Diputados para solicitar al Presidente de la República la disolución de la Milicia Socialista, cuyas actividades "habían culminado con la perpetración de un crimen político", la que fue aprobada por cuarenta votos y veintitrés abstenciones[89]. Más argumentos tuvo la derecha cuando el Comandante Regional de Santiago de la Milicia, Enrique Vidal, fue detenido por Investigaciones, obligando a la organización a ponerse a disposición del ministro sumariante para aclarar su participación en el suceso, con lo cual su legitimidad sufrió un duro golpe[90].

Otros altercados similares ocurrieron en el período, como el asalto al dirigente obrero León Vilarín, en el que también se culpó a las milicias. Asimismo, a fines de 1940 durante un comicio al que concurrió la milicia y la Vanguardia Popular Socialista uniformadas, se produjo la muerte de una mujer[91].

Este tipo de conflictos en los que la milicia se vio involucrada fue creando en torno de ella una imagen de violencia que comenzó a debilitarla. Incluso, el dirigente socialista Mario Palestro reconoció que la milicia se hacía demasiado poderosa. En la práctica, se estaba convirtiendo en una especie de fuerza de choque de determinados dirigentes socialistas, desalojando concentraciones.

[87] *El Diario Ilustrado*, 19 al 28-4-1940. También AMI, vol. 1, 1941, sección de informes confidenciales de Investigaciones.

[88] *El Diario Ilustrado*, 21-4-1940, pág. 7.

[89] *El Diario Ilustrado*, 26-4-1940, pág. 2; también AMI, vol. 1, 1941, Memorándum N° 33.

[90] *El Diario Ilustrado*, 23-4-1940, pág. 2.

[91] *El Diario Ilustrado*, 18-6-1940, pág. 11.

reuniones e incluso "golpeando a compañeros que no estaban de acuerdo con las posiciones" de ellos[92].

Aunque la violencia aquí relatada no implicó la disolución inmediata de la milicia, ella logró impactar lo suficiente como para que la proposición derechista de disolver la guardia no fuera desconsiderada. Más aún cuando el Partido Socialista reforzó sus ataques contra la derecha, al intentar ésta penetrar al Frente Popular. A mediados de 1940, conservadores y liberales procuraron introducir una cuña en la coalición gobiernista firmando un pacto con el Partido Radical que despertó las iras socialistas en lo que para ellos era un acto de traición[93]. Por esto, el partido insistió en que era obligación del gobierno destruir los aparatos defensivos de la derecha, exigiendo la disolución de la "Vanguardia Popular Socialista", el "Movimiento Nacionalista", el "Partido Naci-fascista" y "Frente de la Patria"[94]. Las mutuas agresiones que derechistas y socialistas protagonizaban se fueron agudizando con el correr de los meses, a medida que se acercaban las elecciones parlamentarias de 1941. El problema de la violencia era un tema que el Presidente debía resolver.

Los desmanes cometidos por los comunistas en las elecciones complementarias por Valparaíso y Aconcagua agudizó más el problema, máxime cuando la vida del Frente Popular ya tambaleaba. Esto determinó la salida del Ministro del Interior, Guillermo Labarca, y el nombramiento de Arturo Olavarría en el cargo, quien decretó la disolución de la Milicia Socialista, al prohibir "la existencia de grupos armados o milicias de ningún orden que se hayan fundado o pretendan organizarse, sea con esa denominación o cualquier otra"[95].

De acuerdo a las pocas versiones existentes, esta orden de Pedro Aguirre Cerda fue lo que terminó con la existencia de la Milicia Socialista[96]. No obstante, es posible plantear que si bien esta violencia fue lo que preparó la decisión del Presidente, la milicia internamente ya mostraba signos que auguraban su fin. Su engrandecimiento había estado ligado a las necesidades de defender el triunfo del Frente Popular, lo que en definitiva justificó su permanencia luego de 1936. Sin embargo, la forma en que los distintos conflictos fueron resueltos mostró que las armas legales eran suficientes.

La férrea oposición que la derecha hizo al gobierno en los primeros años, tendió a moderarse cuando conservadores y liberales lograron penetrar la alianza y negociar con los radicales. Esto, unido a la división socialista, debilitó a la coalición frentista de 1938, modificando el papel que cada uno de los partidos cumplía a su interior[97].

[92] Mario Palestro, entrevista del 31-1-1992.

[93] *Consigna*, julio de 1940.

[94] *Consigna*, 20-7-1940, pág. 6.

[95] Arturo Olavarría, *Chile entre dos Alessandri* (Santiago, Ed. Nascimento, 1962), tomo I, págs. 441-444.

[96] Julio César Jobet, *op. cit.*, pág. 118. Igual declaración hizo Mario Palestro en entrevista el 31-1-1992.

[97] *Consigna*, julio 1940 a marzo de 1941. Ver también Drake, *Socialism...*, *op. cit.*, págs. 244-258.

Un segundo factor estuvo relacionado con la posición que adoptaron las fuerzas armadas frente a las pretensiones golpistas de algunos sectores. El hecho de que el ejército, a pesar de la influencia ibañista, decidiera mantenerse dentro del orden legal y respetar a la autoridad constituida, fue un importante elemento para que la institucionalidad fuera preservada[98]. El fin de las reclamaciones de Ross y la resolución del Ariostazo fueron posible, en gran medida, porque dicho cuerpo se mantuvo sordo a las presiones que se ejercían sobre él. De este modo, la presencia de la milicia, justificada por la defensa de las conquistas proletarias, dejó de tener mayor vigencia, ya que tanto el gobierno como las fuerzas de orden demostraron estar en condiciones de repeler cualquier conato golpista.

Su papel de estimuladora de la fe socialista, por otra parte, podía seguir desarrollándose en los núcleos y seccionales, sin necesidad de la militarización. Esto fue percibido por el partido y el Comandante Nacional de las Milicias, quien al terminar su discurso en la Segunda Conferencia Nacional de Defensa expuso: "Camaradas, esta conferencia habrá de revisar la intensa labor desarrollada por nuestros bravos milicianos. Tal vez será necesario variar un tanto el sentido de su labor ahora que ya está más o menos cimentado el gobierno popular y tal vez sea menester intensificar la labor deportiva y cultural a través de sus disciplinados cuadros..."[99]. Al mismo tiempo, la fuerza que comenzó a manifestar la entidad terminó por convertirla en un órgano todopoderoso y un elemento peligroso para el partido. Todos estos factores influyeron para que el propio partido estuviera de acuerdo en su desaparición.

Lo que siguió durante 1940 y 1941 demostró que la milicia ya no tenía la plataforma que la sustentó en 1938. A principios de 1941 celebró un pleno al que concurrieron delegados de todas las provincias, en donde se dio cuenta de la labor realizada por la guardia en los dos últimos años. En ella se destacaba la Marcha del Socialismo de junio de 1940, la Revista de la Milicia de septiembre del mismo año y el combate contra el cohecho en la elección complementaria de Valparaíso[100]. Aunque es posible rastrear actividades milicianas hasta noviembre de 1941, ellas fueron más bien un recuento de la labor realizada en su período de esplendor, cuando la lucha contra la "reacción" y el "fascismo" dio en gran parte sentido a su existencia.

[98] F. Nunn, *op. cit.*, pág. 236; Carlos Maldonado, *Entre reacción civilista y constitucionalismo formal: las fuerzas armadas chilenas en el período 1931-1938*, en FLACSO, N° 55, 1988, págs. 49-55.

[99] Partido Socialista, *Reglamento...*, *op. cit.*, pág. 12.

[100] *Consigna*, 23-4-1941, pág. 4.

TESTIMONIOS

UN DIÁLOGO LITERARIO: POEMAS INÉDITOS DE ALBERTO BLEST GANA

*Sara Almarza**

¿Novelista y poeta? Sería curioso tener que cambiarle el título, ya consagrado, de creador de la novela chilena a Alberto Blest Gana. Los hallazgos inesperados de obras inéditas permiten, a veces, conocer una nueva faceta de un escritor.

En estos dos sonetos vemos al padre de la narrativa costumbrista en un simpático diálogo literario con su hermano, el poeta Guillermo Blest Gana[1]. El poema "Confesión" se lo envía al dorso de una carta familiar, dice haberlo hallado entre sus papeles. Él mismo lo bautiza como un "soneto humorístico" escrito en un momento también de buen humor.

Fuera de la sorpresa que causa encontrar la ágil pluma de Blest Gana enmarcada en un metro tan rígido, "Confesión" conmueve al ver al novelista ratificar su amor por el género narrativo[2]. Asevera haber "*cometido* más de una novela" al amparo del impulso juvenil. Se podría esperar que, al igual a tantos escritores, desdeñase sus obras tempranas. Pero nada parecido, con la concisión propia del soneto afirma que no aborrece ese pecado y que "si eso fue pecar, no me arrepiento", concluye sentencioso. Además de confirmar su vocación narrativa, este soneto nos muestra la imagen que tiene de su musa inspiradora. Conocedor de los viajes al Parnaso, se deja acompañar de la "dorada espuela" que lo acosa, cual Pegaso, a beber el agua de la fuente Hipocrene y así emprender vuelo por un mundo de fantasía y "sueños encantados".

Alberto Blest Gana no titubeó un instante en entregarse a la narrativa, como tampoco dudó en apartarse de la literatura, por un tiempo, para representar a su país, en Europa, en difíciles coyunturas políticas como la relación entre Iglesia y Estado y la Guerra del Pacífico. Ambas dedicaciones –la literaria y la diplomática– las entendió como contribución al desarrollo de Chile.

Para comprender mejor su predilección por el género narrativo, recordaré sucintamente sus ideas sobre el quehacer literario defendidas públicamente. A mediados del siglo XIX fue claro al manifestar el papel que tienen las letras

* Universidad de Brasilia.

[1] Agradezco la generosidad de Ramón Valdés Valdés, bisnieto de Guillermo Blest Gana, el facilitarme éstos y otros manuscritos de los escritores Blest Gana.

[2] El poema que se conoce de Alberto Blest Gana, "Al corazón", se publicó en *El Museo*, tomo I, número 14, pág. 220 del 10 de septiembre de 1853. Periódico científico y literario, fundado por Barros Arana, donde escribían la mayoría de los escritores de la época. Raúl Silva Castro no tiene razón cuando afirma que Alberto "no parece haber escrito más versos en su vida", pero sí la tiene al opinar que "si los escribió no los hizo imprimir", véase, *El jefe de la familia* (Santiago, Ed. Zig-Zag, 1956), pág. 10.

como agente de desarrollo de los pueblos y la "tarea civilizadora" que la literatura debe prestar, con el fin de ayudar a la "causa del progreso". Así fundamenta su dedicación por entero a la novela, ya que por su lenguaje, por sus escenas y por ser de fácil entendimiento –dice–, este género es de una "utilidad incontestable"[3]. ¡Qué gusto da recordar una mente tan imbuida en la ideología decimonónica hispanoamericana!

El otro soneto "A mi nieto, al nacer", sólo se entiende si se recuerda el de Guillermo Blest Gana titulado "A mi nieto, E. V. B." ya publicado[4]. Con buen humor y recia pluma Alberto distorsiona y juega con la creación de su hermano. Con gracia, con expresiones coloquiales –te "lleve a los cuernos de la luna"– y con algunos versos del propio Guillermo consigue crear una perfecta imitación del soneto de su hermano.

La verdad es que al novelista nunca le entusiasmó el género poético y tenía una opinión bastante severa en relación a la poesía sentimental de la época. Veía en ésta un "personalismo egoísta", interesada sólo en los propios sufrimientos del poeta, mientras que con la novela, decía, es posible llegar a un estudio del hombre "colectivamente considerado"[5]. Y fue lo que hizo, pues su vasta obra narrativa es, sin ninguna duda, documento indispensable para acercarse a la compleja mentalidad social del siglo XIX.

[3] Se trata del discurso para incorporarse a la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile en 1861. Lo publicó la *Revista del Pacífico* fundada por Guillermo Blest Gana. Ver Raúl Silva Castro, *Blest Gana y su novela Aritmética en el amor*, en *Cien años de novela chilena* (Concepción, Revista *Atenea*, 1961), págs. 37-47.

[4] *Obras completas* (Santiago, Cervantes, 1907), tomo II, pág. 241.

[5] R. Silva Castro, *Cien años...*, pág. 42.

Confesión

He cometido *más de una novela*
Del ardor juvenil arrebatado
Y en vez de aborrecer ese pecado
La emoción que me diera, hoy me consuela

De inspiración por la dorada espuela
Como corcel fogoso aguijoneado
Por un mundo de sueños encantado
La fantasía palpitante vuela

Y siempre en su carrera delirante
Domina y turba a un tiempo el pensamiento
Alguna forma de mujer, flotante

Es del amor el mágico tormento
Es de renombre la pasión constante
Y si eso fue pecar, no me arrepiento

Confesión

He cometido mas de una novela
Del ardor juvenil arrebatado
Y en vez de aborrecer ese pecado
La emocion que me diera, hoi me consuela
De inspiracion por la dorada espuela
Como corcel fogoso aguijoneado
Por un mundo de sueños encantado
La fantasía palpitante vuela
Y siempre en su carrera delirante
Domina i turba a un tiempo el pensamiento
Alguna forma de mujer, flotante
Es del amor el mágico tormento
Es de renombre la pasion constante
¡Y si con ese pecar, no me arrepiento

A. B. G.

A mi nieto, al nacer

Yo no le pido a Dios que te dé gloria
Ni que te dé grandeza ni fortuna
Ni que lleve a los cuernos de la luna
Tu nombradía, el genio de la historia

Del metal de la vida, esa es la escoria
Pues de todas las dichas, no hay ninguna,
Que no se torne al fin en importuna
Para tormento cruel de la memoria.

Yo le pido que te haga indiferente
Al amor, al poder, al heroísmo,
Engañosos mirajes de la mente

Que te haga aborrecer todo idealismo
Y que sólo te dé, padre clemente,
Con muy buena salud, mucho egoísmo

A mi nieto, al nacer

Yo no le pido a Dios que te dé gloria
Ni que te dé grandezas ni fortuna
Ni que lleve a los cuernos de la luna
Tu nombradía; el Genio de la Historia
Del metal de la vida, esa es la escoria
Pues de todas las dichas, no hai ninguna
Que no se torne al fin en importuna
Para tormento cruel de la memoria
Yo le pido que te haga indiferente
Al amor, al poder, al heroísmo,
Engañosos mirajes de la mente
Que te haga aborrecer todo idealismo
Y que sólo te dé, padre clemente,
Con mui buena salud, mucho egoísmo

Parodia [illegible]   [illegible]

AUTOBIOGRAFÍA PICTÓRICA

Ernesto Barreda

El crítico de arte Antonio Romera decía a propósito de una exposición de mis pinturas: "Barreda es el Zurbarán de las puertas". Este elogioso y castizo comentario produjo las reacciones que eran de esperar en un medio tan peculiar como el nuestro. Tanto así que unos días más tarde, por la radio, tuvo que explicar el por qué me había entregado entonces las "orejas y el rabo". La verdad es que durante un período de varios años yo fui "Barreda, el de las puertas". Llegué a cambiar entonces pinturas de puertas por puertas verdaderas y así obtuve una muy bella e imponente para mi taller, de encina, con herrajes, postigos y todo lo que una gran puerta debe tener. Ése fue el trueque artístico por un portón pintado, en penumbra y semiabierto, de una de las sacristías de la Catedral de Cuzco. Porque el Cuzco, el altiplano (dos veces he cruzado, de Guaqui a Puno, el lago Titicaca), el barro y la piedra de nuestra América, moldeados con las formas del barroco indiano fueron motivo de mi "inspiración", ¡horror de palabra proscrita hoy! Siguiendo con las puertas, recuerdo que invariablemente se me preguntaba: ¿qué significan esas puertas?, y más agudamente: ¿frente a las puertas, Ud. está adentro o afuera? La verdad es que las puertas fueron el resultado de una evolución en que al atractivo de la composición "a lo Mondrian" que se aprecia en las maderas de un portón, más el deseo de incorporarle textura, historia, vida presenciada, hizo que con ellas pudiese expresar las fantasías nostálgicas y el atractivo que sentía por la tierra americana no afrancesada aún. Porque mis puertas no son inglesas ni francesas ni chinas, son iberoamericanas.

No han sido testigos de las luchas de Capuletos y Montescos si no que del paso silencioso de pueblos descalzos y de procesiones lúgubres con santos de vestir polvorientos y deshilachados. Hago mía la siguiente afirmación de Manuel Mujica Laínez, sobre quien me extenderé más adelante, para explicar la fascinación que yo sentía ante las puertas como testigos de la vida... "Las cosas, de las cuales se afirma que carecen de alma, son dueñas de secretos profundos que se imprimen en ellas y les crean un modo de almas, especialísimo. Desbordan de secretos, de mensajes, y, como no pueden comunicarlos sino a los seres escogidos, se vuelven, con el andar de los años, extrañas, irreales, casi pensativas. Hablamos de pátina, de pulimento, del matiz de las centurias, al referirnos a ellas, y no se nos ocurre hablar de alma". En las puertas, decía certeramente el crítico Víctor Carvacho, "Barreda se aproxima a la realidad visual de las cosas para atrapar el misterio de sus esencias metafísicas". Porque en mis pinturas de cosas: puertas, mesas, muros, yo sentía y siento una comunicación que no se establece sólo con los ojos si no que también con el tacto, el olor y sobre todo con la simpatía. Ante la pregunta difícil de si yo estaba

afuera o adentro, confieso que, en primer lugar, cuando uno está adentro no se da cuenta de ello y generalmente supone con jactancia que está afuera o viceversa. Yo no lo tenía claro. Por lo demás, si lo hubiese tenido, mis puertas no habrían tenido "gracia", porque saber demasiado es un sudario sobre la obra de arte. Se dice que hay que saberlo todo y luego olvidarlo para ser artista.

Continúo con el asunto: cuando poco a poco comencé a desentrañar "el misterio de la segunda pregunta", me hice otra que sólo se hace cuando se es mayor de edad: ¿qué es afuera y qué es adentro? Como el asunto se complica, creo que lo mejor es cerrar esta puerta y continuar viaje. Junto con las puertas, comencé a pintar muros, sus compañeros inseparables. ¿Qué veía en esos muros? Creo oportuno citarme a mí mismo copiando lo que escribí en el catálogo de una exposición de los años sesenta: ..."son paredones que han perdido sus aristas, redondeados por manos que quisieron escalarlos, escapar de su cerco, que nos han rodeado desde que nacimos, que nos han dado su sombra, que han detenido nuestros juegos, que hemos golpeado con nuestros puños y que ahí siguen, eternos...". Veo que cito en ese catálogo al poeta de mis mocedades: Gustavo Adolfo Bécquer: "...si pintara paisajes, los pintaría sin figuras... en los edificios que recorro, los rincones oscuros y los ángulos de los patios interiores, donde crece la hierba y la humedad enriquece con sus manchas de color verdoso la tostada tinta del muro".

Yo también pintaba rincones que para mí son los remansos de la orilla en que se van enredando imposibles fantasías; pero no siempre pinté puertas, muros y rincones. Antes pinté pueblos con casas de adobe calcinados por el sol y mimetizadas con el paisaje. Los cielos eran azules, los cerros rojos, las pircas pardas. A veces, unas figuras envueltas en ropones negros van o vienen simulando tener algo que hacer o están siempre allí. Un gallo de cresta roja, "el Pepito", sobre una silla verde. Una cocina quemada, negra de hollín tirada contra un muro rojo. Un jarro blanco de fierro enlozado, sobre una mesa negra, alto y absurdo como un cisne. Un girasol, "La Maravilla" recortándose sobre una pared blanca y el girasol muy amarillo. Abajo una franja color "paquete de vela", ¿por qué el color de esas franjas es siempre de ese azul?, ¿será para espantar a las moscas como se creía antes? Un portal de piedra tallado con mil hojas, volutas, capiteles, guirnaldas, monstruos, polvo, nidos, arañas, incrustado en una pared blanca de cal. Arriba, las tejas con musgo. ¡Cuánta guerra me dieron esas tejas! ¿Debía pintarlas una por una o con unas cuantas pinceladas, lograr un efecto "suelto"? Este efecto no resultaba y terminaba pintándolas una por una y quedaban "tiesas". Con el tiempo crucé los portales y entré en el interior de esas iglesias encaramadas en mesetas y altos riscos, en que el aire se pone tan silencioso de fino, que cuando pasa un ciclista jadeando, sólo se le oye cuando se le ve. Qué maravilla de altiplano: o se camina o se habla, las dos cosas al mismo tiempo son imposibles. Pinté con regocijo el interior de estas iglesias. Una vez escribí en un trabajo sobre el Arte Virreinal lo que yo sentía en ese mundo de sombríos brillos... "En la penumbra silenciosa de la Iglesia americana, particularmente en la andina, nos envuelve una fascinante sensación de misterio. En ellas el retablo, característica creación

del genio hispano, es el rey de la arquitectura. Es un monumento a la Gloria Divina, una cascada de formas y brillos que como un caleidoscopio diluye nuestra conciencia para luego acercarnos al misterio, no ya con nuestra mente, si no que con todos nuestros sentidos y emociones...".

Mis pinturas de interiores de iglesias las expuse solamente en Buenos Aires y allí se quedaron. En esa ciudad he hecho muchas exposiciones. La única retrospectiva de mi obra y muy extensa, fue en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires a instancias de su entonces Director Hugo Parpagnoli.

He mencionado anteriormente a Manuel Mujica Laínez: "Manucho", novelista, crítico, zar de la *intelligentsia* argentina de entonces, daba también a mis puertas, su entusiasta aprobación. De muestra, algunos botones:

..."Inspirándose en aspectos humildes de la realidad, Barreda sabe elevarlos a un plano de singular categoría estética y descubrir lo que en esa realidad hay de misterioso", y otro: "...Barreda es un solitario. En medio de las tumultuosas corrientes estéticas actuales, prosigue su camino sin torcer el rumbo, fiel a una personalidad de hondos relieves, que no necesita ni imitar ni ceñirse para ponerse a tono con el arte de hoy. Arquitecto, lo demuestra la calidad de su dibujo. Pintor, lo prueba su evolución cromática hasta la sobria justeza que hoy caracteriza a sus trabajos. Su obra es muy de nuestro tiempo, puesto que la impregna la contemporánea angustia, y simultáneamente entronca con la mejor tradición clásica, a través de un realismo poético de alucinantes sugestiones...". Creo oportuno agregar un corolario como continuación de la primera cita de Mujica Laínez aparecida, como casi todas ellas, en *La Nación* de Buenos Aires; Stuart Preston, destacado crítico americano, escribía sobre mi pintura en el *New York Times*: "Barreda, un pintor chileno contemporáneo muestra motivos de arquitecturas encantadas, fachadas con ventanas cerradas cuyas puertas se abren a la nada. Estas bien pintadas escenas de dramática dilapidación demuestran la afirmación del Surrealismo en el sentido de que los motivos menos promisorios y simples pueden generar poderosas atmósferas emocionales". Él, al igual que Mujica Laínez y otros, enfatizan la característica de mi pintura de tratar los motivos aparentemente más inocuos con relevante y sugerente categoría artística.

Con anterioridad a la etapa de mi pintura, que podríamos llamar altiplánica, en la cual pintaba maderas, iglesias, arcillas y piedras, pinté, siempre con óleo, interiores, mesas, sillas, máquinas de coser, el "motor" de la trilla y "poblaciones callampas". Estas últimas, con su laberinto de texturas y formas, eran en realidad aproximaciones a una especie de abstracción.

Como a todo artista, mis primeros óleos fueron difíciles. Desde niño había visto pintar a mi padre, quien era un artista de fina sensibilidad y oficio. Como maestro en este caso, dejó lo que seguramente fueron provechosas enseñanzas y otras tantas limitaciones en mi expresión personal. Además recetas extrañas. Recuerdo que siempre me decía: "no se debe usar el negro tal cual viene del tubo. El negro debe fabricarse con otros colores". Resabios del academismo decimonónico pensaba yo, mientras pasaba horas sentado a su lado mirándole

mezclar colores, la colocación de éstos en la paleta de madera, sus pinceladas ágiles o "lamidas". Cuando me llegó el turno de trabajar con óleo, tras años de usar la témpera, todo parecía difícil. Trataba de evitar un resultado "sobado", lo cual, confieso, me era casi imposible. Fue tal vez por esto que con el correr del tiempo comencé a trabajar con espátula y cuchillos, lo que me evitaba los problemas anteriores. Mis motivos en esas primeras pinturas al óleo fueron lo que podríamos llamar "temas populares": pescadores junto a su bote, jugadores de billar, un matrimonio en pose fotográfica con la bicicleta apoyada en la pandereta del "sitio", un desayuno parroquial tras la Primera Comunión, un interior de San Francisco, unos obreros sentados frente al gasómetro, prostitutas junto a un farol, etc. En esa época, la influencia del pintor español José Gutiérrez Solana y los tipos y paisajes de su *España Negra*, era muy grande en mí. Admiraba y admiro tremendamente a este oscuro genio hispánico del arte de nuestro siglo, el cual, aunque apreciadísimo en su tierra y entre conocedores, no tuvo el renombre de sus más avisados compatriotas, Picasso y Dalí, ¡catalanes al fin!, quienes partieron de *bonne heure* a París a hacer fortuna en lo que era el epicentro cultural del mundo. No, Solana se quedó en Madrid comiéndose unas "tapas" demasiado regadas con unos vinillos de Castilla y unos cafés "bomba" en el café "Pombo", rodeado de artistas, intelectuales y trasnochados de la época e inmortalizados en su famosa pintura *La tertulia de Pombo*. En ese cuadro está, entre otros, el dibujante Bartolozzi, quien, con sus ilustraciones entre tenebristas y *Art Deco* de los cuentos de Calleja de Pinocho y Chapete, contribuyó a formar mi más temprana galería de imágenes pictóricas. También allí Ramón Gómez de La Serna, junto a una gigantesca caja de cerillas, autor de una obra sobre el genial artista medio "chalao", que contrae la tos ferina a los cuarenta años, tiene abuela mexicana y por varios lados sangre "indiana". La interesante obra de Gómez de La Serna retrata el mundo de Solana, esa España con impúdico olor a ajo y a aceite de oliva rancio y refrito. El artista se solaza pintando lo que él mismo llama en una obra bastante incoherente, *La España Negra*. Si Solana hubiese cambiado sus calamares fritos de la calle Carretas por los delicados *croque-monsieur* del "Café de Flore", los libros de arte estarían atiborrados de sus obras como lo están de cualquier otro avecindado en París, aún de algunos muy ramplones.

No quisiera seguir con Solana, pues debo escribir sobre mí, pero confieso que el tema me entusiasma. En medio de esta admiración por el artista, me enteré, ¡oh asombro!, de que en Viña del Mar, en el victoriano barrio de Miraflores, había una magnífica colección de sus pinturas. Incrédulo, toqué el timbre de una hermosa casa georgiana y luego de confesar, a manera de tarjeta de visita, mi admiración por el pintor, me encontré ante notables muestras de su obra y también con un conjunto de gran categoría del arte español de la primera mitad de este siglo. Su feliz propietario había pasado los años de su juventud en el Madrid de Solana y alternaba con él frecuentemente. Una naturaleza muerta con una bota de vino y un jamón serrano, cobra especial vida cuando a uno le dice: "ese jamón se lo regalé yo y no lo pudimos comer

hasta que terminó de pintarlo". Ante una de las mejores obras de Solana, *La Dolorosa*, gigantesca imagen de la Virgen, traspasado su corazón de plata por siete dagas, la cual cubre gran parte del paisaje tenebroso y goyesco de Cuenca y es llevada en andas por una procesión de penitentes de cara flaca, camisa blanca y traje negro, el comentario era: "esa Dolorosa no medía más de treinta centímetros y estaba sobre su chimenea rodeada de relojes". La fantasía del artista hace lo demás. Termino agregando que no descansé hasta tener también una gran Dolorosa sevillana, joya de la imaginería del siglo XVIII, igual a la de Solana y comprada años después en el solanesco Rastro de Madrid.

Antes de pintar al óleo, usé la témpera. Con ella trabajé desde muy joven: en mi casa, estimulado por mi padre y en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile.

Porque soy arquitecto. El año 1945 ingresé a primer año de arquitectura en el 4° piso de la esquina de Alameda y Portugal. La Facultad era en esa época un centro artístico de primera magnitud y me atrevo a afirmar, vanguardia de las expresiones artísticas de nuestro medio. Se vivía un ambiente de gran interés por las artes, el cual era alimentado por la escasa, pero atesorada información que llegaba desde el extranjero en esos años de guerra e inmediata posguerra.

Creo que un ingrediente particularmente estimulante en ese ambiente único de inquietud y efervescencia artística (recuérdese que el naciente Teatro de Ensayo estuvo vinculado a la Facultad), eran los ecos lejanos de los ya sólidos triunfos internacionales de Roberto Matta, él también arquitecto y egresado de esas mismas aulas. En la plástica, Antúnez, Pablo Burchard hijo y muchos otros, entre los cuales el suscrito, el músico Juan Orrego Salas, el dramaturgo Fernando Debesa, el director teatral Pedro Mortheiru y otros muchos mantenían el ambiente cultural al rojo vivo en ese medio y contagiaban con su vitalidad y entusiasmo a un novato como yo cuando llegaba por primera vez a ese 4° piso pintado de un verde indigno del más insensible de los arquitectos.

Comenzaba 1946 cuando mis padres decidieron regresar a Francia, donde habían pasado los mejores años de su vida entre las dos guerras. Allí se habían conocido y casado y allí, un frío día del mes de diciembre de 1927, nací yo, cerca del Parc Monceau. Tres años después del "Jueves Negro" de 1929, regresaban a su lejana *Amérique du Sud* cuando ya pestañeaban las luces de los "años locos" y en las primeras radios comenzaban a oírse los gritos del *Führer*.

Como decía Pinocho en mis cuentos infantiles, ir en ese momento recién terminada la guerra de Chile a Europa, "no era como ir a Badajoz". Aviones de dos motores, catorce horas para llegar a Lima con varias escalas, cancelación de las reservas por prioridades militares y finalmente una travesía en el *Queen Mary* acondicionado para transporte de tropas en que el primer *cocktail* tras la salida nocturna desde Nueva York, era un ensayo general de chalecos salvavidas y reconocimiento de los respectivos botes dado que el mar estaba lleno de minas, formaban parte del aventurero itinerario. Ese regreso a Francia era para mí como un primer encuentro con el Viejo Continente. Estudiante de arquitectura, ya tenía los fundamentos para saber mirar y apreciar. Sin em-

bargo, al llegar a París en tren, pasando por estaciones en ruinas y rieles retorcidos, tuve la clara sensación de llegar a un mundo conocido. No me atrevo a decir familiar, pero en ningún caso extraño. La verdad es que las primeras impresiones de mi niñez envueltas en esas brumas matinales cuando las negras siluetas de los edificios se recortan sobre el cielo blanco del invierno europeo.

Así como me he detenido en Solana porque causó una honda impresión en mí, por la misma razón quiero recordar algo de ese París recién liberado, sin tráfico en las calles controladas por la policía militar americana de casco blanco y en que el aseo lo hacían los prisioneros de guerra vestidos de negro. Recuerdo todo esto con una claridad alucinante y podría escribir doscientas páginas sobre ello.

Por seiscientos francos de entonces, US$ 2, me matriculé en la famosa *L' École des Beax Arts* como alumno libre con el número 91-A, pues luego de un tiempo prudencial deseaba regresar a Santiago y completar mis estudios aquí. Había en ella tres o cuatro grandes *ateliers* con alumnos de todos los grados y en los primeros años se enseñaba dibujo e historia del arte. Ese rico período me hizo conocer y admirar las tradiciones culturales europeas y particularmente la francesa. Mis visitas diarias a los museos de París e interminables caminatas por esa ciudad museo, más mis clases en *L'École des Beaux Arts* y excursiones por Francia y otros países, fueron para mí una experiencia inolvidable que me familiarizó desde muy joven con las artes y marcaron mis intereses e inquietudes hasta hoy.

Cuando el invierno se hizo más implacable comenzaron los problemas. El frío era moscovita y no había nada que se pareciese a calefacción. Recuerdo que en el centro de nuestro enorme *atelier* del *premier étage*, había una gran salamandra en la cual, a falta de combustible, pues allí no había ni leña ni madera de cajones ni carbón ni papel, se echaban al fuego enormes y preciosos libros con láminas de arte y arquitectura. Eran obras del siglo XVIII y XIX; sus tapas de cuero grueso como madera, repujadas con esquineros y letras de oro y sus láminas con capiteles jónicos y corintios, con fachadas de templos o ánforas para "jardines del amor" (las que hoy se encuentran en anticuarios enmarcadas como valiosos grabados que son) se retorcían en las llamas dando un poco de calor a mis compañeros vestidos, casi todos, con livianas ropas verdes de desecho de la Fuerza Aérea de *les U.S.A.*. El frío fue feroz ese primer invierno de posguerra con comida racionada y sin abrigo ni calor.

En la medida que bajaba el termómetro, aumentaba el grosor de mi vestimenta: primero, una chaqueta más gruesa, luego un *sweater* y finalmente un abrigo, bufanda y *casquette*.

Entonces saltó la chispa: en una clase de dibujo en que con carboncillo afilado como uña de mandarín, trataba yo de reproducir los infinitos pliegues de la sutil túnica de lino que envuelve reveladoramente a la Venus alada amarrándose o desamarrándose la sandalia (está viva la centenaria polémica entre los sabios de Europa en torno a este fundamental detalle) un compañero de clase ataviado con la verde casaca en la que aún se leían los símbolos del

escuadrón correspondiente, me interpeló rudamente por algo que no recuerdo. El profesor lo interpeló a su vez y le preguntó qué había hecho *monsieur* Barredá para merecer ese trato descortés. El joven contestó, turbado, que en realidad nada, pero que mientras a ellos se les ponían las manos azules, torpes para usar los afilados carboncillos y tiritaban de frío, yo me arropaba en las lanas de la opulenta *Amérique du Sud* en lo que él interpretaba como una burla jactanciosa a sus miserias; que se notaba que yo no había tenido más emociones que las de dar mi bachillerato (lo cual no era muy alejado de la realidad) mientras que ellos, y él en particular, habían sido "maquis", hecho saltar trenes, muerto al enemigo y un rosario de otras cosas que yo sólo había visto en películas de guerra. En realidad, me di cuenta de que con Europa, en la competencia de sufrimientos y horrores, yo y mis compañeros del 4º piso de Alameda y Portugal no teníamos manera de clasificarnos.

Con el deshielo, mejoró la situación, pero de ahí en adelante un aire frío flotó entre las reproducciones griegas de yeso, mis compañeros y yo.

Pasó el tiempo y en un barco ladeado, en que por los ojos de buey de un lado se veía sólo el mar y por los del otro, sólo el cielo, partimos de regreso a Chile desde Le Havre, haciéndole lentamente el quite a un cementerio de barcos hundidos. Tras 35 días de navegación y una escala en Casablanca, donde buscamos ingenuamente, entre las moscas y los cafés, algo que se pareciese al *cabaret* en que Humphrey Bogart hacía de las suyas con nuestras fantasías juveniles en *Casablanca*, llegamos a Buenos Aires. Para los cientos de pasajeros de nuestro barco ladeado, que huían de una Europa devastada, la abundancia de América pareció un sueño del que no se querría despertar más.

Vuelto a Santiago, hice mi primera exposición en la librería-galería de Héctor Neira. Unas dos o tres témperas las había pintado recordando el *atelier* de Delacroix. Su monacal jardín interior con cuatro árboles negros como la tinta, me habían impresionado. Las otras eran calles del Santiago Poniente, hecho de adobe y adornos de yeso, que ya en esos años comenzaba a mostrar sin pudor cómo el pretencioso afán de sus dueños del 1900, de tener palacetes franceses sin gastar plata, terminaba en la más lamentable decrepitud.

Luego, en 1948-1949, hice exposiciones en el Instituto Chileno-Norteamericano en la calle Mac-Iver. Siempre con témpera, mostré escenas urbanas, casas de Valparaíso y jugadores de billar en los cuales lo que me atraía era el efecto de las luces y sombras que se entrecruzan sobre la mesa verde dejando en sus márgenes un mundo misterioso de penumbras. En ese instituto, el *jazz* reinaba triunfante y pinté más de una *Jam Session*. Estaba entonces influenciado por la pintura norteamericana de antes y durante la guerra. Faltaba mucho aún para que Jackson Pollock y sus adeptos del *action painting* y *dripping* tomaran el cetro de la pintura de Occidente con su llamado "Expresionismo abstracto" dejando en la lona a *l'École de Paris*, enferma después de la guerra de anemia creadora perniciosa.

En mis *Jam Sessions* y billares había algo del cubismo posterior de Bracque y por ese camino, mediocubista, medio abstracto, deambulé un tiempo.

Ya en 1953 sentí que la témpera, tratada en general en forma plana, no

satisfacía mi necesidad de expresión. Ese año fue mi última exposición de témperas en Galería del Pacífico y en ella comenzaron a aparecer personajes más importantes. *Bebedores de Vino* era una sucesión de caras, manos y vasos traslapados unos con otros, en que los cambios de color en esos traslapos, podían expresarse bien con ese semicubismo que usaba entonces.

En 1955 hice mi primera exposición de óleos sobre la que me he referido anteriormente. En este relato de mi evolución artística, creo prudente no alejarme más en el tiempo y regresar al punto de partida que está, como diría Dante "en mitad del camino de la vida" (pictórica por cierto), con sus puertas, muros, caseríos, rincones, iglesias y objetos de nuestro entorno americano. Esta temática y el interés en su significado cultural, fueron avivando en mí la idea de vivir un tiempo en España, país que conocía bien y cuyo arte me atraía particularmente. Así, a comienzos de la década de los setenta y como "quien va a Badajoz", me instalé en la Península por varios años. Fue una impactante experiencia que me hizo sentir en carne propia la diferencia que existe entre ser un turista ilustrado y un residente en país extranjero.

En esa época, en el mundo occidental culminaba el proceso arrollador de la abstracción en todas sus formas y el arte parecía encaminarse en forma inexorable e irreversible, desde esa pura abstracción, a nuevas formas aún más allá de los confines de la tela (soporte) y aun de la misma imagen.

En Europa y los Estados Unidos, en la década de los sesenta, nadie del "medio", artistas, críticos, galerías, podía siquiera imaginar algo que no fuese abstracción. Recuerdo que en mis viajes, que han sido muchos, por los Estados Unidos, Europa y otros lugares, todas las galerías parecían mostrar una sola gran exposición de obras abstractas: unas más informales y gestuales, otras más geométricas y elaboradas, pero todas casi iguales entre sí. Ninguna galería que se creyese prestigiosa, habría osado exponer entonces una pintura figurativa. En 1963 se muestra el *Pop Art* en la Bienal de Venecia y más tarde se desarrolla la dialéctica de lo conceptual.

Ahora que en París se dice que "ha sonado la hora de España" por la calidad de algunos de sus artistas, claves en la escena internacional actual, creo oportuno reproducir lo que uno de ellos, Eduardo Arroyo, nos dice en una entrevista reciente: "Cuando se analizan los movimientos de las llamadas entonces vanguardias de cerca y teniendo los hechos claros en la memoria, uno se da cuenta de lo ridículo de ciertas situaciones. Por ejemplo, en el momento de lo conceptual, del *Land Art* y del triunfo de los aparatos de televisión desarmados y patéticos, la idea de la pintura de caballete era considerada como la cosa más estúpida que uno pueda imaginar. Después fue necesario reaccionar y abrir la mente. ¡Todos esos conceptuales con los de la transvanguardia, han debido acostumbrarse a usar nuevamente el pincel, el óleo y la trementina!". Afirmaciones parecidas están avaladas hoy por gran parte de la comunidad artística cuando, con alivio, se concede que ha terminado el imperio todopoderoso de la moda manifiesta en los "movimientos", "ismos" y "vanguardias" de hace unos lustros, las cuales han pasado a ser simples tendencias de las múltiples que conforman lo que hoy, en el umbral del siglo XXI, se llama

genérica y simplemente: "Arte del siglo xx". Ya nadie cree en esa supuesta progresión lineal hacia verdades dogmáticas que llegaron a esterilizar el arte. Hoy impera el pluralismo y todas las formas de expresión son igualmente válidas a condición de que estén bien logradas y expresen el universo complejo y trascendente del artista.

Hay actuales líneas de pensamientos en los países del norte que llegan a afirmar que el "modernismo" de la posguerra, fue el "arte oficial" de la Organización del Atlántico Norte (OTAN) cuyo dominio mundial, súbito e incontrarrestable, logrado primero con el "expresionismo abstracto", no estuvo exento de fuertes motivaciones políticas y necesidad de dominio. ¡De lo que no cabe duda es que a esa forma de imperialismo sucumbieron artistas, críticos y galerías como dóciles corderillos! Mi pintura en esos años siguió siendo figurativa, al óleo, pintada sobre tela y ésta sobre el vilipendiado caballete. Por cierto había muchos otros en esta lucha contra la corriente, pero los artistas que usaban los medios tradicionales de representación eran entonces la voz que clama en el desierto. Tal vez por eso o tal vez por otras razones que no veo con claridad, pero que mi interés en descubrir ya ha prescrito, en la década del setenta disminuyó por un tiempo mi ritmo creador. Hice una segunda exposición en Río de Janeiro en 1971 (la primera en 1968) y luego otras en Santiago en 1976 y 1980. En 1982, expuse nuevamente y luego en Lima en 1983. En ambas ocasiones, fortalecido en mi convicción de que mi pintura y modo de expresión era sólo el mío, expuse témperas. En ellas, tímidamente al comienzo, empecé a descubrir el misterioso atractivo de la vegetación. En el texto del catálogo de mi exposición limeña escribí entonces:

..."De pronto, sin aparente aviso previo, hace un par de años, con gran fuerza, tras un período de reflexión, las puertas y ventanas se abren y la luz, el color, el aire, regresan, seguros de sí mismos, en manifestaciones plásticas que me permiten visualizar este mundo que ha ido tomando forma sin estar yo consciente del proceso.

A pesar del largo camino recorrido, esto para mí ha sido sorprendente y me ha revelado en forma irrefutable, la autonomía del impulso creador para el cual uno en cierto modo, no pasa de ser el instrumento, el medio por el cual una fuerza expresiva que desconocemos y que tiene vida propia, se manifiesta".

Este descubrimiento es el que con alegría expongo en Lima, en "Galería 9".

El desafío de hacer una exposición individual en Lima era particularmente estimulante: mi familia paterna es peruana y limeña y en ocasiones así, como en todas, los parientes y amigos derrochan su tradicional cordialidad con sabor a virreinato y "maná del cielo". Un día cualquiera, mi amigo y pariente, Juan Pardo Escandón, me llevó en su "carro" por las calles del viejo Lima, aledañas al centro histórico, hasta una inmensa propiedad de la familia llamada la Quinta Heeren. Este oasis de densas arboledas en medio del adobe y la "quincha" de los llamados "Barrios Altos", fue construido por sus mayores a la vuelta del novecientos, siendo residencia de presidentes y sede de embajadas

en su época de esplendor. Hoy, está semiabandonado. Su inmenso parque, poblado entonces con los más exóticos especímenes de la flora de ultramar junto con otros criollos, está seco en parte e invadido por la maleza que a veces oculta algún pedestal de estatuas desaparecidas y sus caminos desdibujados revelan aún el rumbo pausado de paseos crepusculares. Recorriendo ese denso ambiente de historia americana, es inevitable no recordar al azar algunos punzantes versos: "¿Qué fue de tanto galán, qué, de tanta invención, qué trujeron? ¿Fueron sino devaneos?...". Creo que sólo la magia de la prosa de García Lorca podría agregar a sus "Jardines"... una descripción acertada de la impresión profunda que produce ese mundo extraño. Dice el poeta y lo hago mío como ejemplo inalcanzable, pero ilustrativo: ..."El ensueño del jardín se está borrando. Se caen de viejos los eucaliptus, las divinas mimbres lloronas se han secado..., sólo los cipreces, que son románticos testarudos, guardan la virginidad antigua del jardín. En las tapiales se abren grandes rejas voladas que dan al camino. Las flores silvestres se mezclan entre los floripondios distinguidos y aristocráticos".

He llevado estas impresiones a muchas de mis telas: *La Quinta Heeren I* y *II*, *El mundo de Juan* y tres *Sin título* (una con un automóvil negro, otra con uno blanco y otra con una muchacha haciendo gimnasia matinal). Como se ve, abundan las pinturas que tienen por título: *Sin título*. Esto porque no podría fijar en una frase este mundo en el que no se sabe dónde está lo real, dónde comienza el sueño y hasta dónde llega lo fantástico y su encantamiento.

En 1985 exhibí óleos nuevamente. En esa ocasión, con motivaciones parecidas a la de la Quinta Heeren, pinté grandes casonas de nuestro pasado rural, heridas y tambaleantes por obra de la naturaleza y el hombre, pero dignas hasta su final que las confundirá con la tierra del huerto. Sus historias tan humanas, sus grandezas tan livianas, en ese silencio total del atardecer (y aquí viene otro verso de las coplas): "¿qué fueron sino rocíos de los prados?".

En estas pinturas, la vegetación, aunque todavía era un complemento de motivos predominantemente arquitectónicos, ya comenzaba a tener una presencia significativa. Las sombras y rincones oscuros de la vegetación y la filigrana de las palmeras, me atraía particularmente. De esas casas y sus entornos Ricardo Bindis decía... "el artista consigue bañarlos de una atmósfera especial de un ambiente imaginativo muy sugerente que llena de interrogantes y curiosidad al visitante".

En mi pintura anterior había estado ausente la vegetación. Mis motivos eran urbanos, arquitectónicos, desiertos nortinos u objetos tratados a lo "bodegón". El color verde no existía en ellos. Creo que en treinta años no compré más de dos tubos de pintura verde y eso, por tenerlos.

Hace pocos años en Italia hice dos descubrimientos que fueron junto con las impresiones de la Quinta Heeren, muy importantes en mi pintura.

El primero se produjo en Florencia. Corría 1985 y era una mañana de invierno. Habíamos cruzado el Arno con mi esposa para visitar otra vez el Palacio Pitti, pero estaba cerrado. Mariela me dice que los jardines, en cambio, sí están abiertos. Años antes yo los había visitado, pero cuando no existe la

resonancia interna de las cosas, éstas resbalan sin dejar huella. Cruzamos el portón lateral y comenzamos a internarnos asombrados en ese mundo fantástico, que, aunque vegetal, es misterioso y quieto como una metafísica plaza de Chirico. Descubríamos, envueltos en una tenue bruma que más que ocultar sugería, ese gigantesco laberinto silencioso de arquitectura vegetal. Testigo sentía yo, de edades heroicas en que entre brocados y terciopelos, se escondía la daga; y la inteligencia, cultivada como los inmensos setos recortados con pulcritud que nos rodeaban, se desbordaba a torrentes. Tras estrechos senderos y anchas avenidas verdes salpicadas de estatuas blancas, se vislumbraba la oscuridad de solitarios bosquecillos con su intrincado laberinto de troncos y ramas donde sólo algunos golpes de luz tenían la osadía de perturbar la paz de los *Genius Loci*, custodios de ese santuario. Podría hablar horas del efecto que estos jardines del Boboli produjeron en mi imaginación. Al regresar un año más tarde, el sortilegio continuaba. Encontraba en ellos, junto con el rigor arquitectónico que siempre me había atraído en la composición, el misterio de los rincones junto con la vida incontenible y caprichosa de la naturaleza, la cual me interesaba ya decididamente.

De regreso en mi taller de las antípodas, traté de revivir mis impresiones y llevarlas a la inocente tela blanca que no sospechaba el mundo encantado que le esperaba. Quería expresar ese silencio "clásico", lo desconcertante y sugerente de esas avenidas grandiosas que no conducen a ningún lado, la historia suspendida. Hice una importante serie de pinturas con estos ingredientes de alquimia onírica: *La Edad de Oro*, *Paisaje Clásico*, *Arcadia*, *Eliseo*, *Jardines del Boboli*, entre otros. El segundo descubrimiento fue gestándose desde que en 1985 organicé un trío de conferencias en el Instituto de Chile sobre arte argentino. Una de ellas estuvo a cargo del conocido musicólogo Juan Pedro Franze, quien presentó la música contemporánea de su país desde el ángulo poco usual de la ópera, utilizando para ello *Bomarzo*, con música de Alberto Ginastera y libreto basado en la novela de Manuel Mujica Laínez. Las proyecciones con su escenografía fueron tan extraordinarias y sugerentes que ellas, sumadas al interés que había producido en nosotros la novela, hizo que con mi esposa decidiéramos conocer ese mundo encantado. Por este motivo, poco tiempo después, tras rebuscar entre las colinas del tétrico Viterbo, encontramos el castillo del duque de Bomarzo, gigante y sombrío sobre una altura de rocas agrietadas en una zona que había sido otrora una inmensa necrópolis del pueblo más enigmático de Europa: los etruscos. Para comprender lo que es Bomarzo y el efecto que produjo en mí, creo necesario citar algunas reflexiones del jorobado duque Orsini, nacido bajo el signo del "maléfico Saturno agresivamente ubicado", cuando urdía su afiebrado proyecto para "llevar a cabo, en su dominio medieval, algo nunca visto". Su propia vida sería su tema, "su vida transfigurada en símbolos... salvada por las centurias... eterna... He ahí lo que debía relatar en Bomarzo... utilizando las rocas perennes del bosque. El bosque sería el Sacro Bosque de Bomarzo, el bosque de las alegorías, de los monstruos. Cada piedra encerraría un símbolo y juntas, escalonadas en las elevaciones donde las habían arrojado y afirmado milenarios

cataclismos, formarían el inmenso monumento arcano de Pier Franceso Orsini". Cuando el cardenal Hipólito de Este, hijo de Lucrecia Borgia, visita al duque de Bomarzo y ambos comparan sus proyectos, el cardenal su Villa de Tivoli y el Orsini su Sacro Bosque, éste reflexiona: ..."las rocas de Bomarzo expresarían solemnemente, reciamente, lo íntimo de las ataduras que a ellas me unía y que por su intermedio, hundiéndose en sus opacas materias y atravesándolas, alcanzaban al corazón de la tierra y de los sepulcros arcanos. Dos conceptos se enfrentaban: el frívolo, el cortesano y el grandilocuente del cardenal Hipólito, que se destacaba sobre el fondo rumoroso de sus cascadas, y el feudal, esotérico, inquietante, personalísimo, del duque de Bomarzo, que se perfilaba sobre la perspectiva inmóvil y muda de sus monstruos de piedra". ..."Puesto que yo deseaba madurar una obra distinta, también serían distintos sus ejecutantes: ni artistas famosos o avezados ni sabios técnicos: sólo unos hombres del lugar, unos hombres cualesquiera, crecidos en esas oquedades volcánicas y enraizados en su tierra rebelde".

Era un *pomeriggio* de invierno cuando ingresamos al Sacro Bosque que se extendía al pie del castillo. Nos esperaba silencioso, un mundo caótico y sombrío de gigantescas rocas volcánicas, árboles caídos en medio del tupido bosque, senderos cubiertos con las hojas del invierno y todo envuelto en la niebla que se arrastraba aferrándose a los monstruos esculpidos como la hiedra al tronco viejo.

Entre las rocas y semiocultos por la arboleda, emergían de las quebradas esfinges, elefantes, Neptunos, gladiadores, gigantescas y opulentas mujeres, templos, obeliscos, tortugas, máscaras, dragones, cancerberos de dos cabezas y un palacete inclinado, no por obra de un terreno agobiado tras siglos de humedad sino que por haber sido construido así, para provocar nuestra an-

gustia euclidiana o tal vez para convencer al caminante de la veracidad de aquella máxima de la escolástica medieval que afirmaba sin rubor: "la materia le tiene horror al vacío".

Una caminata de varias horas por ese mundo encantado, fijó en mí impresiones tremendas que luego traté de llevar a la tela: *Bomarzo, El valle de las ofrendas, Nencia* y otras muchas, fueron el fruto de esa inolvidable experiencia.

Finalmente y para terminar, creo que con este largo recorrido artístico por mi obra he dado una visión global de mi pintura y sus motivaciones. En estos últimos años, los jardines de Boboli, Bomarzo y La Quinta Heeren, han sido básicamente la línea medular sobre la que he trabajado.

DISCURSOS DE LA INAUGURACIÓN DEL ARCHIVO SIGLO XX

PALABRAS DEL MINISTRO DE EDUCACIÓN

Señoras y señores:

Es ya un lugar común decir que nunca antes el cambio había adquirido tal aceleración como durante los últimos decenios. Si hay algo que ha caracterizado nuestro siglo es la velocidad con que se han sucedido unos a otros, a veces de manera evidentemente contradictoria, acontecimientos que han roto todas las certidumbres adquiridas.

Cambios muy rápidos en un siglo muy corto: tal pareciera ser la síntesis que mejor refleja lo que ha sido esta centuria. Se inició atrasada, según algunos, porque su verdadero nacimiento habría sido la Primera Guerra Mundial y la Revolución de Octubre. Y, agregan otros, terminó antes de lo indicado por el calendario, cuando en 1989 cayó el muro de Berlín. En Chile, en cambio, quizá pudiera decirse lo contrario: que comenzó con la Guerra Civil de 1891 y que terminará pocos lustros después del 2000, cuando seamos, efectivamente, desarrollados y con una modernidad que alcance y beneficie a todos y no tan sólo a unos pocos.

Nuestro siglo xx ha sido el del despertar social y de las clases sociales emergentes, en que Santa María de Iquique marca el inicio de la gran épica de los trabajadores; en que Alessandri Palma constituye el hito que convierte a las clases medias en protagonistas de nuestra historia. Ha sido el del desarrollo democrático, como lo demuestra el hecho actual que, más allá de los largos años de dictadura que rompieron nuestra tradición, la democracia ha renacido con fuerza renovada. Ha sido el de las penurias económicas de un país del sur, del sur del mundo, que ha intentado extender los beneficios del progreso al conjunto de su población. Ha sido el de los grandes debates políticos e ideológicos de los años veinte y sesenta, el de las grandes crisis del 31, del 73 y del 82, y que pareciera podrá terminar siendo también el de los grandes consensos. Ha sido el siglo de la Mistral, de Neruda, de Huidobro, de Arrau, de Matta y de tantos otros que nos han dado una dimensión cultural muy superior a nuestra dimensión geopolítica, poblacional o material.

Esta historia, la historia de este siglo, encuentra un hogar, a partir de hoy, en este edificio.

Los acontecimientos –dinámicos, sorpresivos, a veces dolorosos– los del siglo xx, que constituyen nuestra historia inmediata, hacen aún más evidente la necesidad de cuidar los testimonios, de conservar este patrimonio e investigarlo para reconstruir las complejidades de un proceso colectivo que aún no finaliza, que está en marcha y que nos pertenece. Este proceso forma parte

consustancial de la identidad de los chilenos. Aquí halla alero la historia de cada uno y la historia de todos, la historia de las minorías étnicas y la de los campesinos, la historia de los obreros y la de los empresarios, la historia del Estado y de sus instituciones, de las universidades y de la cultura, la de las estructuras, de los acontecimientos, de la vida cotidiana y de la acción política. En esta historia somos a la vez el sujeto que realiza la investigación y el objeto de esa investigación, somos sus estudiosos y sus protagonistas.

El Ministerio de Educación siente y tiene un profundo compromiso con el patrimonio nacional en general y con los testimonios escritos, únicos, no publicados que conserva el Archivo Nacional. Por ello, forma parte de nuestras políticas el crear las condiciones legislativas, administrativas, económicas y materiales que posibiliten que esta institución cumpla adecuadamente sus objetivos. Nuestro Archivo cumple una doble misión, por una parte preserva la documentación histórica, es decir, la memoria colectiva de la nación, una de las bases de nuestra identidad y; por otra, conserva los registros recientes de la actividad del gobierno central y regional, del Poder Judicial, notarios y conservadores que hacen posible la continuidad de la administración, protegen los intereses públicos y dan fe que los recursos utilizados se administran de acuerdo con la ley. Esta documentación administrativa de los archivos da fe de las etapas preexistentes, proporciona instrumentos para la resolución de problemas presentes y contribuye a la planificación del futuro.

En este sentido, es natural que quienes están a cargo de la custodia, preservación y accesibilidad de los documentos –los archivistas– deben actuar como asesores de la administración en materias relacionadas con sus labores, como agentes de los ciudadanos que ejercen sus derechos y obligaciones y como personas encargadas de facilitar la investigación científica.

El papel del Archivo Nacional debería comenzar allí donde se están creando los documentos, de modo de asegurar que la información fundamental que portan esos testimonios pueda ser recuperada en el futuro con rapidez y eficiencia.

La participación de los archiveros en estas tareas de asesoría podría también ser acompañada de cambios en la concepción y valoración de los documentos. Debemos estudiar cómo es posible evitar que documentación de importancia para la administración, para los derechos de las personas y para la historia, sea destruida en virtud de decretos o resoluciones dictados en el pasado y que aún tienen vigencia.

Con el desarrollo de nuevas tecnologías es importante aceptar que el concepto de documento tiende a cambiar. Debemos pensar cómo se van a preservar los registros electrónicos y cómo aseguraremos la autenticidad de los mismos. Es evidente, que estos cambios exigen dotar al archivo de la tecnología y el personal necesarios para enfrentar esta nueva etapa y las nuevas formas de registro de la información. El Archivo debería, además, preservar otros registros públicos, tales como videos, filmes, fotografías, grabaciones, etc. El concepto de lo que es un documento ha cambiado y esto exige también adecuar la legislación a las nuevas circunstancias.

Pensando en los ciudadanos de las regiones y en su derecho a tener un acceso expedito a la documentación que los afecta, este Ministerio dará impulso al estudio de ley que permita crear archivos regionales. Se asegurará así, del mismo modo, que las propias regiones preserven, valoren, describan y estudien su patrimonio documental.

Al dar por inaugurado este Archivo del siglo xx, este Ministerio entrega a la comunidad nacional mucho más que un edificio, sus estanterías y libros; abre la puerta a un espacio de más estrecha colaboración entre la administración pública y el patrimonio y entre los ciudadanos y el registro de su pasado. Se contribuye así, al conocimiento y al desarrollo de la identidad nacional.

Jorge Arrate McNiven

PALABRAS DE LA DIRECTORA DEL DAE

Sr. Jorge Arrate, Ministro de Educación. Sr. Sergio Villalobos, Director de Bibliotecas, Archivos y Museos. Sr. Jorge Hidalgo, Director del Archivo Nacional. Sr. Ricardo Lagos, ex Ministro de Educación. Señoras y señores:

Me es muy grato dirigirme a Uds., en esta mañana en que se inaugura un nuevo espacio de servicio a la comunidad.

A través del tiempo, las formas y funciones asumidas por el Estado han variado según las condiciones del espacio social y político donde ha operado.

El beneficio social debe ser el permanente y principal objetivo de la actividad estatal, la estabilidad y crecimiento económico, la equidad social y la participación consciente de la mayoría de los ciudadanos son los fines y metas del programa de este gobierno. Inmersos en este concepto, hoy nos reunimos para inaugurar una nueva obra que tiende al logro de los principios enunciados.

El edificio que hoy nos alberga es parte de la historia económica y social del país. Su estructura arquitectónica, sus dimensiones, la consistencia de su construcción corresponden a conceptos de principios de siglo, época en la que nuestra república se construía y proyectaba fuertemente incidida por estilos extranjeros, que en ese entonces determinaban las grandes líneas económicas, específicamente el inglés. Estos almacenes, administrados por el Estado –con grandes espacios diseñados para contener la producción que abastecía el importante engranaje de la economía, que constituía la organización fiscal– en la concepción histórica y específica para una república joven, en esos años.

La Dirección de Aprovisionamiento del Estado, DAE, ha sido depositaria de parte de esta historia, estos edificios de 19.500 m^2, con más de dieciocho bodegas son una muestra de ello. Ubicados en un barrio con historia, cercanos a la importante Estación Central, que marca la ruta hacia el hermoso y productivo sur del país. De importantes universidades que han hecho historia en nuestro país. Rodeado de colegios para niños y adolescentes. Frente a la Quinta Normal –con su cronología de exposiciones, museos, lagunas y paseos familiares– todo esto y mucho más, constituye parte del paisaje de este sector del Santiago antiguo y precursor de la gran ciudad que hoy es.

Aquí están las grandes bodegas de la DAE, que en otro tiempo estuvieron abarrotadas de productos para satisfacer los requerimientos generados por esa particular estructura estatal y por cada una de las personas que en ella laboraron, cumpliendo la necesaria función de servicio público para un país como el nuestro.

En ellas se guardaban piezas y partes de maquinarias de ferrocarriles, herraduras, material burocrático, incluyendo viseras y manguitos para funcionarios fiscales, lapiceras de palo con sus correspondientes plumas y tinteros para que los maestros difundieran sus conocimientos, además punteros para señalar el punto preciso donde se encuentra Calcuta, y en algunas ocasiones utilizado para aplicar el principio: "la letra con sangre entra".

Sin embargo, los conceptos cambian, hoy el Estado tiene cada vez más una acción subsidiaria y reguladora del orden económico, una función más abstracta, pero no por eso menos importante. Diversos cambios estructurales han disminuido el tamaño de la organización fiscal, pero no la influencia que el Estado tiene para el adecuado funcionamiento de la organización social y los diversos agentes que la componen.

Hoy –la modernización– acicateada por una población creciente, por un grado de mayor complejidad de la estructura social, por los continuos avances tecnológicos, producto de la investigación y la acumulación del conocimiento, exigen un Estado altamente eficiente, sinergético y participativo con las diversas áreas de la sociedad como también al interior de sí mismo.

La DAE no ha quedado al margen de los cambios que los tiempos demandan, por el contrario, hemos entendido nuestra labor como una tarea de real apoyo a los desafíos que hoy enfrenta nuestra economía, estableciendo estrategias que tienen como objetivo principal hacer el mejor uso del presupuesto fiscal, aportando a la necesaria transparencia que esta acción requiere, capacitando para el mejor uso de los recursos, informando sobre las diversas alternativas de abastecimiento, apoyando así el incremento del ahorro público, agilizando los procesos de entrega de bienes, optimizando la calidad de los productos, para así lograr una acción pública más eficaz y eficiente que proyecte la mejor imagen.

Éstos, han sido y son nuestros objetivos; el grado de avance logrado se expresa en mayores niveles de actividad y nos permite sentirnos satisfechos y esperanzados de continuar y mejorar la tarea encomendada.

Nos asiste la idea de un Estado moderno, participativo e integrado, la

política de estancos y parcelas retrasa los necesarios cambios y avances y no provoca la sinergia que todo sistema debe tener.

Este edificio, hoy propiedad de un Estado administrado por un gobierno democrático –elegido por la mayoría– se debe a ella, y es en este contexto y con este criterio que hoy es muy grato compartir estas dependencias con la actividad educacional y cultural que lidera el Ministerio de Educación.

La inauguración de las nuevas instalaciones donde funcionará el Archivo Histórico Nacional ha significado un trabajo conjunto entre los ministerios de Hacienda y de Educación, que beneficiará a investigadores, docentes y público interesado en el tema.

Por la antigua y nostálgica avenida Portales transitarán una mayor cantidad de jóvenes interesados en conocer parte de la historia de nuestro país, parte importante de ella estuvo guardada en malas condiciones, inaccesible, escondida, exiliada en bodegas que no permitían su buena conservación. Valioso ha sido el trabajo realizado. Mediante él, parte de la historia ha retornado, ha retornado al continuo de nuestro hacer como chilenos, conscientes de toda su trayectoria.

Nos sentimos orgullosos y agradecidos de todos los que han participado en este proceso, en la forma de decisiones, en la restauración del material bibliográfico, en la habilitación de las dependencias y de aquéllos que de hoy en adelante participarán en la entrega de este servicio para su difusión.

Muchas gracias.

Verónica Montellano. C.

PALABRAS DEL CONSERVADOR DEL ARCHIVO NACIONAL

Señoras y señores:

Hace poco más de dos años asumí la Dirección del Archivo Nacional. Mi primera idea fue establecer una lista de aquellos asuntos que requerían más urgente atención. Entre ellos, me pareció prioritario enfrentar la situación de la bodega de San Alfonso. Un galpón que fue arrendado a Ferrocarriles del Estado en 1982 y en donde se guardaban aproximadamente 160.000 volúmenes de documentación de los ministerios y sus dependencias, desde comienzo de siglo hasta 1985. La ausencia de condiciones archivísticas hacía que la documentación quedara expuesta a oscilaciones diarias y anuales de humedad y temperatura, al polvo y al desecho de las aves que anidaban en el interior de su estructura. La insuficiente estantería, construida con una gran variedad

de estilos y materiales, había colapsado en el sismo de 1985 deformando los libros, obligando a depositarlos en el piso de cemento. Por esta bodega, se pagaba, además, un arriendo mensual de 256 UF, es decir, aproximadamente $ 28.000.000 anuales. Cifra excesiva para un servicio pobre como éste.

La búsqueda de un local alternativo, aportado por particulares o el Estado resultó frustrante. Afortunadamente, gracias a una especial diligencia de María Eugenia Barrientos, jefa de la sección de este Archivo, pudimos conocer a la Directora del DAE, Sra. Verónica Montellano, quien, comprendiendo la gravedad de la situación y el interés superior del Estado, accedió generosamente a aportar con parte de las bodegas de los almacenes del DAE y dar inicio al proyecto que hoy inauguramos, el "Archivo del Siglo XX", previos los trámites de destinación del edificio a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos en el Ministerio de Bienes Nacionales. Aprovecho de agradecer el apoyo en estas gestiones del señor Ministro de Bienes Nacionales, don Luis Alvarado.

El edificio ofrece excelentes condiciones para un archivo moderno, es sólido, espacioso, cuenta con un montacarga, amplios escalones y capacidad para soportar el peso de miles de libros. Gracias al señor Ministro de Obras Públicas, don Carlos Hurtado, al señor Subsecretario, don Juan Enrique Miquel, al señor Director de la División de Arquitectura, don René Morales y el arquitecto, señor Fernando Moscoso, pudimos contar con un proyecto arquitectónico, un estudio de la resistencia del edificio y un estudio de los costos de su habilitación como archivo. Con estos antecedentes se pudo plantear un proyecto de inversión que, aprobado en la instancia respectiva, ha contado con el total respaldo del Director de Bibliotecas, Archivos y Museos, don Sergio Villalobos y de todo su equipo técnico, entre ellos, el arquitecto don Fernando Gutiérrez y la Jefa del Departamento de Finanzas, doña Mónica Vicencio.

No puedo dejar de recordar, del mismo modo, el respaldo permanente de don Ricardo Lagos, ex Ministro de Educación, quien tuvo la gentileza de visitar personalmente la bodega de San Alfonso, a pesar de su escaso tiempo, para refrendar con su presencia la necesidad imperiosa de transformar esa situación y otorgarle prioridad a la tarea de poner en valor esta parte del patrimonio histórico, la memoria de Chile en el siglo XX.

El trabajo concreto del traslado, la licitación y ejecución de las diversas obras, desde el cierre y separación del espacio con los almacenes del DAE, la pintura, el arreglo de los pisos, la casa del cuidador, la instalación eléctrica, el agua, los baños, las oficinas, el mobiliario, y, por supuesto, la estantería suficiente para albergar diez kilómetros de libros, contó con el apoyo de los funcionarios del Archivo Nacional, en especial don Ricardo Valenzuela, Juan Fuentes, de todos los auxiliares y de varios contratistas que han dejado testimonio de su espíritu de servicio más allá de lo establecido en la propuesta. No puedo dejar de recordar y agradecer a aquellos funcionarios del Archivo Nacional que trabajaron en pésimas condiciones en la bodega de San Alfonso, conservando su patrimonio, emitiendo certificados y atendiendo público. Me refiero a Pablo Ramírez, Luis Zerené y en este último tiempo Oscar Aranda. Agradezco y me excuso ante los funcionarios del DAE, en la persona de la

señora Luisa Inés Galarza y don Omar Oyadanel por todas las molestias que les hemos causado en estos meses de habilitación y traslado de libros, gracias a todos ellos. En la etapa final, cuando el Archivo del Siglo xx estaba tomando forma, fue necesario pensar en alguien que asumiera su dirección y llevara a término los trabajos para lo cual aceptó este compromiso el historiador, don José Luis Martínez quien tiene la misión de convertir lo que fue una bodega en un auténtico archivo. Con ello, queremos aludir a un sistema ordenado y accesible de información para la administración pública, los particulares y para quienes deseen hacer investigación científica o cultural en torno a este siglo, el siglo de las masas, de la libertad y de la paulatina construcción de la democracia, lo que unido a las nuevas técnicas, ha significado que es también el siglo de la multiplicación de los documentos y de los testimonios de las acciones humanas.

Desde un punto de vista archivístico, con esta dependencia estamos dando un enorme paso en la modernización del sistema. Este archivo es la primera iniciativa en el sentido de construir un archivo intermedio. Se considera que los documentos sufren tres etapas de vida. En la primera, son utilizados en la gestión de una iniciativa, son el vehículo que comunica la orden, la prohibición, la norma, el nombramiento, el privilegio, la gracia, etc. Cumplida esta etapa, el documento debe quedar accesible como medio de prueba del acto en cuestión y su vigencia puede durar veinte, cincuenta, sesenta o cien años. Su uso en esta etapa es menos frecuente, pero sigue siendo indispensable. Pasado este período el documento pudiera perder su valor legislativo o de gestión y debería seguir uno de dos caminos: ser desechado, descartado, expurgado o bien valorizado como documento para la historia y entonces pasar al Archivo Histórico donde cumpliría su papel como fuente de investigación científica, histórica, antropológica, económica, política o cultural. Dar inicio al estudio de los procesos de selección o valoración documental y alcanzar por ende, una estrecha relación con los ministerios y servicios que generan esta documentación, será la tarea central de este Archivo. Para el estudio de estos procesos archivísticos contamos con la asesoría de Lauren Lassleben, quien colaborará con nosotros en los próximos nueve meses gracias al apoyo del Servicio Cultural de la Embajada de los Estados Unidos. Antes de diciembre, esperamos también la visita de un experto mexicano en estas materias. Inauguramos un nuevo edificio, pero también nuevos procedimientos y una nueva etapa en la historia archivística de este país.

Finalmente, deseo agradecer la presencia de todos Uds., en este acto, y en particular a quienes organizaron esta inauguración: nuestras relacionadoras públicas, Lissette Balmaceda y Paulina Marchant y en nombre de ellas y el mío a los representantes de la prensa y televisión presentes.

Gracias.

Jorge Hidalgo L.

PALABRAS DEL DIRECTOR DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS*

Señor Ministro de Educación, señores representantes del cuerpo diplomático, señor representante del Intendente de la Región Metropolitana, señora Directora de Aprovisionamiento del Estado, señor Ricardo Lagos, ex Ministro de Educación, presbítero don Luis Eugenio Silva, señor Presidente de la Academia Chilena de la Historia, señor Presidente de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, estimados amigos:

Cuando asumí el cargo de Director de Bibliotecas, Archivos y Museos, en marzo del año 1990, la situación de los papeles del siglo xx, era desesperante. Amontonados en una bodega arrendada a los Ferrocarriles del Estado, como ha dicho el Sr. Conservador del Archivo Nacional, representaban todo lo que en archivística no debe hacerse. Estaban sujetos a las peores condiciones. Era un problema descomunal por sus dimensiones, por la cantidad de material y porque era necesario buscar un edificio o quizá construirlo. Esto último parecía una tarea imposible de realizar en cortos años.

Afortunadamente, se han unido algunas circunstancias felices que han permitido dar solución a lo que llamamos el Archivo del Siglo xx. Tuvimos conocimiento de manera fortuita, que la Dirección de Aprovisionamiento del Estado, al reducir en parte algunas de sus funciones, dejaba libre una parte importante de este edificio. Las conversaciones con la directora de ese organismo fueron sumamente auspiciosas. Desde el primer momento tuvimos una acogida favorable y la mayor comprensión. Se estimó que el propósito de dar otro destino a esta ala del edificio era loable y que había que solucionar la situación del Archivo por esta vía. Se llegó a un acuerdo, fue traspasado el edificio mediante la intervención del Ministerio de Bienes Nacionales y es por eso que estamos aquí. La otra circunstancia favorable ha sido que la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, desde el año 1990 a mediados de este año, duplicó su presupuesto, en algo que parece una proeza en términos fiscales y que revela la preocupación que el gobierno tiene por los asuntos culturales.

Estas circunstancias, permitieron abordar una serie de tareas. Sabíamos que muchas de las construcciones del servicio estaban en pésimo estado. La prensa ha informado de una manera dramática y exagerada respecto a algunos de los edificios, pero nunca se dice nada de todo lo que se invierte, realiza, construye, repara y habilita en las distintas dependencias y creo que éste es un buen ejemplo. Para mí, es una satisfacción enorme, poder, conjuntamente

*Versión grabada.

con el señor Ministro de Educación y con el Conservador del Archivo Nacional, participar hoy día en la inauguración de estas instalaciones. Hemos pasado de los dos mil metros cuadrados de las bodegas, a un depósito de cinco mil metros cuadrados. Además del tamaño, se trata de una construcción sólida, con excelente distribución, que ha permitido una muy buena habilitación. Ustedes ya van a recorrer algunas de las dependencias y quedarán impresionados por el esfuerzo realizado.

El aumento del presupuesto del servicio permitió habilitar todo este sector que ha demandado un gasto enorme. También hemos ido habilitando otras instalaciones de este servicio, como, por ejemplo, en el Museo de Historia Natural de la Quinta Normal, donde se han hecho cuantiosas inversiones. Ayer, inaugurábamos un nuevo salón de actos, con un congreso de entomología en el que participan distintos países. De manera que para mí es una satisfacción ver cómo este servicio va hacia adelante. Pero no todo se consigue con recursos financieros. También está la voluntad de realizar, el sentido de la responsabilidad, dedicación y entrega. Es aquí donde debo agradecer al personal del Archivo Nacional, a todos ellos, que han tomado esta tarea en sus manos y han podido convertir lo que era una esperanza, en una realidad. Especialmente, agradezco al señor Jorge Hidalgo y al señor José Luis Martínez, la gran tarea que han realizado. Para mí, esta labor ha significado una compensación muy grande, junto con otras. Una compensación, porque cuando asumí el cargo lo hice exclusivamente con el deseo de servir, a sabiendas que restaba un tiempo total a la investigación y que sólo en algunos retazos de tiempo iba a poder escribir algo. Pero, por sobre todo, sentí que era una obligación para con un servicio al cual debo tanto: bibliotecas, ahí está mi quehacer, también en los archivos y de alguna manera en los museos. Creo que ésta es la realización material y de esfuerzo más importante que hemos abordado. Ya vienen otras de las cuales se sabrá con algún tiempo, además del proyecto de transformar la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos en la Dirección Nacional del Patrimonio Cultural, que va a significar dar una coherencia total al servicio, dándole un impulso especial y nuevos recursos. Entonces yo habré cumplido mi tarea.

Era un deber mío restar dos o tres años a mis labores de investigador para pagar la deuda que tenía con este servicio. En este acto veo realizada, en medida importante, la tarea que me había propuesto.

Muchas gracias.

Sergio Villalobos R.

DISCURSOS EN LA CEREMONIA DE ENTREGA DE LOS PREMIOS NACIONALES 1992

PALABRAS DEL MINISTRO DE EDUCACIÓN

Señoras y señores:

Uno de los modos como una sociedad puede, al mismo tiempo, reproducir y renovar sus señas esenciales de identidad es mediante el reconocimiento de los mejores de entre los suyos. Hoy practicamos, con la solemnidad y el orgullo que corresponden a una significativa circunstancia, ese modo de reafirmar que seguimos siendo una nación, una sola, incluso en un mundo como el actual en que los nuestros están en casi todos los rincones de la tierra.

Somos, además, una nación que quiere demostrar que es capaz de reconocer a aquéllos de los suyos que han llegado a ser los mejores, sin otro fundamento que la compartida admiración por la excelencia en el pensar, la perseverancia en el hacer y el inconformismo del espíritu que impulsa búsquedas que nunca terminan.

Hoy somos y nos sentimos, sobria, pero orgullosamente, chilenos, porque celebramos que algunos de los nuestros hayan conquistado territorios espirituales nunca antes explorados por otro ser humano nacido en esta tierra. Se trata de adelantados de Chile que, situados en una excepcional condición creadora, nos entregan derroteros originales para avanzar en la realización de esperanzas inagotables o para despejar incógnitas que nos fascinan o atormentan.

Quienes son hoy premiados han sostenido tanto el acto del descubrimiento como el de la creación, el científico como el artístico, por la fuerza transformadora de su imaginación inicial. Quienes son hoy día justamente homenajeados, nos legan, en las obras que concretan su proceso visionario, conocimiento sobre nosotros mismos y una contribución destacada al anhelo compartido de mejorar la condición humana en todas y cada una de sus dimensiones.

Es éste el espíritu que define los Premios Nacionales, una antigua institución mediante la cual Chile identifica, valora y retribuye la trayectoria de sus más eminentes personalidades en el campo científico, cultural y profesional.

Una ley recientemente promulgada ha permitido reconocer que el talento tiene más expresiones que las que tradicionalmente se consideraron, al establecer once premios nacionales en los ámbitos: de la ciencias, las artes y las humanidades. Al mismo tiempo, dicha ley, que se aplica por primera vez en el caso de los cinco premios que entregamos hoy, ha buscado mejorar los procedimientos para una designación ecuánime de los galardonados, ajena a

toda forma de discriminación, y, además, ha querido hacer mejor justicia a cada uno de ellos.

En efecto, a los tradicionales Premios de Literatura, Arte, Ciencia, Medicina, Historia, Educación y Periodismo, que cubrían parcialmente los campos en que se despliega la creatividad y la inteligencia de los chilenos, la nueva ley posibilita que este año los premiados provengan de la literatura, la historia, las ciencias naturales, las artes musicales y las ciencias aplicadas, y que el año próximo, puedan discernirse los Premios de Periodismo, Ciencias Exactas, Ciencias de la Educación, Artes Plásticas, Artes de la Representación y Audiovisuales y de Humanidades y Ciencias Sociales.

Señoras y señores: quisiera, a nombre de los respectivos jurados y del gobierno de Chile, referirme brevemente a cada una de las personalidades distinguidas con los Premios Nacionales de 1992.

El doctor Jorge Allende Rivera ha tenido una vasta trayectoria en el país y en el exterior como investigador en las fronteras de la bioquímica y la biología molecular y, en particular, en el área de los mecanismos reguladores de la síntesis proteica.

A su excelencia en la producción de nuevo conocimiento, el doctor Allende suma su rico aporte a la formación de nuevas generaciones de científicos chilenos. Es miembro de numerosas y relevantes entidades académicas chilenas y extranjeras y ha realizado una amplia labor como editor de revistas científicas. Su decidido compromiso con la generación y proposición de políticas de desarrollo de la actividad científica lo consagran como un hombre de ciencia que asume plenamente la ciudadanía moderna. Por éstas y muchas otras razones el jurado le concedió el Premio Nacional de Ciencias Naturales.

El Premio Nacional de Artes Musicales fue otorgado a don Juan Orrego Salas. Prolífero compositor, ha producido incontables obras de cámara, sinfónicas y para solistas, ampliamente valoradas en nuestro país y, especialmente, en el extranjero, donde Juan Orrego ha residido durante las tres últimas décadas.

En su trayectoria en el campo musical ha sido muy relevante su desempeño docente, su tarea como organizador de festivales y congresos musicales en nuestro país y en el exterior, y su acción como organizador y director de diversas entidades de formación, investigación y extensión musical, entre las que destacan los institutos correspondientes de las universidades de Chile y Católica de Chile. A esta obra debe sumarse el desempeño de Orrego Salas como crítico y como editor o director de revistas de análisis y difusión musical.

Gonzalo Rojas ha establecido durante su vida una comunicación esencial con el lenguaje de los que han escrito poesía o narrativa. En su condición de profesor de literatura ha abierto a numerosos jóvenes, en diversas latitudes, la magia escondida de los textos. Sin embargo, sin pretender desmerecer esta noble tarea, aquello que, definitivamente, habrá de trascenderlo es la maravilla de su propia y visionaria palabra poética que es admirada hoy en el mundo entero. Sus lectores encuentran en Gonzalo Rojas una nueva y luminosa apertura para aproximarse a preguntas y temas universales. Así, por ejemplo, la

pregunta clave, hoy poesía inmortal en la formulación de Rojas: "¿Qué se ama cuando se ama?" O aquel inquietante sentimiento que a todos nos invade y que Gonzalo Rojas configura como "hambre de vivir como el sol / en la gracia del aire, eternamente".

En uno de sus poemas Rojas ha aventurado que "la poesía se escribe sola... con la verdad terrible de cada cosa". Porque nos abre horizontes intuidos, porque nos hace vislumbrar los límites desconocidos del silencio creativo y nos revela, con la belleza de la palabra nueva, zonas ocultas de la existencia, premiamos a la poesía de Gonzalo Rojas, que se escribe sola, y a Gonzalo Rojas, que la impulsa con la verdad terrible de cada cosa.

La investigación historiográfica y la docencia superior en el campo de la historia, han tenido como uno de sus más destacados cultores a Sergio Villalobos Rivera. Heredero y continuador de los grandes historiadores chilenos de la primera mitad de este siglo, el profesor Villalobos ha sido, al mismo tiempo, uno de los que más ha querido aportar a la renovación de su disciplina. A una erudición indiscutida ha unido espíritu de investigación, valor e irreverencia para proponer nuevos enfoques interpretativos y elaborar grandes síntesis del conocimiento acumulado sobre nuestra historia.

También en el caso de Villalobos su aporte a la educación superior ha sido de primera magnitud. Nuestras mejores universidades lo han contado entre sus catedráticos más destacados. El Ministerio de Educación, por su parte, se enorgullece de sus servicios en el Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas, de su labor como actual Director de Bibliotecas, Archivos y Museos, y de su impresionante aporte al sistemas escolar como autor de excelentes textos para la enseñanza. Por todo lo anterior, el jurado otorgó a Sergio Villalobos el Premio Nacional de Historia 1992.

Finalmente, un sentido recuerdo para Raúl Sáez Sáez (Q.E.P.D.), nuestro Primer Premio Nacional de Ciencias Aplicadas. Su nominación define, en cierto modo, el sentido de este nuevo galardón. El jurado distinguió en este caso no sólo a un reputado tecnólogo, sino, particularmente, a un servidor público singular que quiso y supo poner su talento y su formación científica y profesional al servicio de grandes objetivos nacionales. En Raúl Sáez, Chile encontró la armoniosa integración de una carrera al servicio del Estado chileno de los años del gran esfuerzo industrializador, con una anticipación de la vivencia de la empresa moderna, eficiente y socialmente responsable.

Señoras, señores: dijimos al comenzar que actos como éste son parte del empeño de una sociedad por reproducirse y renovarse. Para que así sea, formulo votos porque muchos jóvenes y niños de hoy intenten hacer suya la curiosidad científica inagotable de Jorge Allende, desarrollen la vocación artística vital de Juan Orrego Salas, acaricien la palabra y su sonido como Gonzalo Rojas, penetren en la historia con el espíritu crítico de Villalobos y puedan algún día vencer la amenaza de catástrofe en nombre de la vida, como lo hizo Raúl Sáez. Por el bien y la felicidad de Chile y los chilenos.

Jorge Arrate Mac Niven

PALABRAS DEL PREMIO NACIONAL DE HISTORIA DE 1992*

Excmo., señor Presidente de la República, señor Ministro de Educación, señores ministros, señores embajadores, señor Rector de la Universidad de Chile, amigos.

Tras un premio nacional de historia se encuentran indudablemente, una vocación, una constancia y, quizá... una obsesión.

En lo personal, siento que este largo camino es el resultado de muchos antecedentes e influencias a lo largo de mi carrera.

Durante los años de la adolescencia y juventud recibí el influjo poderoso de la *Historia jeneral de Chile* de Diego Barros Arana, el historiador a quien siempre he considerado como el más importante del país, por las dimensiones de la obra y el valor de su contribución. Los dieciséis tomos de la *Historia jeneral* son un magnífico exponente por el equilibrio de su estructura y sus partes, la sorprendente erudición, el buen juicio y la honestidad intelectual. También por la llaneza de su prosa, en que el pensamiento discurre sin que nada lo entorpezca.

Aquella obra encierra, además, un ejemplo moral de primera magnitud para un investigador, que en años distantes y actuales me ha impresionado profundamente. Recuerda el autor, al finalizar el último tomo, que había destinado más de veinte años a redactar la *Historia jeneral* –sin contar unos dieciocho años previos de recopilación de las fuentes– y que en todo ese tiempo jamás había dejado de redactar cada día una página, al menos, aun cuando el gobierno le tuvo encomendadas comisiones muy importantes y cuando una dolorosa desgracia familiar pudo haber doblegado su espíritu para siempre, según sus palabras.

Pensé durante algunos años que el modelo de la *Historia jeneral de Chile* debía ser imitado y que era necesario realizar una tarea similar, poniendo al día la información y avanzando el relato hasta tiempos cercanos; pero ese sueño ingenuo de juventud quedó atrás muy luego. Quedaba en pie, no obstante, el sentido superior de una labor.

Nuevas tendencias y una visión diferente del pasado se abrían paso irremisiblemente. Ciencias sociales como la antropología, la sociología, la geografía humana y la economía, junto a pensamientos políticos que entonces eran de avanzada, marcaban la visión del hombre desde ángulos novedosos, que debían ser trasladados a la historia. Había que ensayar un nuevo tipo de historia, que incluyese todo el quehacer del hombre y no sólo el acontecer político y guber-

*Versión grabada.

nativo. Era necesario, además, superar el simple relato para entrar con decisión a la interpretación.

En el replanteamiento del pasado y las sugerencias renovadoras han jugado un papel las generaciones jóvenes de investigadores, que dotados de nuevas herramientas y preocupados de la marcha de la historiografía europea, han renovado los puntos de vista y los métodos. Debo reconocer que más de algo debo a ellos y también a mis discípulos, que con sus dudas y sus insinuaciones obligan a pensar y repensar continuamente.

Supongo que también debo algo a mis alumnos de las aulas universitarias por el interés de sus rostros ávidos de saber, sus preguntas y porque traen la inquietud del mundo presente. Siempre hay un diálogo con ellos y muchas veces basta su sonrisa, su sorpresa o cualquier gesto, para captar que al mismo tiempo hay un diálogo silencioso con ellos.

Por último, también debo mucho a mi familia: mi esposa y mis hijos.

Estimados amigos, al recibir el Premio Nacional de Historia, siento que todo lo que he mencionado ha sido parte de él.

Agradezco a la nación esta distinción, a ustedes, a todos. Gracias.

Sergio Villalobos R.

PALABRAS DEL PREMIO NACIONAL DE LITERATURA 1992

Lo primero, la conciencia del límite; la clara distancia entre lo exiguo de mis méritos y la jerarquía del Premio Nacional de Literatura, de tan honrosa tradición. Y es que no debemos encandilarnos. De repente somos el sentimiento de serlo todo y la evidencia de no ser nada, según dijo Valéry. Lo cierto es que la poesía encarna en uno como por azar y nada valen los espejismos: ni el de la impaciencia en el oficio ni el del éxito.

Alumbrado de mí, doy un salto hacia atrás y entro por un instante en el destello de la infancia. Lo que de veras amas no te será arrebatado. Voy corriendo en el viento de mi niñez en ese Lebu tormentoso y oigo, tan claro la palabra "relámpago". –"Relámpago, relámpago". Y voy volando en ella y hasta me enciendo en ella todavía. Las toco, las huelo, las beso a las palabras, las descubro y son mías desde los seis y los siete años; mías como esa veta de carbón que resplandece viva en el patio de mi casa. Es el año veinticinco y recién aprendo a leer. Tarde, muy tarde. Tres meses veloces en el río del silabario. Pero las palabras arden; se me aparecen con un sonido más allá de todo sentido, con un fulgor y hasta con un peso especialísimo. ¿Me atreveré

a pensar que en ese juego se me reveló, ya entonces, lo oscuro y germinante, el largo parentesco entre las cosas?

Hoy, en tres cuartos de siglo en las costillas y veinte años en el corazón, hago mío el *Gaudeamus igitur juvenes dum sumus* porque de veras hay mocedades y mocedades: las veinteañeras y las septuagenarias. Yo ando en el oxígeno fresco de las mocedades septuagenarias. Además –como todos los poetas- vengo simultáneamente del norte y del sur, del este y del oeste, y he vivido largo en muchos párrafos del planeta, de los hielos a los trópicos y de las cordilleras al mar. Así –yendo-viniendo– viví en China y en las tres Américas, en Europa viví. *Herr profesor* en Alemania desde una cátedra fantasmal, titular en Caracas desde una cátedra real, *Visiting Professor* en Columbia, New York; en Chicago dos veces y asimismo en Pittsburg, en Austin, Texas, y ya no sé cuántas en las montañas Wintas –afluentes de las Rocallosas– en un valle que se me da como otro Elqui de Gabriela Mistral, por rarísima imantación, en cuanto a que –como ella–, y en carácter de viejo galeote, he remado el oficio de enseñar y ser enseñado por los jóvenes de este mundo y aún no suelto los remos.

Aprendiz interminable desde el Biobío sigiloso cantado por Alonso de Ercilla hasta las nieves de Provo, nada hice por alcanzar mi doble condición de emérito, pues –poeta a la intemperie y desinstalado en el mejor sentido- siempre fui un movedizo y hasta un errante, y sólo amé la libertad con todos sus riesgos.

Muchas gracias.

Gonzalo Rojas

PALABRAS DEL PREMIO NACIONAL DE ARTES MUSICALES 1992

Excelentísimo señor Presidente de la República, señor Ministro de Educación, señoras y señores:

Si observo el transcurso de mi vida en relación con Chile, sobre todo en los últimos treinta años, concluyo que éste ha constituido una cadena de partidas y regresos.

Cada retorno, aunque breve y muchas veces silencioso, ha sido más que una visita, puesto que siempre ha acarreado una carga muy grande de continuidad. La presencia de Chile con que siempre he partido, junto al poder de la ausencia que incitaba a regresar, se la proveían.

Ni siquiera la desazón y tristeza con que vivimos en la distancia, el quebranto

que afectó al país, y del cual felizmente ya hemos salido, lograron usurparle fascinación a mis retornos.

El jurado que me confirió el Premio Nacional de Arte –de acuerdo con el acta que se me hizo llegar–, expresa haber reconocido, junto a muchos aspectos de la obra que me tocara cumplir en Chile, la continuidad de ésta fuera del país.

Menciona junto a mi obra de compositor, mis treinta años de docencia en Estados Unidos, como parte del más de medio siglo que he dedicado a esta apasionante labor. También menciona los siete festivales que me cupiera organizar en la Universidad de Indiana, como director del Centro de Música Latinoamericana.

Agradezco entonces al jurado que acaba de distinguirme con el Premio Nacional, el que haya interpretado mi ausencia como presencia y la distancia como adyacencia.

Es por esta razón que siempre haya pensado que mis retornos a Chile no han sido visitas sino que tramos de un camino que a pesar de exceder fronteras ha explorado en profundidad y en su total extensión la patria que he aprendido a honrar como la propia, que es el terruño donde está sentada la diversidad del paisaje chileno, y también las desiguales y hermosas estaciones que transforman los bosques que rodean nuestra casa en Bloomington, en el estado de Indiana, e incluye también otros rincones del mundo añadidos en tránsitos más breves.

Mi terruño es entonces una vasta extensión, en que Chile se hace presente por lo que me ha dado y me ha pedido, y porque lo llevo en mi corazón a todas partes.

No son los emblemas patrios ni los himnos los que me identifican con este país al que me he ido juntando. Es la imagen, es el perfume, el calor humano y los ruidos.

En Chile es la cordillera y el mar, son tantas las extensiones sedientas del desierto, como el lago que refleja "el ramo de robles torrenciales" al decir de Neruda.

Chile es mi cuna, el mundo de mi primera formación, el espacio de mi terruño donde está asentada mi niñez y mis primeros recuerdos; el de mis padres y abuelos, de mis hermanos y mis tíos, es el rincón del que con frecuencia emergen –y me hacen reír– las jugarretas y bromas del pasado, con primos y amigos; donde están mis maestros, compañeros de curso y colegas con quienes compartí mis primeros años de compositor; donde vive un pasado en que floreció el amor por quien desde entonces me acompaña y comparte conmigo este espacio. Chile es el lugar donde nacieron nuestros hijos y el rincón desde donde la tierna presencia de nuestra hija y los suyos, incita nuestros regresos. Chile es el lugar de mis años de estudiante de arquitectura, es el lugar del Conservatorio Nacional de Música, que en mis tiempos vivía del brazo de la popular y afanosa calle San Diego. Chile es el lugar del primer coro universitario, el de la Universidad Católica, que yo dirigiera, del Departamento de Música de esa Universidad al que tuviese el privilegio de dar nacimiento, del

Instituto de Extensión Musical, donde luché por principios que hasta hoy me parecen fundamentales en la música, y es también, el lugar de *El Mercurio*, en cuyas columnas puedo haber ofendido a algunos –y me pesa– y estimulado a otros –y me alegra–.

Estados Unidos es otro espacio en este mundo que me ha ido creciendo. Fue el lugar de mi florecimiento y maduración y el tramo en mi camino en que mis conocimientos se ensancharon y mis dudas fueron resueltas. Fue también el lugar en que se adelantó a reconocer el mérito de mi obra, junto con exigirme un constante esfuerzo para poder formar parte –aunque modesta– de una vida musical de excepcional altura.

Estados Unidos ha sido a la vez, el lugar donde a los hijos y nietos que han permanecido allí, se han agregado muchos colegas y amigos, cuya generosidad, calor humano y afecto, los sitúa a nuestro lado como parte de una familia muy especial y les asegura nuestro profundo cariño, devoción e intimidad.

También en este mundo que poco a poco e ido juntando, que es mi patria, mi terruño, han llegado los que han sido mis alumnos; compañeros de ayer y de hoy, y de muchas regiones, aun de aquéllas que no conozco.

Me conmueve expresarles el reconocimiento de todo esto, tanto como me emociona el haberme sentido reconocido por el premio que acaba de otorgárseme. Me alegra profundamente que sea de Chile, de este lugar tan querido y singular del mundo a que pertenezco, de donde haya venido en esta oportunidad el reconocimiento a mi contribución a la música, y que haya sido ahora.

Gracias señor Presidente por su presencia en este acto. Gracias señor Ministro, señor Rector y demás miembros del jurado. Gracias a quienes promovieron mi candidatura a este Premio, mis felicitaciones a los otros premiados, mi sincera condolencia a la familia de Raúl Sáez.

Gracias a todos ustedes.

Juan Orrego S.

PALABRAS DEL PREMIO NACIONAL DE CIENCIAS NATURALES 1992

En una ocasión como ésta es necesario agradecer.

Como cristiano debo agradecer primero a Dios. Debo agradecer también al ilustre jurado que valoró nuestro trabajo y nos otorgó esta muy honrosa distinción. A nivel personal debo decir públicamente que este premio se lo

debo en gran medida a Catherine Connelly, mi esposa y colaboradora en investigación científica. Su cariño y abnegación han sido el motor que ha movido nuestro trabajo y nos ha dado fortaleza para persistir en la quijotesca, pero bella tarea de hacer ciencia en Chile.

A mis padres les debo su estímulo y a nuestros cuatro hijos, su comprensión y sacrificio.

He tenido la suerte de tener fieles colaboradores y brillantes alumnos. Es justo mencionar a la Dra. Marta Gatica, quien ha trabajado treinta años a nuestro lado, y a las decenas de tesistas de licenciatura y doctorado que han hecho posible los trabajos de investigación que el jurado ha mencionado. Ellos, junto con secretarias y empleados, conforman el dedicado equipo necesario para poder a la vez generar conocimiento y formar gente. La ciencia experimental es actualmente un trabajo de equipo y por lo tanto el mérito debe ser compartido.

Aprovecho esta ocasión también para agradecer a mis colegas académicos y científicos de la Universidad de Chile y del país por su ayuda, estímulo y colaboración, y para decir dos palabras a nombre de ellos. Es necesario que Chile asuma como país la tarea de desarrollar la ciencia y la tecnología. Para esto debemos tener una política nacional que dé lineamientos y prioridades y coordine las tareas de los diferentes sectores. Los esfuerzos que se están haciendo son importantes, pero están desarticulados, y no se ha reconocido como prioritario el incrementar el absurdamente pequeño número de investigadores que tiene el país. La comunidad de científicos de Chile está profundamente deseosa de usar la poderosa herramienta del conocimiento para mejorar la calidad de vida de nuestro pueblo, pero eso lo podemos hacer sólo si contamos con el apoyo de toda la sociedad y de sus gobernantes.

Finalmente, quiero dirigirme a los jóvenes chilenos, a los espíritus inquietos que tienen ideales de mejorar la situación de sus semejantes, a aquéllos que creen que la verdad vale la pena perseguirla y que el conocimiento vale más que la ignorancia, a aquéllos con angustia de saber. La ciencia es un camino que deben considerar, un camino difícil y angosto, un camino de búsqueda que requiere valentía y constancia, pero un camino que ofrece paisajes maravillosos y que nos permite gozar de la aventura del conocimiento, un camino que nos permite conocer a otros peregrinos tan admirables como don Raúl Sáez y como Luis Izquierdo y que nos brinda momentos tan felices como el que yo disfruto en este momento.

Muchas gracias.

Jorge Allende R.

PALABRAS DE LA FAMILIA DEL EXTINTO PREMIO NACIONAL DE CIENCIAS APLICADAS Y TECNOLÓGICAS 1992

Señor Presidente de la República, señor Ministro de Educación, señores Premios Nacionales, señores miembros del jurado del Premio Nacional de Ciencias Aplicadas y Tecnológicas, señoras y señores.

Quisiéramos agradecer en nombre de nuestro padre, recientemente fallecido, el otorgamiento del Premio Nacional de Ciencias Aplicadas y Tecnológicas.

Constituye un gran honor a la memoria de nuestro padre, el que el jurado haya decidido otorgarle este Premio en la primera oportunidad que se concede. Es un reconocimiento a la vida de nuestro padre, la que que estuvo por entera dedicada al desarrollo del país a través de la aplicación práctica de la ciencia y la tecnología en las diversas obras que contribuyó a crear.

Quisiéramos recordar la creación de empresas como CAP, ENDESA, ENAP, ENTEL, IANSA y SOQUIMICH, las que, en palabras de nuestro padre, "elevaron fundamentalmente el nivel y la capacidad tecnológica nacionales". Estas empresas no sólo contribuyeron a modernizar la producción nacional, sino que también forzaron a las universidades a adaptarse a las nuevas condiciones del país abriendo laboratorios y especialidades inexistentes hasta entonces, creándose "vínculos incipientes Universidad-Empresa, que son indispensables para generar el uso de nuevas tecnologías en el país".

Su contribución al desarrollo tecnológico y al aprovechamiento del conocimiento científico se manifestó también en su participación en la creación de instituciones que han demostrado ser fundamentales en el progreso de Chile. Podemos mencionar los institutos CORFO, SERCOTEC, CONICYT y la Fundación Chile.

No obstante, entre las obras en las que participó nuestro padre quizá la que más requirió del ingenio, la creatividad y aplicación de los conocimientos de la ingeniería y la técnica fue la "Operación Riñihue", que le correspondió dirigir en 1960, luego de los terremotos de mayo de ese año.

Su posterior nombramiento como uno de los "Nuevos Sabios" de la Alianza para el Progreso constituyó el reconocimiento internacional a su capacidad para contribuir al desarrollo de los países de América Latina.

Estamos seguros que de haber podido estar presente en esta ceremonia, nuestro padre habría señalado dos cosas. Primero, que el otorgamiento de este Premio no puede ser entendido exclusivamente como un reconocimiento a su obra, sino que también constituya un homenaje a toda una generación de ingenieros, algunos de los cuales nos acompañan hoy día, que se dedicó al

servicio público, contribuyendo con su preparación, conocimiento científico y tecnológico, dedicación y esfuerzo, al desarrollo de Chile.

En segundo lugar, habría destacado la importancia que tiene este Premio, a través del cual se reconoce a aquellos profesionales que se dedican a la aplicación práctica de la ciencia y la tecnología con el objetivo de mejorar la calidad de vida de los seres humanos. En palabras de Raúl Sáez Sáez: "Los efectos sociales de [las] revoluciones científico-tecnológicas deben ser conocidos, analizados y utilizados en beneficio del hombre, a través del aporte que pueden hacer otras disciplinas científicas, además de las ciencias exactas y naturales, puesto que en el desarrollo lo que está en discusión no es lo que el hombre puede usar o consumir, sino lo que necesita para realizar sus potencialidades humanas".

Quisiera, por último, en nombre de mis hermanos y mío, agradecer en esta ocasión a nuestra madre todo el apoyo, cariño y dedicación que le entregó a nuestro padre a lo largo de cuarenta años de matrimonio. Así también lo habría hecho nuestro padre en el día de hoy.

Muchas gracias.

Familia de Raúl Sáez S.

ENTREVISTAS

ENTREVISTA EXCLUSIVA A GUILLERMO CABRERA INFANTE, POR RUTH GONZÁLEZ VERGARA, EN SALAMANCA Y MADRID, 1991

Guillermo Cabrera Infante, el escritor cubano exiliado en Londres hace veinticinco años, ha utilizado por lo menos cuatro seudónimos, entre ellos, G. Cain. Ha resistido con cierta ironía el asedio de los periodistas interesados en arrancarle lenguaraces ataques anticastristas. [Por ejemplo, "Fidel Castro: animal prehistórico que nunca será capaz de evolucionar"; "Gabriel García Márquez ha sido asesor literario de Fidel Castro y también su payaso"].

Llegó a España acompañado de su mujer, Miriam Gómez, como él la llama, antigua actriz protagonista de la primera película sobre la revolución cubana [dista mucho de posar de diva], a quien le ha dedicado sus novelas *Tres tristes tigres* y *La Habana para un infante difunto* ("A M. mi móvil"). Durante las ruedas de prensa el tema recurrente ha sido la política. Le anuncio que mi *interviu* pretende sondear, además, otros temas: literatura, escritura, cine, su vida, en fin, digo. "–¡Al fin!, exclama. Eso me agrada". Con una sonrisa giocondina me cita al día siguiente a su elegante hotel Rector, que recientemente han inaugurado unos catalanes en Salamanca. Soy puntual. Él también lo es. Parapetado detrás de sus pequeñas gafas, me examina con mirada penetrante mientras la dulzura y sencillez de Miriam rompe los hielos. Actúa como un sedante. Forman una pareja homóloga de talla [estatura, etc.] y de talle [disposición de cuerpos, vestimentas, lenguaje, etc.]. Inicio el "bombardeo", que luego continuaré en El Escorial.

Tú has dicho: "yo nunca quise ser escritor". Y al parecer lo eres. ¿Cómo empezaron tus primeros "escarceos" literarios?

En realidad, nunca quise ser escritor, pero por una apuesta con unos amigos, luego de ver fragmentos de *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, les dije: "Yo puedo escribir una suerte de parodia de ese texto". Y escribí mi primer cuento, *Aguas de recuerdo*. Para mi asombro, me lo publicaron en la *Bohemia* [uno de los principales *magazines* de América, 1947]. Me pagaron cincuenta pesos [cincuenta dólares]. Escribí otro cuento, también me lo publicaron y pagaron y así vi que había una correspondencia entre escribir y recibir dinero. Así fue como empecé a escribir realmente.

Tengo entendido que en tu familia hay antecedentes literatos. En tu caso, ¿el ser escritor viene por genes?

Es posible. Mi padre era periodista y un tío-abuelo paterno era escritor, el intelectual del pueblo. Es posible que haya un elemento de herencia, pero también creo que hay un elemento de voluntad, de estricta volición mía de hacerme escritor y aprender a escribir y en ese ejercicio todavía estoy.

Ser escritor, ¿es ejercicio de supervivencia, de probarse algo?

No. No creo que sea de supervivencia, porque hubiera preferido no ser escritor y que no hubieran ocurrido en Cuba todos los desastres que han ocurrido, los de la guerra y los de la paz. No era una supervivencia individual lo que a mí me interesaba verdaderamente. Pero una vez en el exilio, me convertí en un escritor profesional, que es lo que soy.

¿Y tu interés por el cine, cuándo, cómo surge?

Mi madre me llevó al cine cuando tenía veintinueve días, a ver *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Así me inicié. Podía leer en películas, es decir, relacionar las imágenes más interesantes antes de saber los títulos que tenían debajo. También era apasionado por los *comics* "muñequitos" o monitos: Dick Tracy, Tarzán, Benitín y Eneas. Conocía el alfabeto por el *kindergarten*. Tenía cuatro años entonces cuando, cansado de molestar a mi familia para que me leyeran, aprendí a descifrar y relacionar los signos, las palabras: aprendí a leer por mí mismo. [Todo un *record*]. Y agrega Guillermo Cabrera Infante: –Ellos fueron una gran influencia en mi vida.

Cuando me convertí en adolescente fue el gran momento de la reaparición del cine en mi vida. Mi tío era el proyeccionista del pueblo. Yo entraba gratis al cine. Iba todas las noches a ver dos películas diferentes. Después en La Habana, en el cine club, era el encargado de escoger las películas y las veía también gratis. Después para colmo fui crítico de cine.

El cine, para mí, ha sido extraordinariamente poderoso. Ha determinado muchas cosas en mi vida, inclusive vivir en Londres se debe al cine. La primera vez que fui a Londres fue para escribir un guión.

¿Y cómo encajas la tecnología de la imagen?

Me alegro de la existencia del *video tape*, de la máquina de video, del aparato de televisión; porque me interesa más en el cine que en los libros.

Entre ver una película y leer un libro, ¿qué escoges?

Soy espectador de cine más que lector de libro. Es por eso que la ciencia-ficción, por ejemplo, me interesa más en el cine que en los libros.

Mi vida sin el cine no tiene sentido.

[Recuerdo –sonriendo– una anécdota que Miriam Gómez me contara mientras paseábamos por las calles de Salamanca: Guillermo Cabrera Infante es un loco por el cine, por las películas. Un día asistieron a una proyección de un filme más bien dramático, pero al parecer las caras de circunstancia y los gestos de los personajes promovieron tal hilaridad en Guillermo, que sus risotadas encolerizaron a algunos espectadores que los hicieron expulsar de la sala].

Literatura y cine: signo e imagen, ¿no colisionan estos conceptos?

No hay conflicto ninguno para mí entre la literatura y el cine, lo único que hay es una adecuación frente a la imagen. Eso sí, es verdad, cuando se escribe un guión de cine uno tiene que suspender de alguna manera la literatura a menos que la incluya en los diálogos. El lenguaje, mensajes, diversos cortes, etc., deben ser más directos.

El título de tu conferencia en Salamanca me recuerda la película: Nacimiento de una

nación (The Birth of a Nation de David Wark Griffith, de 1915), *obra capital de la historia del cine. ¿Parodia, imitación?*

Sí. El título de mi conferencia contiene una especie de parodia del título famoso de una escena del cine, la extraordinaria película de Griffith, y en este caso es el nacimiento de una noción, y por supuesto la noción, es la noción de la escritura en el exilio. Es decir, es la relación que hay entre el escritor y el exilio, puesto que soy un escritor exiliado que ha sufrido la pérdida del suelo natal. Y no sólo eso, no existo en Cuba. Soy una no persona en los diccionarios, en las historias de la literatura cubana. Y es una cosa muy curiosa, porque en el círculo internacional hay dos personas que son de Cuba y con resonancia: una es Fidel Castro y la otra soy yo. Pero en Cuba no aparezco para nada. Han decidido convertirme no sólo en una no persona sino en un nombre invisible.

Pero tu caso de escritor exiliado no es el único. También los ha tenido Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay... Habría que examinarlo continentalmente.

Sí, pero Cuba es el país de toda América que más exiliados ha producido durante más de un siglo y medio en la historia americana. La literatura cubana nació en el exilio. Y el exilio no es nunca una posición cómoda. Es una posición bastante inconfortable. Y cuando se es un exiliado político, pues es todavía peor. Aunque como digo en mi conferencia, el exilio es en sí una forma de martirio, pero es también un raro privilegio.

¿Literatura y exilio son constantes en este siglo?

La literatura del siglo xx en gran medida se ha hecho como literatura del exilio. Como digo en mi ponencia: "Joyce, Nabokov, Elías Canetti, Koestlere, Solzenitsin, Ionesco, Cernuda, Reinaldo Arenas son un solo exiliado. Todos se extinguieron en una forma manifiesta del exilio".

Estás exiliado en Inglaterra desde hace veinticinco años. ¿Cómo compaginas dicha situación civil, lingüísticamente?

[Ironizando] –Tengo pasaporte inglés, soy súbdito de la reina Isabel II –que Dios guarde por muchos años–. Siempre que oigo el himno inglés me paro con una mano en el corazón... [Ya en serio]: Aunque escriba en español estoy en Inglaterra... Hablo un inglés muy deficiente.

No obstante, escribes en inglés, artículos, guiones, ¿no?

Ah, con el inglés escrito es diferente. He escrito un guión de cine que se llama *The lost city* para *Paramount Picture*, que en español quiere decir "La ciudad perdida", y es, por supuesto, sobre lo que siempre escribo, es decir, La Habana. Y ahora voy a transformar ese guión, sobre todo la primera versión, que era tan prolija y tan gárrula como un ave... y convertirlo en una novela. Porque el primer guión, en realidad, tenía las características de una novela escrita para el cine. Recoge ciertas experiencias en La Habana, en 1958-1959 y después en el exilio de los personajes y en Nueva York.

Londres, ¿ha influido en tu vida y en tu creación?

Yo no escogí a Londres para vivir, Londres me escogió a mí.

Es imposible haber vivido veinticinco años en un país y que ese país no te haya penetrado de alguna manera. Mis hijas [Carola y Ana] están casadas con

ingleses y tengo nietos ingleses. En cuanto a la literatura, es interesante lo que está ocurriendo actualmente en Inglaterra, donde hay uno o dos escritores de importancia; los demás no tienen el menor interés, son escritores parroquiales para lectores parroquiales. Pienso que soy muy afortunado en poder disfrutar de la literatura inglesa y de poder escribir en inglés.

Te marchas de una isla luminosa por el sol caribeño a una isla gris y fría. ¿Ha aminorado tu interés por el tema recurrente: La Habana y el vigor de la lengua?

No, por supuesto, la literatura se alimenta siempre de memoria. Los escritores más alejados viven de su memoria o de la memoria de otro. El caso más evidente es el de Proust. Encerrado en su cuarto de su casa, con las paredes cubiertas de corcho para que no le entrara el ruido de la calle, con filtros para que el polvo no le provocara asma, acostado en su cama, Proust escribía un París que había dejado de existir hacía cuarenta años y se alimentaba de su memoria. El secreto de la escritura, además, está en el papel en blanco y para mí, en la máquina de escribir. Pienso que todo es memoria, no solamente la escritura es memoria sino también lo es la lectura.

¿Te es fácil escribir? ¿En qué medida las máquinas [de escribir, ordenador], aportan a tu creatividad?

Me cuesta mucho escribir. No puedo escribir sin mi máquina de escribir. Lo que escribo a mano son meras notas. Las máquinas de escribir, para mí, no son neutras; es decir, yo cometo errores, muchísimos, con la máquina de escribir, y los incorporo al texto. Por otra parte, pienso mucho mejor que escribo. Eso es un obstáculo que hay entre la escritura y lo que yo concibo como escritura.

¿Y eso, de que escribir es una compulsión?

Sí. Escribir, para mí, es una compulsión. Estuve muy enfermo hace tiempo. Tenía muy poca relación con lo que ocurría, excepto con mi mujer, Miriam Gómez, pero siempre, todos los días escribía. Tenía la única concentración que no era posible. Eso se puede explicar mentalmente como una compulsión obsesiva. Pero a mí lo que me ha llevado a escribir es precisamente el dinero. He subvencionado varios libros míos, como, por ejemplo, el libro que ha tenido muy poco alcance para el lector como *Exorcismos de esti(l)o, 0*, o *Arcadias todas las noches*, con lo que gané como guionista de cine. [Este último, *Conferencias acerca del cine norteamericano*]. Y haré lo mismo con los próximos libros que escriba, aunque puedan o no ser rentables; tengo desperdigados por ahí artículos monográficos sobre películas que me interesan; porque tengo el dinero para pagármelo. Es una suerte de lujo.

Cierta crítica habla de tu literatura como experimental [Andersen Imbert, etc.], asociándolo a revolución. ¿Cómo lo encajas?

Preferiría a la palabra revolución la de evolución. Es decir, hay una evolución en mi relato que parte de los primeros libros míos [se refiere a *Así en la paz como en la guerra*, 1960] hasta *Tres tristes tigres*. Alguien ha tenido la bondad de hablar de experimental. Estoy en contra de la palabra experimental, porque es demasiado grande para aplicársela a la literatura. La palabra experimental es para laboratorios o gabinetes de física. Las palabras son las mismas

n la literatura. De alguna manera están en el diccionario o van a estar en los uturos diccionarios. No hay ninguna experimentación en literatura. Eso es n error muy grande que se llamó vanguardia, que ha ocasionado mucha mala literatura. Hace tiempo que estoy en contra de cualquier noción de vanguardia o de experimento. No me interesa ni quiero engañar al lector.

Hay cierta literatura de protesta. La tuya es, ¿lúdica?, ¿divertimento? ¿Cuál es el compromiso del escritor? ¿Cuál es el tuyo?

Literatura-protesta es algo que detesto. No creo para nada en eso. No creo que haya compromiso social ninguno para el escritor. Eso queda para el sociólogo no para el escritor. El escritor que crea eso está perdido como escritor. Ya ha quedado atrás la detestable etapa en que Sartre dictaba qué se podía escribir y qué no. Nadie se acuerda de eso. Y creo que es saludable, por ejemplo, los escritores ingleses están muy preocupados por la literatura nada más, los que son verdaderamente valiosos. Los otros se escudan y se refugian en la política. Prefieren el refugio, como decía del doctor Johnson, el refugio del pícaro. Para mí, la literatura es fundamentalmente un juego. Eso sí lo admito. A mí me gusta jugar con las palabras y realizar todos los juegos posibles; me interesan las relaciones de las palabras en donde soy yo el que determino los juegos.

¿Es quizá tu novela Tres tristes tigres, *la mayor evidencia del juego?*

Sí. Por ejemplo, hay una especie de rueda de la fortuna, pero no tiene ningún significado. Simplemente por jugar con las palabras y hacer ver al lector que "*dádiva, la diva y la vida* (pág. 214. Edit. Seix Barral, 1982) era una estrella", y corresponde a un mismo ciclo lingüístico. También las antinomias, que son las que realmente componen el libro.

¿Constituyen claves de la novela?

No son claves. Aquí utilizo un elemento que me ha gustado siempre y que lo hacía O. Wilde, que era la inversión. Date cuenta que lo que esperabas no sucede y al revés, lo que no esperabas sucede. Uso ese elemento retórico de la inversión en el libro *(Tres tristes tigres)* desde que comienza: el libro se declara oral y es un libro muy gráfico. Por el contrario, un libro que se declara gráfico puede ser un libro de una gran oralidad. Es un recurso que utiliza Lewis Carroll (Carlos Dogson, matemático y cuentista inglés del siglo XIX), autor de *Alicia en el país de las maravillas.*

¿Y el título Tres tristes tigres *simboliza algo?* Tres tristes tigres *son cuatro personajes: Codac, Cue, Eribo, Silvestre. Al igual que los tres mosqueteros, como ha sostenido E. Rodríguez Monegal, ¿tiene un significado similar?*

Para nada [se ríe]. Para nada. Escogí el título porque no significaba nada. Es un trabalenguas. El título no se refiere para nada al contenido del libro. Es sólo juego verbal.

¿Y sucede igual con tu segunda novela La Habana para un infante difunto? *Evocó con este nombre a Maurice Ravel.*

Sí. Es un juego evidentemente paródico de la famosa composición de Ravel *Pavana para una infanta difunta.*

Es una cita directa sin connotación alguna con el libro.

En tus libros, ¿quiénes han ejercido más influencia: Faulkner, Hemingway o Joyce?

La gran influencia es Joyce, en el sentido de que aparece la ciudad como verdadero protagonista y están los elementos de estilo entre los que se cuenta el monólogo interior o corriente de la conciencia, aunque la traducción española produce cierta ambigüedad... Igual sucede en *La Habana para un infante difunto*, en donde se hace al lector cómplice de situaciones que aparentemente ocurren en la mente de los personajes y, sin embargo, participan de una visibilidad literaria. Es allí donde está la mayor influencia. Pero, por supuesto, la gran influencia del libro es el cine.

¿Qué elementos iconográficos hay? ¿Intentas hacer un lenguaje artístico?

Hay elementos en juego muy grandes, a partir de un lenguaje coloquial, oral y cuando tú entras en el libro te das cuenta que esa oralidad no existe, es simplemente un espejo más que el escritor pone delante del lector. Hay elementos gráficos desconocidos. [Se refiere a Tres tristes tigres]. En la edición española se omitió, por capricho del editor, una página negra que había entre el último recuento de la vida antes de entrar en la ciudad. Y esta página negra venía a ser un homenaje a Sterne [Laurence Sterne], que hace ese tipo de juego por primera vez en literatura. Pero también allí tenía la intención de remedar un poco los trucos narrativos de cierto cine, del cine negro, en donde al personaje le disparan un tiro, le golpean la cabeza y cae en un hoyo negro, profundo; esa era la intención dramática de esa página negra. Ahora esa página negra aparece en la edición norteamericana, inglesa, francesa, alemana, pero no en la española. Es un elemento importante para mí, pero no realmente para el lector, porque tú no lo has echado de menos ni los lectores corrientes tampoco.

También hay páginas en blanco. ¿Es el mismo tipo de juego? ¿O es la mano de la censura franquista de entonces?

Sí. Hay páginas en blanco, pero aparentemente eran más del gusto del editor. También hay en la edición española veintidós cortes de la censura franquista, en todas las ediciones de España. Pero ahora va haber una edición íntegra, publicada por la Editorial Ayacucho de Venezuela en la cual reincorporé todos los cortes.

El censor de aquella época, año 1966, tenía una obsesión con que la palabra *teta* apareciera en el libro [riendo], evidentemente para este señor debió ser purgada también del diccionario; entonces la sustituyó por senos, pechos, etc. Hubo otros cortes de orden político, porque hay un personaje que luego resulta ser homosexual en una academia militar.

Suprime militar y en el libro se dice sólo que iba a una academia. Entonces, parece una referencia platónica. Había muchos cortes. Había un corte de dieciocho líneas que sugería más que lo que se expresaba al principio, que era tal vez demasiado grosero o directo. Ahora queda todo en una nebulosa semierótica. Este censor, al final había un monólogo de la loca del parque, que era una obsesa con la religión, en que había referencias más bien irreverentes a la Iglesia Católica y a Dios y quitó la parte final, unas veinte líneas, y dejó el libro como ha quedado hasta hoy, que es un final extraordinario con esa

frase "ya no se puede más" (pág 451, edición Seix Barral, 1982). Estuve muchos años tratando de encontrar a este censor para agradecerle que hubiera contribuido a la composición del final de mi libro, pues demostró, sin querer, un gran talento literario [todo esto lo dice irónicamente]. Y cuando se reincorporaron todos los cortes en la edición norteamericana e inglesa, francesa, italiana, etc., al insistir en colocar el monólogo completo, yo les dije, no, no, sí ese es el final perfecto. Y así se ha quedado.

En Tres tristes tigres *los juegos retóricos, paródicos [especialmente los de Bustrofedon], el absurdo me evocan a Pirandello, Cortázar, ¿Qué opinas?*

Si tú te refieres al prólogo de *Tres tristes tigres,* efectivamente, en la presentación del maestro de ceremonias introduzco un elemento muy importante, que es un truco pedido prestado a Pirandello. En este juego pirandelliano se presentan personajes que después no van a tener relevancia en la novela y otros sí la van a tener, como es la intrusión de un personaje no invitado, el fotógrafo, que interrumpe el discurso, y que va a narrar todo lo que concierne a Estrella. Por otra parte, el libro no tiene nada que ver con Cortázar, porque Julio Cortázar es un escritor influido eminentemente por la literatura francesa y en mí la influencia francesa no es determinante. Cortázar es un escritor sentimental y *Tres tristes tigres,* al contrario, es un libro bastante duro no dado al sentimentalismo.

¿Es Estrella un personaje mítico? [Me refiero a la novela Tres tristes tigres*].*

Ella es una especie de encarnación de la música, Estrella Rodríguez, con su enorme peso de casi doscientos kilos. La idea es la música delicada, llena de amor, de sutilezas rítmicas, melódicas producidas por un monstruo. La música, una especie de perla, saliendo de una ostra monstruosa. Sería un emblema de la creación.

¿Y qué significación tienen estos emblemas?

Significaría que el origen de la cultura puede estar en elementos monstruosos, aborrecibles. Por ejemplo, yo tengo la teoría de que la música cubana se originó en el *lumpen.*

¿Como el tango, el jazz?

Sí. Pero de estos elementos malamente reprobables, seguramente peligrosos, surge un elemento casi de forma espontánea que es la negación de sus orígenes y al mismo tiempo una sublimación de ellos.

¿Los boleros, la historia de Estrella es un hilo conductor en Tres tristes tigres*?*

Sí, creo que sí. El bolero, música eminentemente urbana y a la vez elemento social, es parte de la cultura cubana que se ha difundido por toda América y como los *blues,* son un elemento generador de cultura. He conocido mujeres que se expresaban citando letras de bolero. Es decir, la letra del bolero ha sustituido la expresión de sus sentimientos.

¿Entre el erotismo y el humor, hay coexistencia en tus libros?

No pueden coexistir, no, para nada. Si hay humor no hay erotismo y si hay erotismo no puede haber humor. Creo que una de las funciones humanas más serias es el discurso sexual; en cuanto se introduzca elementos ajenos hay una ruptura, hay un fallo de la concentración. Incluso en ciertas formas de

erotismo, como el sadomasoquismo, son terriblemente serias. Y en el momento que interviene el humor se produce una distancia y no puede haber ninguna distancia en ningún acto sexual. Creo que en el humor hay un elemento de locura. Pienso que es más bien malsano, porque el humor es la ruptura de la lógica cotidiana.

¿Y qué pasa con Corin Tellado y su literatura sicalíptica, pornógrafa que has tratado en tu ensayo 0?

Allí traté de demostrar que nadie escapa verdaderamente al erotismo cuando se trata de relaciones íntimas humanas y que inclusive, la escritora de novelitas románticas, pornógrafa inocente, no ha podido sustraerse a ello.

En tu narrativa utilizas ciertos ritos afrocubanos como Sikán y Ekué. ¿Qué sentido tienen? ¿Eres religioso acaso?

No soy religioso para nada. Si admiro la religión es del punto de vista literario. El elemento central de la magia afrocubana lo incluyo por razones puramente estéticas. El rito de Sikán y Ekué es de una secta religiosa que todavía existe en Cuba que vino con los esclavos de África. Es una secta secreta, pues ha sido perseguida durante cuatro siglos: en la Colonia, en la República y bajo el régimen de Fidel Castro, porque las sociedades secretas constituyen una especie de quiste político contra los regímenes totalitarios. A ellas no pueden pertenecer las mujeres, pues no pueden entrar al cuarto famba, cuarto de las iniciaciones. Sólo los hombres, negros y blancos pueden pertenecer. Lydia Cabrera, de la alta burguesía habanera, ha estudiado las sectas y sus ritos en un libro, *La sociedad secreta bacuá*. Tampoco los homosexuales pueden ingresar a estas sociedades secretas ni pueden tocar el tambor.

En La Habana para un infante difunto, *procuras, según tus propias palabras, "la reconstrucción de una ciudad perdida a través de la memoria". ¿Existe aún tu "ciudad gloriosa"?*

No, yo no he estado en La Habana desde 1965 [3 de junio, a los funerales de su madre]. Encontré una ciudad fantasma donde presencié la destrucción paulatina de la ciudad. Hace poco fui invitado por la BBC para ver un documental sobre La Habana hecho por una cineasta checa que vive en París. Las tomas alternas que exhibieron mostraban el deterioro de la ciudad, lo que me produjo ira contra los responsables de esa destrucción. La Habana que yo conocí está en ruinas. Es como comparar Berlín Oriental con el Berlín de antes de la guerra. A fines del año noventa, personas que trabajan para el gobierno de Cuba al pasar por Europa me dijeron confidencialmente: "Esta semana se acaban de caer catorce edificios en La Habana". Una enorme cantidad de edificios tienen hoy sólo la fachada. No se construye, no se arregla nada y el deterioro es terrible. Los recién casados no tienen dónde vivir.

¿Es posible una reconstrucción a futuro?

Hemos hablado con un gran economista inglés, mitad chileno, que vive en Londres y le hemos preguntado. ¿Cuba tiene arreglo? Su respuesta: –Cuba estará de pie de nuevo en cinco años. ¿Cómo es posible?, le dije. –Sí, sí, porque la cantidad de dinero cubano que hay fuera, en Miami, etc., más el turismo son la solución.

La Habana, ¿una obsesión?

Amo mucho a mi ciudad, a La Habana. Pero no nací en La Habana sino en un pueblo en la costa de la provincia de Oriente, en Gibara, a unos treinta kilómetros de donde nació Batista y a treinta y cinco kilómetros de donde es Fidel Castro.

Gibara fue el sitio donde Colón desembarcó por primera vez en Cuba. Soy muy cubano realmente, además de cubano soy muy habanero. Hice un esfuerzo muy consciente para que no se me notara el acento de Oriente y poder hablar como la gente de La Habana. Llegué a La Habana cuando tenía doce años. Fue llegar a Roma en tiempo de los césares, pues en La Habana no había noche. Los anuncios luminosos, las orquestas de mujeres tocando en los cafés al aire libre, todo fue un sortilegio y me enamoré perdidamente de La Habana. Me costó mucho trabajo irme de La Habana...

Tú fuiste colaborador de la revolución cubana y de Fidel Castro, ¿Cuándo y cómo se inicia el deterioro de esa relación?

Tuve una participación en los primeros tiempos de la revolución, en el aparato cultural. Fui fundador y director de *Lunes*, suplemento literario del diario *Revolución*, que tenía una tirada semanal de 250.000 ejemplares y que editaba a autores de habla no española y literatura esotérica. El *magazine* apoyó un cortometraje titulado *P.M.* sobre la vida nocturna de La Habana [realizado por su hermano en 1961], película prohibida y luego secuestrada. El gobierno [Dorticós, Fidel Castro] decidió que el *magazine* no siguiera existiendo por ser muy desobediente. Como no había Siberia en Cuba, me enviaron a Bélgica como Agregado Cultural.

¿Cuándo conociste a Fidel Castro y cómo era éste?

Lo conocí en 1948 y era muy diferente de como fue después. Tenía una barbilla fugitiva. Andaba siempre con un traje cruzado porque debajo del cinturón llevaba una pistola...

Pero al parecer muchos intelectuales apoyan a Fidel Castro.

Los escritores que están en Cuba tienen que hacerlo forzosamente. Sí, lo sé por experiencia propia. Los escritores deben mostrar una adhesión a la revolución para poder escribir y publicar. Pero ninguno de ellos cree en nada de eso. Hay también algunos que viven muy bien, en casas espléndidas, y en otras épocas fueron camareros en Nueva York... Es que todo el mundo en Cuba es funcionario del régimen y temen ser despedidos masivamente. Los escritores más valiosos, excepción hecha de Alejo Carpentier, que hasta último momento estuvo al servicio de Fidel Castro, todos están muertos: Lezama Lima, Virgilio Piñera, etc., y los que no están muertos están en el exilio. Desgraciadamente se ha acabado de destruir por una fuerte presión, un extraordinario testigo de Cuba, Reinaldo Arenas, en Nueva York.

Pero hay alguna resistencia, aunque muy soterrada. He leído con asombro en la prensa inglesa la noticia de los escritores que hicieron un comunicado en el cual emplazan al gobierno de Fidel Castro a celebrar elecciones, firmado por diez escritores cubanos. Me parece un acto no sólo de extremado coraje

sino absolutamente temerario. Por supuesto ese comunicado nunca se publicó en La Habana.

¿Y Gabriel García Márquez, que apoya al régimen de Fidel Castro, cómo lo juzgas?

Es muy difícil para un cubano, realmente, juzgar a Gabriel García Márquez, porque él ha tenido una participación tan grande frente a Fidel Castro; le ha servido de todo, de consejero literario, de payaso, de amigo. Sé que leí veinte páginas de *Cien años de soledad* y cuando la gente empezó a volar en su novela me dije: ah, es Mery Popins en Colombia y no pasé de ahí. Es muy difícil juzgar literariamente a Gabriel García Márquez sin pensar en lo que él ha significado en la vida política cubana, que no es la vida política de su país. A mí me hubiera parecido excelente que hubiera tenido esa relación con algún presidente colombiano, pero no con el dictador cubano. Esto no tiene precedentes más que con un extraordinario escritor sueco, Knut Hamsum [es en verdad noruego] que le llevó la medalla del Premio Nobel en 1933 a Hitler [lo obtuvo en 1920] y por eso padeció, después que terminó Hitler, un ostracismo muy curioso y solamente ahora se editan algunos de sus libros [*Hambre, Pan; Soñadores*, etc.]. Knut Hamsum no era un escritor elitista venido de las clases dominantes. Era un escritor que subió de la clase obrera sueca. Y para mí, ello hace muy difícil de llegar a Gabriel García Márquez.

¿Hay una oposición en Cuba? ¿Cuáles son sus estrategias frente a Fidel Castro?

Sí, pero es forzadamente una oposición muy secreta. Sería como plantearse una oposición a Stalin dentro de Rusia. No digo que no exista. Hay conatos de oposición, que son los grupos por los Derechos Humanos, pero que están muy asediados por unas organizaciones fascistas que llaman Grupos de Repudio, que son ciudadanos armados con estacas que van a cada una de estas reuniones. Pero es posible que existan otras zonas de oposición. ¿Quién iba a pensar que Fidel Castro iba a fusilar a su General más brillante, el ganador de todas las campañas de África, una especie de Escipión de nuevo? Y, sin embargo, lo fusilaron. Fidel Castro también cuenta con los Comités de Defensa de la Revolución, que es una organización homóloga, una especie de remanente de los Cuerpos de Vigilancia de la Revolución Francesa y que también utilizó con mucha eficacia Hitler, con sus guardias de cada manzana que es lo mismo que ocurre en Cuba. Ahora me han dicho que los Comités de Defensa de la Revolución han aflojado al ver que se escapa de Cuba gente de altas esferas, generales, viceministros, es decir, personas de dentro del régimen.

Hay un verdadero éxodo de Cuba, como el caso de muchachos que han intentado huir en el tren de aterrizaje de un avión [caso del avión que venía de La Habana a Madrid, Barajas]. O la gente que intenta irse de Cuba en balsas fabricadas simplemente con cámaras de neumáticos de camión amarradas por encima con una plancha de madera. Y que se lanzan a la deriva sin siquiera tener remos, en una práctica muy peligrosa para cruzar ciento cincuenta o ciento sesenta kilómetros a La Florida. Muchos han desaparecido en el golfo o han muerto deshidratados porque se pasan en esta travesía quince días. El año pasado [1990] llegaron a Estados Unidos cuatrocientas personas en balsas. Y en lo que va de este año han llegado ochocientas balsas. A tal extremo, que

el yate *Britania* en el que viajaba la reina Isabel II en su visita a Estados Unidos se encontró a su regreso a Inglaterra con una de estas balsas que ya naufragaba, rescatando a un muchacho que subió a bordo. El servicio de guardacostas americano bautizó a éste como "cubano real" porque había estado en el yate real.

Seguro que la responsabilidad de todo se lo atribuyes a Fidel Castro. ¿Cuáles son las salidas de todos estos problemas?

Creo que todo lo que ocurre en Cuba viene, vamos a decirlo francamente, de sus desmanes; es decir, no hay nada en Cuba, y yo tengo la experiencia de diplomático, que no pase por las manos de Fidel Castro.

¿Y cómo valoras la presencia de Fidel Castro en la Reunión de Guadalajara en México, celebrada recientemente?

Creo que Fidel Castro se ha burlado de todos con las declaraciones que hizo en México, al señalar que la *Perestroika* la había inventado él hace años. Él no tiene sentido del humor. Él tiene el sentido de la sorna. Esto es una manera de burlarse de todos con quienes habló, el rey de España, Felipe González y otros presidentes. Y me parece lamentable, me parece extraordinario que tantos presidentes democráticos se codearan con un personaje tiránico, a quien nadie nunca ha elegido. Él no puede cambiar. Es un animal prehistórico. Es como convertir a un dinosaurio en gato doméstico. Además, es un hombre con una lujuria de poder. Es muy difícil y también muy tarde para que cambie, tiene 66 años. Y me parece lamentable que este personaje controle la vida de once millones de cubanos. Es algo que va más allá de la lógica. Y muchos dirigentes, porque la política parece que atañe a terceros, no son capaces de estar aquí como estoy yo y decir lo que yo digo, porque no pueden y otros porque no quieren.

¿Qué valoración haces de los objetivos del encuentro en Guadalajara?

No creo que ello resulte. Es como tratar de describir a un elefante partiendo nada más que de la trompa. Creo que es una empresa condenada al fracaso. Ha habido varias ocasiones en que esto se ha planteado, una unión americana. Hubo congresos de la Unión Panamericana y nunca dio resultados. Y a mí francamente no me interesa para nada lo que ocurra al sur del río Grande. A mí lo que me interesa es lo que pasa en Cuba y soy muy franco en eso. Y tampoco creo que en determinados países de América del Sur se interesen por lo que ocurre en el resto del continente. Si todo es palabrería.

Pero el continente está ahí, existe una problemática latinoamericana.

No pienso nunca en Latinoamérica. Ni siquiera en la palabra latinoamérica. Eso es un invento francés apropiado por los americanos [querrá decir USA, supongo], que cuando se quedaron con el nombre de Estados Unidos se decidieron llamar al resto latinoamérica. Yo no sé qué cosa es latinoamérica. Conozco América Central, América del Norte y América del Sur donde hay países con problemas muy diferentes, en que los problemas de Venezuela no son los de Argentina ni los problemas de Chile son los problemas de Brasil... No creo que haya soluciones continentales, porque no creo que haya problemas continentales. Luego, cada país tiene una serie de problemas que ese país tiene que resolver desde ese país.

¿Y del punto de vista literario?

No creo que exista lo que se llama América Latina ni siquiera hablando en el terreno literario. Hay unas diferencias tan enormes que exceptuando a Borges, hay escritores argentinos que no sé qué están diciendo. Yo mismo me he preguntado hasta qué punto en España han entendido *Tres tristes tigres*, con un lenguaje tan absolutamente localizado, los diferentes dialectos que se hablan en La Habana. La idea de América Latina ha sido realmente promocionada por Fidel Castro y todos sus seguidores y algunos de gran fama literaria. Significa que un continente y medio se convierta en un solo país. Es mucho más fácil dominar un solo país que un continente y medio. Siempre ha habido en Fidel Castro la idea de que él es el Bolívar de este siglo y que él va a conquistar siempre con guerrillas, en Venezuela, en Perú, en Bolivia con la idea de determinar en América del Sur, porque Cuba le queda pequeña. No creo en la integración posible de América. Creo que hay demasiados problemas y además los países se odian unos entre otros. Si yo siempre digo que los venezolanos hablan lo peor de los colombianos y los argentinos no soportan a los uruguayos ni a los chilenos. No hay peor cosa que decirle a un dominicano que es haitiano. Y para colmo, cuando unos pobres haitianos invadieron con obreros Santo Domingo hubo una matanza de haitianos, once mil murieron, y eso casi nunca se menciona o se le atribuye al dictador Trujillo, pero es una actitud propia de los países. No creo en los bloques de naciones de América del Sur. Ahora mismo estamos asistiendo a la división de naciones y para el año 2000 pienso que España será más de una nación, que habrá nación vasca, habrá nación catalana. Y el ejemplo de la Unión Soviética y Yugoslavia es tan evidente. No tengo la menor duda de que los países Bálticos van a ser repúblicas bálticas independientes y así ocurrirá con Georgia, con Armenia, porque esas uniones son artificiales. Creo sí que existen las nacionalidades.

Supongo que no puedes dejar de reconocer que el denominado boom *de una u otra forma evidenció un determinado modo de hacer literatura en América hispana, con algunas constantes comunes que han tenido cierto flujo y reflujo lector en el continente.*

Yo no lo veo. Hace unos cinco años leí un informe sobre literatura argentina y allí incluían a escritores que nunca había oído mencionar y hablaban de Manuel Puig como "nuestro escritor joven más importante" cuando Manuel Puig cumplía 55 años y los nombres que se mencionan son siempre los mismos del pasado: Bioy Casares, Borges, Cortázar...

¿Y Vargas Llosa? ¿Y Juan Rulfo? ¿No crees que son valiosos escritores?

Algunos libros suyos me parecen interesantes, de Mario Vargas Llosa. Y Rulfo vale mucho, con una sola novela es un gran escritor.

Bioy Casares ha escrito una de las novelas de amor más poderosas en este siglo, *La invención de Morel* (1940).

¿Y que valoración haces de Manuel Puig, Carlos Fuentes, Agustín Yáñez, José Donoso, Jorge Edwards y de los escritores cubanos Piñera, Novas Calvo o del argentino más universal Borges?

A mí me interesa mucho lo que escribía Manuel Puig. Su última novela me parece un hallazgo total, de un atrevimiento formal increíble: la con-

versación de dos viejas que recuerdan el pasado, a partir de un presente en Río de Janeiro. También hay un gran escritor, muy interesante, que ha sido muy copiado en España, Severo Sarduy, que pertenece a otra sensibilidad.

Por otra parte, tengo la idea de que Carlos Fuentes no es un escritor sino un político que escribe. A Agustín Yáñez no lo conozco. A Donoso lo he leído, me parece un novelista importante, mucho más importante que otros novelistas que tienen más nombre y más publicidad. En cuanto a Jorge Edwards conocí primero su libro *Persona non grata* y luego lo conocí a él personalmente, porque yo ya estaba radicado en Londres, exiliado. Es un libro que está espléndidamente escrito, es un libro extraordinario y hubiera querido que su libro *Adiós poeta* fueran tan buen libro como *Persona non grata*. Y es porque él se ha reservado de contar ciertas cosas de Neruda que no serían muy bien vistas o leídas. *Persona non grata*, en cambio, es un testimonio muy bien logrado de principio a fin, y es un tipo de testimonio que raramente se ha hecho, en el que coloca a Neruda a la cabeza de los escritores de la lengua.

Yo tenía cierta afinidad con Virgilio Piñera, porque me gustaba como él contaba sus narraciones absolutamente absurdas y con un lenguaje coloquial, de todos los días, aparte que la figura humana de Virgilio Piñera era muy interesante y lamenté mucho cuando se murió. Lino Novas Calvo ha escrito cuentos en Cuba solamente superables por los cuentos de Borges y uno que otro cuento de Rulfo. Y cuando se ha hablado tanto del realismo mágico, Lino Novas Calvo sin ningún escándalo ya había practicado el realismo mágico con gran éxito en los primeros años treinta. En cuanto a Borges lo pensaba y lo pienso todavía, es el único escritor de importancia desde que murió Calderón y creo que dentro de cien años el único escritor español y me refiero desde los Pirineos a la Patagonia, el único escritor que será leído será Borges porque él ha escapado a todas las intransigencias: no ha estado atrapado por la política, el regionalismo ni por cierto temor de algunos escritores de habla española, a parecer demasiado cultos.

¿Tú como escritor te sientes atrapado por la política?

Estuve hasta cierto punto hasta que me exilié en 1965, pero no soy una persona política. A mí me interesa la literatura como ejercicio y me interesa el cine como visión particular. Creo que la política es fatal para los escritores. Si yo le reprochaba a Neruda, era su concomitancia política, su militancia. Y de cualquier escritor, por supuesto escojo a Borges como la única posibilidad de sobrevivir. Pienso que todos los poemas de Neruda que no estén sostenidos por su indudable genio poético, se desvanecerán junto con la política que él ejercía. Y en cuanto a que si hay o no conocimiento de los escritores de América del Sur, Norte o Centro te quiero decir que ahora estoy leyendo un libro inusitado que se llama *Rito*, escrito en inglés, escrito por un judío sefardí que nació en Guatemala, Víctor Perera. Es un libro extraordinario, que conocí a través de una editorial de Londres. Yo no sabía que existía Víctor Perera. Él ha hecho una carrera como escritor en Estados Unidos en inglés, pero sus temas son completamente guatemaltecos. Ello significa simplemente la poca

comunicación que hay entre los escritores de América y también entre Inglaterra y América.

¿Y a Neruda cuando lo conociste en La Habana, qué impresión te causó?

Sí, lo conocí en La Habana. Me pareció un individuo muy preciado de sí mismo, pero como llegaba precedido de una enorme fama no sólo continental sino mundial, pues pensé que esa actitud estaba justificada, que no sería la que yo tendría, pero estaba justificada. Me llevé bastante bien con él y él se llevó bien conmigo porque estaba obligado, porque era una relación de anfitrión a huésped que es lo que él era. Él estaba invitado por el *Magazine* que yo dirigía; *Lunes*. Eso fue en diciembre de 1960.

¿Y de su obra qué valoración haces?

A mí me interesaron muchos sus primeros libros de poemas. Después cuando se hizo poeta político, un poeta comprometido no me interesó más. Sin embargo, él tiene un libro ya bastante avanzada su obra que se llama *Estravagario*. Para mí es un libro que se entronca con sus primeros libros, porque en él la poesía habla por sí misma, no tiene que tener apoyos políticos ni cantos a Stalin ni nada parecido, que para mí es muy repugnante. *Estravagario* fue un libro que disfruté mucho a partir de La Habana.

¿Será por el buen humor que hay en él?

En parte por el humor y en parte por la actitud poética que era muy diferente a su poesía de sus últimos treinta años.

¿Y cómo veías al Chile de Neruda?

Chile para mí era un país muy remoto. Conocí a Neruda como te digo en La Habana, conocía su obra y para de contar.

¿Y a Salvador Allende?

No, nunca lo conocí. Solamente supe de él cuando estaba instalado en la presidencia de Chile. Antes nunca ni siquiera había oído hablar de él.

Pero sí sabrás que en Chile hubo un golpe militar que derrocó al Presidente constitucional Salvador Allende G., ¿no?

Yo estaba en Londres y estaba muy enfermo, pero recuerdo por los antecedentes de Fidel Castro, el empeoramiento de la economía chilena y la influencia extraordinaria de Cuba en Chile. Pienso que el golpe él mismo se lo buscó. De ninguna manera puedo decir que me alegré de su muerte, pero pienso que de alguna manera el golpe estaba justificado. Personalmente tengo aversión por los golpes militares. El golpe militar de marzo de 1952 dado por Fulgencio Batista, fue lo que propició la llegada al poder de Fidel Castro. Si eso no hubiera sucedido nunca hubiera habido Fidel Castro.

¿Y qué piensas de Pinochet?

Creo que él ha sabido retirarse a tiempo. Yo creo que la situación chilena reclamaba un regreso a la democracia y que eso se ha cumplido.

¿Entre Pinochet y Fidel Castro hay alguna distancia, proximidad o similitud?

Es un tipo de comparación que detesto hacer. Francamente ahora, por supuesto, juzgando por el tiempo que lleva en el poder, van a ser 33 años, y por el tipo de gobierno que ha ejercido en Cuba considero que es infinitamente peor.

Volvamos a tu creación: respecto de tu libro escrito en inglés, Only Smoke, *¿Cómo te ha tratado la crítica?*

A veces muy bien, otras veces peor. También depende de mi condición, como soy el único escritor cubano exiliado que vive en Londres eso tiene un doble filo: hay gente que es enemiga mía y por tanto enemigos de lo que escribo; simplemente por mi manera de comportarme civilmente; y otros que se sienten atraídos por esa situación.

Pero yo me refiero a la crítica especializada.

Only Smoke, cuya traducción posible sería "Puro humo" tuvo muy buenas críticas en Inglaterra. Pero no tuvo tan buenas críticas en USA, por la simple razón de que ha habido en Estados Unidos una manía de antifumar y el libro cayó en medio de esa situación.

[En broma] *O sea, una crítica de humo.*

[Riendo] –Sí, una crítica humeante o antihumo.

¿Qué proyectos literarios tienes?

Ahora estoy preparando la publicación de un libro que contendrá mis ensayos y artículos sobre temas políticos cubanos y no continentales. Ese libro se va a llamar *Mea Cuba* y se editará bajo el patrocinio del Quinto Centenario, en el cual creo claramente, es decir, yo soy un colombista. Voto siempre por Cristóbal Colón.

¿Tus hijas, Carola y Ana, escriben?

No, para nada. Ellas son perfectamente impermeables a la literatura. Y me alegro porque la literatura da más apremios que premios.

¿Cuándo un escritor deja de serlo, o sea, "cuelga" la pluma?

Me parece una pregunta interesante. [¡Espero que las otras o parte de ellas también le hayan parecido interesantes...!].

Hay dos casos de escritores cuyas experiencias son diametralmente distintas: Juan Rulfo, que escribió una sola novela, *Pedro Páramo* y sus cuentos *El llano en llamas* y nunca más volvió a escribir una línea. Pero Borges, enfermo con cáncer, a los 85 años, ciego estaba dictando sus creaciones a su mujer. Es muy difícil generalizar.

Yo no tengo pensado ningún retiro. Vivo de lo que escribo y además, ¡escribo lo que vivo! [Lo dice con cierta socarronería, riendo].

ENTREVISTAS ENTREVISTADAS (A. HITCHCOCK, C. GAVRAS, C. SAURA, A.PARKER, ENTRE OTROS)

Hans Ehrmann

Obtener una entrevista puede ser más difícil que realizar o escribirla. A veces decide la suerte, otras la perseverancia.

1964, Los Ángeles, California: una ciudad maldita donde, para ser humano, hay que saber manejar o disponer de fondos ilimitados para taxis. La alternativa es el hotel como prisión dorada. Allí estaba como invitado del Departamento de Estado y me habían destinado un gran *tour* a Disneylandia. Ante mi falta de interés, bastante mal vista, me traspasaron a la Motion Picture Association que, con gran cordialidad, me mandó a filmaciones donde, en alguna pausa del rodaje, intercambiaba dos frases con los actores, me tomaban una foto con ellos y me llevaban de regreso al hotel. En ese trayecto el publicista me entregaba un legajo de informaciones de autenticidad no garantizada, para que pudiera escribir mi "entrevista exclusiva", ilustrada por la "foto testimonio" del caso.

Por suerte, la visita duró menos de una semana porque, francamente, éstos y otros hábitos de los aborígenes eran desconcertantes. Hasta que, una mañana, suena el teléfono: "¡Levántese! Ya salió un auto a buscarlo. Hitchcock lo va a recibir".

En el estudio de la Universal, una publicista me informa que la cita es por apenas un cuarto de hora y me conduce al *bungalow* del director. Pero, en vez de desaparecer, se queda allí mismo, sentada entre los dos. Era mi primera entrevista con uno de los grandes del cine y, al nerviosismo del momento se agregó ahora aquél de sentirme observado en toda mi inexperiencia. Afortunadamente, Hitchcock se levantó en todo su espesor para saludarme y, debo confesar, prácticamente se autoentrevistó. A los quince minutos justos, fin del casi monólogo, en la puerta me cruzo con Lew Wasserman, ejecutivo máximo del estudio que, puntual como un eclipse, llega a conversar con el realizador sobre su próxima película.

En el mismo viaje, una estadía de seis semanas en Nueva York. Entre muchas metas, aquélla de entrevistar a Stanley Kubrick, hombre conocido por su parquedad en estas materias.

Obtenido el teléfono de su oficina (no sale en guía), al segundo o tercer intento, avanzo desde la secretaria al asistente del director. "Bien –dice– vuelva a llamar en un par de días". Lo hago, una y otra vez: "No he tenido oportunidad de tratar su asunto con Mr. Kubrick". Finalmente: "Acepta la entrevista, pero está muy ocupado y aún no puede fijar la fecha. Por favor vuelva a llamar". Suma y sigue. Se cumple un mes desde la primera llamada.

Mientras tanto, me había fascinado una grabadora General Electric. Por subdesarrollo o porque realmente eran una novedad, no las conocía. Aquel

arcaico modelo tenía unos grandes *cassettes* que duraban apenas quince minutos. A pesar del precio, pudo más la tentación.

En la oficina de Kubrick, aún decían: "Sí, pero todavía no tiene tiempo", mientras la cuenta regresiva de mi regreso a Chile se tornaba alarmante. Casi en la quemada, me dio cita y todo anduvo bien, salvo un detalle. No me permitió usar la grabadora que, seis meses más tarde, ya estuvo obsoleta.

En otra oportunidad, sin embargo, la grabadora –esta vez último modelo con *microcassette*– fue providencial. Era en 1979, primera vez que acudía al Festival de Cine de Cannes. Había visto una gran cantidad de películas, buenas y malas; sin embargo, en materia de entrevistas, el fracaso era total. Más aún, debo reconocer que, a un día de la clausura, ni siquiera había descubierto los mecanismos que las regía en este singular mundo. Trataba de no sentirme demasiado frustrado cuando, en uno de los pasillos del Hotel Carlton, me topé con dos conocidos, una periodista israelí y un belga que hablaba inglés con un curioso acento de los bajos fondos londinenses. Estaban angustiados: en diez minutos tenían una entrevista con Sally Field, dato fijo para el premio a la mejor actriz por su trabajo en *Norma Rae* y, después, con Martin Ritt, director del filme. En ese momento no tenían grabadora ni cámara y no alcanzaban a ir a buscarlas a su hotel, en mi bolso llevaba tales artefactos y, tras una negociación relámpago partimos a hacer la entrevista.

La combinación funcionó, nos complementamos y se formó una sociedad que se mantuvo durante cinco años y festivales. El habernos hecho amigos, sólo era una de las causas del contubernio. Otra, igualmente importante era que, dadas las condiciones del ambiente, a todos nos convenía.

El mundo del cine no sólo se da cita en Cannes para mostrar filmes y ganar premios; tanto y más importante es mostrar y venderlos. O bien, venderlos antes de hacerlos y mostrarlos, reuniendo dineros para financiar la producción que muchas veces toman la forma de anticipo sobre los derechos de distribución en un determinado país. Otro imán de Cannes y los grandes festivales son los dos mil y tantos periodistas de todo el mundo que allí se reúnen y que constituyen una espléndida oportunidad para la promoción internacional de películas de toda índole.

De esta manera, quiéralo o no, el periodista se transforma en un engranaje más del *marketing* internacional de películas, actores y directores. Y como de *marketing* se trata, las cosas no pueden quedar libradas al azar. El actor o realizador sabe que viene al festival a trabajar y destina una cantidad de horas al día a hablar de sí mismo. Para invertir ese tiempo de manera rentable, existen las empresas o agentes de relaciones públicas, que son llave o clave para llegar hasta los famosos. Y demás está decir, que las leyes de la oferta y la demanda funcionan activamente. Mientras más importante el personaje, más difícil el acceso.

A menos, por cierto, que se trate de un canal de televisión o (recurso no desconocido) de un periodista acompañado de alguien que manipula una cámara. La televisión, aunque sea en Islandia o Liechtenstein, suele tener las puertas abiertas. Tres o cuatro preguntas, cinco a diez minutos y listo.

Ser norteamericano, aunque se represente la gaceta de Grinnell Iowa o Forestville, California, también es una decidida ventaja. En Cannes, el festival, incluso, tiene un funcionario con la misión específica de atender y facilitarle la vida a la prensa norteamericana. Más aún, para los grandes diarios y revistas, pedir suele ser sinónimo de tener.

En cambio, si se proviene de Swazilandia o de Chile el asunto se torna más espinudo. No es que pidan la circulación del medio o la cantidad de salas del país para aplicar una fórmula matemática que indique la cantidad de entradas que pueda vender una entrevista. El asunto no es tan científico y la fórmula podría sintetizarse como "los chicos a la cola", a menos que se trate de personajes también chicos en quienes no se interesan los periodistas grandes.

Incluso, como a veces se torna difícil llenar la bitácora de los pequeños, podía suceder que se concediera una entrevista grande, si se hacía dos chicas. Fue así como dos años seguidos entrevisté a una tal Anne Archer quien, antes de interpretar a la esposa en *Atracción fatal*, era una simple desconocida. Por lo demás, también es un mecanismo frecuente en la compra-venta de películas como "paquete": una buena, ligada a varias sin mayor interés.

Con los personajes más importantes, el sistema es formar grupos de cuatro o cinco periodistas de distintas nacionalidades para sucesivas entrevistas al personaje. El azar es decisivo: pueden conducir a grupos homogéneos de profesionales o también a una mezcla de agua y aceite. Como sucede con las colegas de los tabloides ingleses, que viven del escándalo y hacen preguntas íntimas que sólo ponen de mal genio al entrevistado.

Estas condiciones explican la razón de ser del trío formado con la periodista israelí y el belga. Era una buena combinación de países pequeños de muy diferentes partes del mundo y funcionó bastante bien. Entrevistas como las de Boorman, Frankenheimer, Fuller, Parker y los Taviani surgieron de esta forma.

Categoría aparte corresponde a las estrellas, generalmente de Estados Unidos. Allí se da una presión aún mayor y las grandes compañías norteamericanas, que controlan las puertas de acceso, forman grupos multinacionales de veinte, los embalan en un bus y los desestiban en el Hotel du Cap, lujosísimo lugar a media hora de Cannes donde alojan los *VIPS*, lejos del intenso ajetreo y *stress* de Cannes. Para ingresar a estos "selectos" grupos hay un ábrete sésamo: llevar una carta del gerente local de la respectiva compañía norteamericana. Personajes como Cher, Harrison Ford o James Stewart son administrados de esta manera. Así se fabrican veinte entrevistas exclusivas por micro.

El reverso de la medalla de estos ajetreos tiene su matiz irónico: los relacionadores públicos reúnen estadísticas y hacen informes para sus clientes, se realizaron tantas entrevistas para tantos países, etc. Así dan por cumplida su tarea, sin un seguimiento de cuánto efectivamente se publica. No hay estadísticas, pero los periodistas en general entrevistan primero y seleccionan después, muchas veces dependiendo de que las películas lleguen a sus respectivos países. Mi experiencia es de haber publicado menos de la mitad de cuantas hiciera en Cannes.

Sin embargo, en medio del fárrago del festival, impone respeto el profesionalismo de la mayoría de los entrevistados. Aunque lleven años respondiendo a más o menos las mismas preguntas, la gran mayoría responde en una forma que sugiere frescura y espontaneidad. Como un actor que por enésima vez interpreta el mismo papel en la misma obra, sin asomo de rutina.

Sin embargo, de parte de todos los involucrados, la entrevista en clima de festival tiene mucho de industria pesada. Es muy diferente si el acceso se logra directamente o a través de un amigo común, al margen de campañas de promoción o materias afines. La docena de entrevistas que sigue, se divide por partes más o menos iguales entre estas últimas y las festivaleras. Salvo Hitchcock y Kubrick contaron con apoyo de grabadora, recurso técnico que ha tenido dos efectos en el periodismo.

Una mayor exactitud en la reproducción de las palabras y conceptos del entrevistado y una mayor flojera del entrevistador, que se da por satisfecho con algunos retoques a la transcripción del *cassette*.

Espero no haber cedido más de la cuenta a esa tentación.

EL HOMBRE DEL SUSPENSO

Se abre la puerta y lo primero que se ve es una gran cabeza que flota sobre un inmenso escritorio. "Buenos días", dice la cabeza. "Cómo está usted. Sírvase un puro". Emerge desde el escritorio y se descubre el macizo cuerpo que la sustenta. Y un par de cortas piernas sobre la cuales ése se equilibra en forma milagrosamente segura. El puro tiene dimensiones churchillianas. Hitchcock prende el suyo. Se sienta en un sillón.

Un alargado edificio de un piso en los estudios de la Universal es el cuartel general de las "Producciones Hitchcock". Hace algunos meses lo vino a ver el *director francés* François Truffaut en calidad de periodista. Preparaba un libro sobre el "maestro" y pasó diez días en su compañía. En Francia, Hitchcock no es una persona o un director de cine, sino un *mito*. Los críticos franceses han hecho de él un verdadero culto. Y a él, ¿qué le parece esa situación?

"Me halaga" –responde. Y sonríe.

"El peligro está en que comienza a creer en su propio mito" –me dijo algunos días más tarde, Bosley Crowther, crítico de cine del *New York Times*.

En la biografía oficial de Hitchcock, proporcionada por el estudio, se informa que se casó en 1926 con Alma Reville y que es el único director que ha contraído matrimonio con su asistente. Esa biografía también cuenta con un pintoresco rubro que lleva el título "Estadísticas Vitales":

Fecha y lugar de nacimiento: Londres, 12 de agosto de 1900.

Altura: 1,70 metro.

Peso: 88,5 kilos.

Pelo: negro.
Ojos: café.
¿Pelo negro? ¿Apenas 88,5 kilos? Difícil creerlo.
"Mis películas –dice Hitchcock– son un triunfo del bien sobre el mal. Su protagonista es el hombre común *(Everyman)*. A través del él se genera la emoción del público".

¿Le parece que el bien también triunfa sobre el mal en la vida misma?

Si usted escuchó los discursos de los candidatos durante la campaña presidencial habrá escuchado muchas alusiones al bien y al mal. *Mr.* Goldwater decía que él era bueno y que *Mr.* Johnson era malo. *Mr.* Johnson decía que *Mr.* Goldwater era malo y él era bueno. Cada día de la vida se oye hablar del bien y del mal. Cada día. Mi propia preocupación no es con la actualidad o la realidad, sino con la fantasía. No obstante, trato de hacer las cosas en la forma más realista posible.

North by Northwest fue una pesadilla. Si no hubiese pensado en el público, la habría pintado en forma más desunida, tal como corresponde a un sueño. Pero mantuve un orden narrativo, para que cualquiera pudiera seguir el hilo de la acción... Un sueño es algo muy real y en eso me concentro. Si los personajes y ambientes no son reales, no sujeto al público.

Se levanta y camina, como si le fuese imposible quedarse quieto. Parece una pelotilla que adopta aires de duende.

Mucho se ha hablado de su predilección por las rubias glaciales como Grace Kelly y, ahora, Tippi Hedren.

La tendencia rubia en el cine se remonta a los días de Mary Pickford. En esos días se generó el contraste entre las mujeres rubias y los hombres morenos. Por mi parte, no tengo una predilección especial por las rubias. Estoy casado con una mujer de pelo castaño. En cuanto al sexo, es demasiado vulgar. Cuelga de tanta estrella como una vulgar chuchería.

¿Qué fue lo que quiso o no quiso decir en Los pájaros?

La película era sobre el hombre que da por sentada la naturaleza. El hombre que juega con el uranio y de repente se halla con una bomba entre las manos. A los pájaros se les mata y se les encierra en jaulas. ¿Hay algún motivo para sorprenderse de que alguna vez se alcen en una rebelión?

En los últimos años "Alfred Hichcock Presenta" ha gozado de considerable popularidad en la televisión, donde se aplica la misma mezcla de humor y suspenso que caracteriza sus películas:

No se dispone ni del tiempo ni del dinero para tratar la televisión como el cine. Un programa de una hora consta de 48 minutos de espectáculo propiamente tal. El dinero con que se cuenta es limitado. Se ensaya en un día. Se graba en *video-tape* durante cuatro días y medio. En televisión un día de trabajo se traduce en unos nueve a diez minutos de programa. En cine un día de trabajo significa apenas un minuto y medio de película. La televisión ocupa hoy en día un lugar muy parecido a las películas de categoría *B* de antaño. La falta de dinero impide ser cinematográfico en la televisión. Para serlo, se requeriría hacer montaje.

Hitchcock pregunta sobre las películas norteamericanas que se ven en Chile. Le menciono *El Dr. Insólito.*

Como usted sabe, yo era originalmente inglés. En materia de USA, soy converso y las personas convertidas suelen tomar las cosas mucho más en serio. Pienso en el efecto que esta película tendrá en el extranjero. Sin duda me contará que los públicos sofisticados considerarán admirable que los norteamericanos se critiquen a sí mismo en esta forma. Pero dígame, cuántas personas constituyen esos públicos...

Si usted no se hubiese convertido a USA, ¿por quién habría votado en las elecciones inglesas?

Realmente no sabría decirle. No hay, en nuestros días, una sociedad feudal y en la actualidad hasta los conservadores tienen que aceptar la idea del progreso. Jamás hago películas de tema político. Nunca digo quiénes son los espías. El *front office* (gerencia del estudio) suele creer que ése es el aspecto más importante de los *films*. No es así. Lo más importante es la gente, los personajes. Lo demás no me preocupa mayormente. Hice la película *Notorious* un año antes de la bomba de Hiroshima. Y el productor me preguntó: "¿Qué hay del uranio que usted utiliza en el argumento? ¿Qué es eso?" Le respondí que servía para hacer bombas atómicas. "¿Y eso qué es?", quiso saber el productor. "Si no le gustan –contesté– podemos utilizar minas de diamantes o joyas. A mí me da lo mismo".

En ese momento entra el gerente general de la Universal. Hitchcock lo saluda, dice que lamenta no poder seguir conversando, y se despide de mí. Mientras salgo veo cómo nuevamente se instala tras su escritorio. Desaparecen las piernecillas y el macizo tronco. Sólo queda visible la gran cabeza, flotando al fondo de la pieza, como un globo.

(Ercilla, 9 de diciembre 1964, pág. 45)

EL INSÓLITO DIRECTOR KUBRICK

"Simplemente hago películas sobre asuntos que me interesan. Parece sencillo, ¿no es cierto?".

El lugar era un bar de la calle 84 de Nueva York. El personaje, Stanley Kubrick. Un bar tranquilo y tenebrosamente acogedor, con un *Wurlitzer* que la clientela no hacía accionar. Un personaje melenudo y ligeramente desgreñado. Un clima de charla informal.

Kubrick tiene apenas 35 años, pero ya cuenta a su haber con siete películas, incluyendo *La patrulla infernal, Espartaco, Lolita, y El Dr. Insólito.* Y también sustenta lo que bien puede ser la peor trayectoria escolar del cine contemporáneo.

Cuando salió del liceo, en 1945, tuvo un término medio de notas tan bajo que ni la menos exigente de las universidades lo admitía en sus aulas. Su padre era médico y tenía abundantes motivos para preocuparse por el futuro de su vástago. No ha de sorprender entonces que Kubrick recuerde su vida escolar sin mayor cariño:

"En el liceo, todo me aburría. No leí un libro por placer hasta los veinte años. El objeto de la educación debiera ser el interesarlo a uno en las cosas. No de bombear conocimientos en el pobre alumno, con un profesor que oficia como paco de punto". "Para la próxima clase, lean diez páginas de tal novela", ordenaba el profesor. Luego nos examinaba sobre la lectura: "¿Qué sucede cuando el protagonista sale de su casa?" Entonces había que responder que al salir de su casa vio un árbol. "¡Qué cosa tan ridícula!"

Afortunadamente le habían regalado una cámara fotográfica que le interesó bastante más que sus estudios y le abrió la puerta a su primer empleo: fotógrafo de la revista *Look*, donde trabajó cuatro años y medio:

"Si no hubiese sido por la fotografía y *Look*, no me imagino que sería o haría hoy en día".

Cuando tuvo veintiún años hizo su primera película. Un corto que luego logró vender a la RKO:

"Después hice dos largometrajes muy malos. Yo mismo reuní el dinero para filmarlos, pero si digo que eran malos, no debe creerse que se debe a un acceso de modestia. Eran malos, realmente malos. En esos días era un ser muy inocente y creía que todo lo que importaba en el cine era el montaje y la fotografía".

Hoy en día Kubrick compensa con creces lo que no leyó en su adolescencia. Lee entre cuatro y cinco horas por noche, acostándose a las cinco A.M. y levantándose a la una. Este horario un tanto peculiar bien puede deberse a sus tres hijos (cuatro, cinco y diez años): si se instala a leer a la medianoche no hay peligro de que perturben su tranquilidad. Lee desde libros de toda índole hasta *The New York Times*, el *Herald Tribune*, *Time*, el *New Statesman* de Londres; el *Boletín de Científicos Atómicos*. la revista *Cohetes*. No sólo lee; también asimila. Es capaz de discutir en forma perspicaz sobre temas tan especializados como las diferencias de estilo y enfoque de los artículos de Karl Mayer en el *Washington Post* y en el *New Statesman*. El campo de inquietudes de Kubrick va mucho más allá del cine.

Un amigo del director dice que tiene mente de papel secante. Cuando necesita dominar un tema nuevo se encierra con libros y revistas y al cabo de algunos días o semanas ha cumplido su objetivo. Por su parte, Kubrick asevera:

"Dos horas de lectura sobre cualquier tema lo convierten a uno en experto en relación con el 99% de la gente".

Cuando está en filmación, su horario tiene un vuelco del ciento por ciento: se levanta a las cinco y se acuesta a la una. Eso sucederá en pocos meses más cuando inicie el rodaje de su próxima película. Es un tema que enfoca con suma parquedad:

"La película transcurre en el año 2000. Gran parte de la acción tiene lugar

en el espacio. Está basada en un cuento original de Arthur Clark. Nunca se ha hecho una buena película de ciencia-ficción. Por eso no me gustaría describirla así. Tal vez le sugiera algo si la relacionara con la obra de H. G. Wells".

¿Cómo se llama?

Aún no tiene nombre.

¿De qué trata?

Espere. Tenga paciencia.

¿Hasta cuándo?

Me imagino que hasta aproximadamente fines de 1965.

Y no hubo caso de sacarle una palabra más.

Kubrick es una curiosa mezcla entre lo intelectual y lo intuitivo. Es muy poco dado a teorizar, sobre todo acerca de sus propias películas. Conversa con la mayor espontaneidad y en ningún instante da la sensación de pesar sus respuestas en forma anticipada. Pero eso no le impide un control total de cuanto dice. No se le escapa ni una sola sílaba.

Mucho se ha hablado de que El Dr. Insólito *se filmó en Inglaterra, por cuanto su espinudo tema le habría acarreado dificultades si filmaba en U.S.A.* Kubrick sonríe.

Si realmente quiere saber por qué filmé la película en Inglaterra, le puedo dar la razón básica. Sucede que en esos días Peter Sellers se divorciaba y tenía que comparecer con cierta frecuencia en el juzgado. Entonces había que filmar allá para contar con él.

Creo que, entre el resultado de nuestras elecciones presidenciales y el éxito de *El Dr. Insólito* en U.S.A., puede llegarse a la conclusión de que en este país hay una mayoría de gente sensata.

Cuando comencé a trabajar en *El Dr. Insólito*, tomé el tema muy en serio, tal como correspondía a la seria novela en que se basaba. Luego comencé a descubrir que no podía hacer esto y lo otro porque la gente se reiría. Y lo sacaba del libreto. Al cabo de algún tiempo me percaté de que las cosas que iba descartando eran las más importantes de la historia. Fue entonces que cambié de giro.

¿Por qué hizo cambios en el final de la película?

Ninguna de mis películas tiene un final hasta que decida definitivamente cómo termina. Cuando el embajador soviético es atrapado tomando fotos en la sala de guerra, lanza una torta y los dignatarios allí reunidos le responden con la misma metralla. Pues bien. Me di cuenta que, en vez de satírica, la escena se tornaba chabacana. Y la eliminé. Es muy difícil la conclusión de una película. No debe ser ni confusa ni demasiado clara. No debe ser tampoco un resumen del *film*. Yo intento lograr finales que satisfagan, pero que al mismo tiempo conserven una cualidad elusiva.

¿No le llama la atención que en ninguna de sus películas haya una escena de amor que realmente se pueda estimar lograda?

Ninguno de mis *films* ha sido una historia de amor, exceptuando *Lolita*, y allí no me dejaron.

¿Está contento con Lolita?

Exceptuando el no poder mostrar el aspecto erótico de su relación con

Humbert Humbert, estoy bastante satisfecho. Si hubiese podido hacerlo, lo estaría mucho más. Filmar una historia de amor es dificilísimo. Tanto por la censura como por la actitud de la gente misma. Nunca se podrá retratar el tipo de realidad que se ve a diario en la vida de la gente. Por eso lo he rehuido.

Pero en Espartaco *hay varias escenas de amor que no estaban precisamente logradas...*

Había perdido seis meses trabajando con Marlon Brando en el libreto de *El rostro impenetrable* y Kirk Douglas no estaba satisfecho con su director y me llamó. El problema era que para Kirk, el libretista Trumbo era un genio y no tuve el mismo control sobre el guión que en mis otros *films*.

¿No ha sentido la tentación de hacer una película sobre el problema racial en Estados Unidos?

Es un tema demasiado doloroso para todas las partes. A menos que uno quiera ser odiado por tirios y troyanos, no es posible hacer una película honrada sobre este tema. Hay tanta hipocresía involucrada..., especialmente de parte de los liberales blancos.

¿Cómo se comporta Peter Sellers ante las cámaras?

Peter tiene el sentido del humor grotesco más grande del mundo. Primero tiene que descubrir la voz y la forma de hablar de un personaje. Una vez logrado eso, todo lo demás le sale solo. Le encanta inventar cosas nuevas mientras se filma. Por mi parte, muchas veces hago tomas adicionales para permitirle improvisar. Algunos de sus mejores momentos son creados en esa forma. George C. Scott es el polo opuesto. Una vez que ha ensayado y todo está claro, no cambia aunque se hagan cincuenta tomas. Peter tiene una curva. Llega a su ápice y luego –si se insiste en seguir repitiendo– baja. Yo mismo improviso bastante cuando filmo, pero depende de los actores. No puedo desperdiciar sus posibilidades. Lo que importa es tener una clarísima idea de lo que se quiere decir.

Con eso no me refiero al diálogo. En el instante en que las cosas importantes se dicen uno está perdido. El truco está en *no decir*, sino *dramatizar*. Una buena parte del mejor cine que se ve hoy en día está en los avisos de televisión. Por supuesto que cuanto dicen es horrible, pero hay una lección en la economía y precisión con que se elaboran.

¿Va mucho al teatro?

Los dramaturgos norteamericanos actuales son poco interesantes. Exceptuando tal vez a Arthur Kopit, quien penetra en la superrealidad. Hay una verdad mucho mayor allí que en las obras realistas. Arthur Miller es simplemente un hombre muy anticuado. Es honrado, tiene buenas intenciones y buenas ideas. Pero carece de magia. Hay un límite más allá del cual no se puede penetrar en términos realistas. Son demasiado pesados. Decir algo toma demasiado tiempo. Hay más verdad en la fantasía. Y la fantasía, expresada en forma realista, le permite a uno enfrentar ciertas cosas.

¿No teme al efecto corruptor del éxito y del dinero que tanto se da en el medio norteamericano?

Le entiendo. Se refiere seguramente a los esclavos del salario que ganan

medio millón de dólares al año, pero cuya situación es tan azarosa como la de quien apenas logra cien dólares semanales. Si algún año no ganan ese medio millón, tienen tantos o más problemas que aquél otro que vive al día. Por mi parte, he tratado de mantener mi nivel de vida en escala modesta para disponer de tiempo. Fíjese que terminé *El Dr. Insólito* en 1963 y mi nuevo *film* no estará listo hasta fines de 1965. Ese es un lujo que no me podría haber dado si despilfarraba mi dinero en lujos sin sentido.

Evidentemente, lo anterior le permite a Kubrick preparar su nuevo *film* con todo el cuidado que requiere la empresa. Y para este director no hay detalle sin importancia. Llega hasta el punto de preparar un libreto especial con todas las expresiones idiomáticas del diálogo que requieren especial cuidado en la traducción del subtítulo o del doblaje. Y, una vez que están hechas las traducciones a los diferentes idiomas, las somete a una cuidadosa revisión, encargada a personas de su confianza. "Esto es indispensable –dice–, ya que entre errores de traducción y omisiones las versiones en otras lenguas muchas veces suelen ser espantosas.

Prosigue el diálogo:

¿Tiene amigos entre los directores de cine?

Es difícil que los directores sean amigos entre sí. Por lo general tenemos un *ego* demasiado desarrollado para entendernos.

*¿Vio la última película de Ingmar Bergman (*Todo sobre las mujeres)*?*

Sí. Y me parece increíble que siquiera haya intentado hacerla. Narrativamente es tan pesada y aburrida. *Fresas salvajes* es la película de Bergman que más me ha conmovido. Creo que él y Fellini son los realizadores contemporáneos más interesantes. Tienen el mejor resultado medio a través de su producción.

¿Va mucho al cine?

Veo casi todo. Muchas veces quiero salirme antes, pero mi mujer no me deja. Ella insiste en que nos quedemos para saber cómo termina la película.

La luz del bar –mejor dicho su falta de luz– es todo menos propicia para las fotografías. Kubrick ve mi cámara e inmediatamente se convierte en director:

¿Qué película tiene? ¿Cuál es su apertura de lente?

Luego, recordando tal vez sus días como reportero gráfico de *Look* comienza a dar consejos técnicos sobre tiempo de exposición y diafragma. Después de cuatro fotos se acerca y, de improviso arrebata la cámara y se dedica a tomarle fotos al cronista. Luego la devuelve, satisfecho: "Ya me contará alguna vez cuáles salieron mejores".

Cuando salimos del bar ya es de noche. Para mí por lo menos. Para Kubrick las 9 P.M. deben equivaler a algo así como el mediodía. Al fin y al cabo, recién se acostará a las cinco de la mañana.

(Ercilla, 6 de enero de 1965, págs. 12 y 26)

COSTA-GAVRAS

Las cinco semanas que Costa-Gavras pasó en Chile prometen huellas mayores que sus aspectos más espectaculares, como el uso que se quiso hacer de *La confesión* con fines electorales y las querellas que el realizador entabló contra varias publicaciones. Antes de partir, insistió una vez más "que realmente le gustaría hacer una película sobre América Latina" y que "el único lugar donde la podría filmar era Chile".

Este diálogo con Costa-Gavras es la síntesis de varias conversaciones con el realizador: la primera, cuando su presencia en Chile aún no había hecho noticia. Sus opiniones cobran renovada actualidad con el estreno de *La confesión* que debía tener lugar ayer.

¿Le costó encontrar trabajo cuando terminó sus estudios en 1958?

No. En París la escuela (IDHEC) ayuda a los egresados a encontrar su primer empleo. Me pusieron en contacto con el director Yves Allegret y me contrató como *stagier*.

¿Qué es eso?

Un asistente que no es el primero ni el segundo. Una especie de aprendiz, detrás del cual ya no hay nadie. Va a buscar el café y todo.

¿A quién admiraban los jóvenes en esos días?

Yo sentía gran admiración por los clásicos. En la escuela, la boga de entonces era Vadim, que había hecho *Y Dios creó a la mujer*, con Brigitte Bardot. Se hablaba muchísimo de él y se leían con fervor las críticas de Godard y Truffaut en varios diarios y revistas.

Cuando comenzó la Nueva Ola y la gente joven se lanzó a hacer películas a granel, ¿se sintió marginado?

Tal vez. Fue un embrollo tal, que todo el mundo pensaba en hacer su película. Todos los jóvenes querían filmar. Era peligroso, pero al mismo tiempo muy lindo. Se hicieron muchísimas películas y muchas malas también. Hay películas que nadie vio, que jamás se estrenaron. En cuanto a mí, no me sentía aún con suficiente peso. También influyó que era extranjero en Francia, que carecía de contactos con productores, que no me sentía con un conocimiento a fondo del país como los otros jóvenes.

¿Qué sucedió después de debutar como stagier?

Fui asistente de Jack Pinoteau en una película con Darry Cowl, de dos jóvenes de la nueva ola que hicieron su primera y única película y luego de René Clair.

¿Primer asistente?

Coprimero. Clair trabajaba un poco con el sistema norteamericano. Un asistente organiza el trabajo, cita a los actores, obtiene los coches que hacen falta, elige los extras. El otro, llamado asistente de guión, está todo el tiempo al lado del realizador.

¿Ese era usted?

Sí. Uno estaba al lado del maestro todo el tiempo. Era un verdadero maestro, pero no le gustaba que lo trataran de *Maitre*. Pedía que le dijeran René, pero jamás logré tutearlo. Después trabajé con Jacques Demy en *La Baie des Anges*, con Henri Verneuil, y también hice dos películas con René Clement.

Como asistente, ¿se sentía contento o frustrado?

Hasta cierto punto, fue interesante. Se viven experiencias valiosas, se adquiere el oficio, y, sobre todo, se llegan a conocer los problemas de realizador. Se tiene mucha responsabilidad artesanal, pero no la responsabilidad artística. O sea, se puede dormir tranquilo cuando acaba la jornada de trabajo. Cuando uno mismo es director, no se duerme.

¿Cómo surgió la oportunidad de filmar Crimen en el cochecama *(1965), su primera película?*

Fue a la vez muy simple y muy complicado. Mientras filmaba con René Clement, cayó en mis manos el libro de *Crimen en el cochecama*. Lo que me interesó sobre todo fue su variedad de personajes y también la idea de hacer un *film* policial que se saliera de lo habitual en el cine francés. Me puse a escribir el guión y traté de comprar los derechos del libro. Los editores me dijeron que no. Yo tenía mil dólares y ellos me pidieron diez mil. Pero trabajé y trabajé hasta terminar el guión. Un día le hablé del asunto a Simone Signoret, que también trabajaba en el *film* de Clement. *Vamos a ver*, me respondió. Seguimos trabajando y un poco se me olvidó la cosa, cuando un día Simone me llama aparte para decirme: "Lo leí. Si quieres que te haga algún papel, estoy conforme".

Algunos días más tarde cené con ella e Yves Montand. Él también había leído el guión. De repente, entre el asado y el postre, me pregunta: "¿Y yo qué hago?" ¿Le respondí que el inspector y aceptó. Parece que se corrió la voz del asunto porque un día me encontré con Michel Piccoli: "Así que escribiste un guión. ¿Y hay papel para mí?" Lo mismo sucedió con Pierre Mondy, un actor de teatro, y su mujer, Pascale Robert, una joven *starlet*, muy bella y con todas las curvas del caso. Ya tenía casi todo el reparto. Claro que había un detalle: no contaba con los derechos del libro ni el dinero para adquirirlos. La cosa siguió: Por ejemplo, Daniel Gelin: "Así que no voy a hacer nada en tu película. Yo trabajo, aunque sea simbólicamente. Para algo somos amigos". Filmó durante un día y se le ve atravesar la pantalla una vez.

Después de los actores, surgió un productor amigo. Alguien le habló del guión, me lo pidió y se lo llevó a Roma. A los días, un cable: "Leí libreto en avión. Le hallé calidad de Clouzot. Debo verte cuando regrese". Efectivamente, me puso en contacto con Norman Katz, el mismo a quien recurrí ahora para hacer el estreno chileno de *La confesión*. De esa época data mi amistad con la Warner. Ellos pagaron los gastos de producción, mientras los actores y yo íbamos a porcentaje. Creo que fue uno de los primeros, si no el primer *film* francés que se hizo en cooperativa.

¿Tiene importancia para usted su segunda película, Un homme de trop *(1967)?*

Sí. Fue una gran experiencia. La de hacer una película con todos los medios

materiales a mi alcance; unos setecientos o setecientos ciencuenta mil dólares. Primero le hablé del asunto al productor Harry Saltzman, quien tenía los derechos del asunto. "Podría ser", me dijo, estirando y encogiéndose su poco. En eso se estrenó *Crimen*, en París, y la primera semana recaudó algo así como ciento cincuenta mil dólares. Entonces Saltzman me llamó por teléfono desde no sé donde: "Vuelvo pronto, el asunto va". Fue mi primera experiencia de cine a la norteamericana. Un poco vergonzosa, porque me daba cuenta que sin el éxito de *Crimen*, se habrían olvidado de mí. En este momento no tengo una idea clara de la película. Creo que el tema principal que me llevó a hacerla, el pacifismo, estuvo apenas bosquejado y no se profundizó. Fue un *film* con mucha acción y cosas.

¿Luego vino Z?

Más o menos. *L'Homme* se estrenó en París y no anduvo muy bien. A la semana partí de París a Cannes, luego a Niza y después a Roma. Me aburría. En Italia supe que la película andaba de mal en peor y me aburrí más aún. Entonces fui a Atenas y allí mi hermano me regaló el libro de Z. Eso sucedió en 1967. Para ser preciso, el 15 de abril de 1967. Terminé de leer el libro en Francia el diecinueve. El veintiuno se produjo el golpe de Estado en Grecia. Decidí al instante que había que hacer algo con el libro. Fui a ver a Saltzman a Roma: "Estás loco. Eso no se puede hacer. Se habla de la OTAN". Me recomendó hablar con Ilya Lopert, de Artistas Unidos en Francia: "No puedes hacer esto –me dijo Ilya, que era amigo mío–. O no logras estrenar o le acarreas mil problemas a tu familia en Grecia". Pero me anticipó cuatro mil dólares para adquirir una opción sobre la obra y pagar un libretista. Contraté a Jorge Semprun, éste aceptó y después, con el guión en la mano volví donde Lopert: "Estás mal de la cabeza, yo no lo hago. ¡Y si prohíben todas las películas de Artistas Unidos en Grecia!"

Entonces comenzó la ronda. Fui donde todos. La Fox, por ejemplo: "No hay sexo. Hay que poner sexo. Una película de hombres, de militares, no interesa". Así pasó con todos, norteamericanos y franceses. Uno tras otro.

¿Y luego se produjo la apertura con Jacques Perrin como productor y los argelinos?

No. Eso fue mucho más tarde. La lectura del guión y respuesta demoraba una, dos o más semanas en cada caso. Así llegamos a comienzos de 1968. Entonces hablé con el productor francés Dorfman. Me dijo: "Costa, si quieres, filmo la guía telefónica contigo, pero no Z. Eso no lo hago, pero podemos hacer otra película juntos". Firmamos contrato y me dio un anticipo. De aquí salió posteriormente *La confesión*. En medio de la larga ronda de productores, el Centro del Cine Francés me dio dinero; tienen un sistema para subvencionar la calidad. Recién entonces se estableció el contacto con los argelinos. Nos dijeron: "Vengan, para ver si pueden filmar aquí". Así, finalmente, se hizo Z.

Hubo menos problemas para hacer La confesión?

Bueno, aquello de Dorfman era prácticamente un contrato en blanco. Hacia fines del 1968 filmé Z y estaba en la etapa del montaje cuando conocí el libro de Arthur London. Hablé con Semprun; llamé a Montand, que filmaba con Barbra Streisand en Hollywood. Tomé contacto con London. El Centro

de Cine Checo y la Sociedad de Autores de Praga aceptaron en principio que hiciéramos la película. Después se firmó un acuerdo de coproducción. El guión definitivo quedó listo en julio. En agosto se produjo la intervención soviética en Checoslovaquia. Entonces optamos por filmar en Francia.

A estas alturas usted está más o menos identificado con un cine de corte político. ¿Es una etapa o continuará?

Continuará.

¿Cómo llegó a esto? ¿En forma consciente o simplemente sucedió?

Es un problema que siempre me impresionó. Cuando llegué a Francia quería estudiar literatura y escribir libros. Después, cuando releí mis primeras cosas, me di cuenta que no eran buenas, pero sí tenían implicancias políticas. Creo que se debió a los primeros años de mi vida; de mi vida consciente, quiero decir. Cuando tenía diez años, Grecia estaba ocupada por alemanes. Mi madre era muy religiosa; mi padre ateo y de ideas liberales. Luchó en la resistencia con los comunistas, sin serlo él mismo. Cuando regresó el Rey en compañía de ingleses y norteamericanos, lo apresaron por comunista. Dieciocho meses de cárcel. Después lo soltaron, pero seguía fichado como rojo y cada cierto tiempo volvían a encarcelarlo. En cuanto a mí, a los trece o catorce trabajaba en una litografía. Un día como broma, me pintaron una hoz y martillo en el gorro de papel que llevaba. Sin darme cuenta, salí así a la calle y la gente me molió a bofetadas. Creo que entonces nació mi curiosidad por el comunismo. A los veinte tuve un problema aún mayor: un "hijo de comunista" no se podía matricular en la Universidad; en esos días ni siquiera podía obtener permiso para manejar moto. Esa fue la causa de que partiera a estudiar a Francia.

Por otro lado, durante mi infancia, mi madre me había sumergido a fondo en la religión ortodoxa. Pero, a medida que mi vida se cargaba de política y represión, me daba cuenta de otra injusticia fundamental: los cristianos no vivían de acuerdo con sus ideas. Había ricos y pobres y el cristianismo era muchas veces un medio de opresión. Había una injusticia total. Eso se prolongaba en todos los ámbitos de la vida. Se habla de libertad y no hay libertad. Se habla de igualdad y no la hay. Parece chiste hablar de igualdad, mientras unos tienen casas con piscina y otros no disponen siquiera de agua y electricidad. Si se quiere son ideas primarias, pero me di cuenta –al releer mis escritos juveniles– que estaban llenos de esas inquietudes. Lo que no sabía era cómo materializar ese sentido de la injusticia. Hubo películas que me preocuparon mucho, como *Nido de víboras*, de Kazan. Después conocí su trayectoria y me molestó mucho que hablaba de la justicia, pero no vivía de acuerdo con sus ideas personales. Paralelamente, conocí la obra de Sartre y vi que vivía de acuerdo con su filosofía. Eso me golpeó mucho. Pero, para llegar al fondo de su pregunta, no creo que en mi caso el hacer películas políticas haya sido producto de la reflexión. Es algo que surge de una atracción más bien visceral, interior.

¿Usted no es precisamente un teórico?

No. Soy un mal teórico y conozco muy mal la teoría. Mis conocimientos políticos van mucho más, si se quiere, por el lado humano, por el lado de las

necesidades humanas. Creo que muchas veces en la política, aun en el socialismo, se termina por olvidar al hombre. Se pasa por alto el objetivo en aras de la teoría.

Para adaptar un libro al cine se presentan múltiples posibilidades. ¿Cómo procedió en el caso de La confesión? *¿Qué posibilidades desestimó?*

Lo primero que se decidió fue desçartar toda la etapa de prisión posterior al proceso. Es muy larga y muy personal para London. Lo que queríamos era mantener aquellos aspectos que afectaban en común a todos los implicados en el proceso. Luego, decidimos no relacionar el mundo interior kafkiano de London con el mundo exterior ni el mundo socialista con el mundo no socialista. En la misma época se producía en EE.UU. el juicio de los Rosenberg y los comunistas franceses, por ejemplo, hacían manifestaciones contra su condena a muerte, mientras que al otro lado sucedían cosas igualmente horribles. No quisimos establecer ninguna relación en este sentido. También hubo, de partida, ciertas opciones políticas: procedíamos sobre la base de que el *film* no podría ser captado por el gran público; que haríamos una película difícil, con claves que la gente politizada comprendería; aunque sabíamos que eso encerraba el peligro de que la gente semipolitizada podía terminar por sacar conclusiones falsas.

¿No hay una contradicción entre ese punto de vista y una masiva distribución mundial por la Warner?

Sí. Una contradicción fenomenal. Pero dentro de la sociedad capitalista no podemos producir nuestras propias películas. Son las contradicciones del sistema. Fue el productor quien vendió el *film*. Los derechos para Grecia los compré yo mismo. No quise que se viera allá, sin que antes conocieran Z, que lógicamente fue prohibida por los coroneles. La Warner compró la película sin verla, después del Oscar de Z. Para ellos simplemente era la próxima película del director ese que se ganó el premio.

¿No le parece posible que –en relación con el libro– haya una excesiva simplificación en la película?

No, una adaptación no puede ser la reconstitución de un libro hecha en imágenes. Tiene que ser la visión crítica del libro realizada por el director y el libretista. Por eso me parece posible tomarse libertades. No es una simplificación desde que el mismo London, tras ver la película, dijo que su libro estaba totalmente reflejado. Yo lo creo también, en el sentido de que el *film*, en este caso, complementa el libro.

En cuanto a la reacción de London: cuando él ve la película, tiene en su cabeza todo lo que se eliminó del libro.

También es cierto.

Lo que usted pone en la película es parte del libro; el resto lo aporta él con sus recuerdos, su imaginación.

Cierto. Hay gente que conoce el libro y me dijo lo mismo después de ver la película.

¿Fue muy difícil para Montand interpretar este papel?

Muy difícil. Para todos nosotros. Y al mismo tiempo, una experiencia

fantástica. Filmamos en Lille, una ciudad en el norte de Francia. En un asilo de ancianos, donde antes había cuatro mil viejos y ahora había setecientos. Se les veía pasar todo el tiempo durante la filmación. Era un edificio del siglo XIX, lúgubre y sombrío, un mundo kafkiano y espantoso. El ambiente era terrible y empeoraba con las cosas que se decían, que dolía escuchar. Porque eran palabras dichas por comunistas, nos creaban un clima que aterrorizaba. No sé si logro explicarme y transmitir lo que sentíamos. Cuando hicimos Z y se decían cosas agresivas sobre los derechistas, gozábamos. Pero aquí, cuando se referían al socialismo o comunismo, cuando comunistas realizaban actos espantosos, me hacía mal, nos dolía a todos. No había placer en reflejar aquello.

En cuanto a Montand, todo aquello lo ponía muy nervioso. No usamos maquillaje y debió vivir su papel totalmente. El suyo fue un trabajo heroico. Hacía falta que adelgazara y en cuatro semanas, poco a poco perdió doce kilos. No se afeitaba, decidió no lavarse, a menudo dormía con la ropa del personaje. Pero al fin de cuentas no creo que haya sido eso lo que le hizo interpretar tan bien el papel. Creo que se debe a su trasfondo, su experiencia y sus vivencias personales y políticas. Cuando en la película habla de su padre está hablando de su propio padre. Cuando habla del partido, sabe de qué habla. No creo que haya otro actor en Francia o Europa que podía interpretar este papel como Montand.

(Ercilla, 27 de abril de 1971, págs. 39 a 42)

NICOLÁS RAY, REBELDE CON CAUSA Y SIN ELLA

Hará diez años, el director Francis Coppola mostraba sus instalaciones en San Francisco a un grupo de visitas. Atravesaron cuartos con moviolas, las bodegas, la sala de proyecciones y también una pieza casi vacía cuyas paredes estaban decoradas con afiches de *Rebelde sin causa*, *Golpea en cualquier puerta*, *Johnny Guitar*. Un poco más tarde, mientras sorbían sendas tazas de café en la oficina de Coppola, una de las visitas reflexionó: "¿Qué se habrá hecho Nick Ray?"

¿Realmente quiere saberlo? –respondió Coppola– ¿Se fijaron en un fulano que dormía sobre un colchón en el suelo? Ese era Nick, junto a los afiches de sus glorias del pasado.

Sí. Era el mismo personaje a quien Orson Welles describiera como "uno de los grandes directores de su generación", mientras François Truffaut aseveró que, "gracias a Ray, Humphrey Bogart se convirtió en algo más que un actor: un símbolo elocuente de su época".

Ahora tiene 67 años y un físico de viejo león. Nos reunimos en Nueva York, cerca de Union Square, en el Instituto de Artes Teatrales de Lee Strasberg, donde Ray dicta un curso. Almorzamos en un restaurante cercano. "Comamos algo liviano –dice–; después tengo que dar una clase".

El futuro cineasta, primero, quiso ser director de orquesta, pero pronto

descubrió que carecía de talento musical. Acto seguido ensayó la arquitectura y, durante un año, fue aprendiz en el taller de Frank Lloyd Wright. Luego, en plena crisis del treinta, vino a Nueva York a trabajar en teatro. Entre sus compañeros de labores en el Worker's Lab y el Group Theatre estaban John Houseman y Elia Kazan. Eran un grupo de trece y vivían en cinco cuartos. En la mañana, Martha Graham y Anna Sokolow les hacían clases de expresión corporal; después estudiaban dicción; a las 13,30, clases de rítmica; a las 14,30 improvisaciones. A las cuatro iniciaban los ensayos.

Comencé como actor –dice– igual que Kazan. Por eso fuimos buenos directores. No creo que se pueda serlo a menos que uno mismo haya actuado y conocido en carne propia los problemas de los actores. Cuando ya dirigía, seguí actuando en pequeños papeles de vez en cuando como forma de control, para ver si mis métodos con los actores aún funcionaban conmigo mismo.

En 1945, Kazan partió a Hollywood a dirigir cine y se llevó a Nicholas Ray como asistente. En 1947, dirigiría la primera de sus veintiuna películas. "Sus filmes –escribiría en 1972 Vincent Camby en el *New York Times*– fueron una parte tan típica de los años cincuenta en los EE.UU. como Eisenhower, la guerra de Corea y James Dean".

Cuando estrenó *Johnny Guitar* (1954), cosechó una serie de tan malas críticas que lo borraron del círculo social de Hollywood como un fracasado. Semanas más tarde la película despegó, transformándose en un éxito de público y -recuerda con una sonrisa algo triste– lo volvieron a invitar.

En cuanto a la Warner –añade– jamás pudieron comprender el éxito del filme. Tampoco entendieron cuando elegí a Natalie Wood y James Dean para protagonizar *Rebelde sin causa* (1955). A las dos semanas de filmación quisieron parar la película. Les dije que encantado, pero que por favor me dieran veinticuatro horas para comprarles los derechos y hacerla por mi cuenta. Entonces vino el propio Jack Warner a ver lo que habíamos filmado. Luego le preguntó al proyeccionista qué le había parecido. "Es la única película decente que se está haciendo en el estudio", le respondió. Desde ese momento –por pintoresco que parezca– no tuve problemas. Hasta pude hacer *Rebelde sin causa* en colores. Pero la Warner aún creía que era una película sin importancia, y no estuvieron preparados para el éxito que luego alcanzaría.

En este filme Ray captó aquella juventud asocial, porfiadamente irreconciliada con la atmósfera de consenso y prosperidad de los años cincuenta. Lo cual se ajusta con la línea general de las películas de Ray que tantas veces abundaron en justamente esas características que lo anatemizaron frente a los grandes estudios. Fueron películas sobre seres solitarios y marginales, en el fondo parecidos a él mismo.

A Ray le gusta describirse citando el refrán de una canción folclórica de Tennessee: "Soy un extraño, soy un extraño en todas partes; retornaría a casa, pero también soy un extraño allí".

Vivió durante años la situación difícil, casi imposible, del hombre que, situado dentro del sistema del cine norteamericano, al mismo tiempo se rebelaba contra él mismo. No obstante, fue una rebeldía a medias, pues no estaba

dispuesto a renunciar a las comodidades profesionales y personales que surgían del trabajo dentro de la industria.

Así, frente a su medio, fue un individualista rebelde y, para los jefes de los estudios, un tipo difícil y raro, con el cual no se sentían cómodos y al que no lograban comprender.

No obstante, a comienzos de los años sesenta, llegó a ser uno de los directores mejor pagados del mundo e incursionó en el campo de las superproducciones con el productor Samuel Bronston, que levantaba un imperio cinematográfico internacional en España. con él primero hizo *Rey de reyes* (1961), una vida de Cristo difícil de defender aun para los admiradores del realizador.

Después, Bronston le ofreció dirigir un filme sobre la rebelión de los *boxers* en China. Así surgió *55 días en Pekín* (1962): –Recuerdo que en Chile tuvo mucho éxito –dice– y se mantuvo muchas semanas en cartelera.

¿Cómo lo recuerda?

No sé. Nunca estuve en Chile, pero es un país que me interesó desde que estuve en el liceo.

¿Quedó contento con la película?

No. En España, cuando ya tenía hecho el reparto, desperté una noche y le dije a mi mujer que tenía la sensación de que si hacía esta película, jamás haría otra. Fue el peor error crítico que jamás cometí. Tal vez por arrogancia o avaricia. Me pagaron tanto que me convertía en uno de los dos o tres directores mejor pagados del mundo. Pensé que la cosa era simple: tomar el dinero y después hacer lo que quería, o sea, fundar una escuela internacional de cine en Suiza y filmar las películas que a mí me interesaban.

Ni siquiera tuve un guión. Trabajaba en una pieza con un grupo de artistas que dibujaban diferentes escenas y sus bosquejos; luego los llevaban a otro cuarto donde cuatro o cinco libretistas elaboraban el guión y el diálogo. Hubo demasiada improvisación y muchos problemas internos en la organización de Bronston. Había ganado tanto dinero con la película que Tony Mann *(El Cid)* y yo hicimos para él, que creía saber de cine. No hay nada peor que cuando los contadores se apropian de la estética. Entonces uno está liquidado. No sigamos hablando de Bronston. Después hizo agua y aún recuerdo que el último cheque que me envió fue devuelto por falta de fondo.

Mientras filmó *55 días en Pekín* tuvo una fatiga. Al principio se creyó que era un infarto, pero –hechos los exámenes del caso– los médicos se dieron cuenta que sólo se trataba de un agotamiento por recargo de trabajo. Ray cree que la noticia del infarto, esparcida por el mundo, le creó la fama de hombre enfermo y lo perjudicó mucho, porque temían encargarle películas.

Pero el asunto no es tan simple ni tan claro. Tanto Ray como quienes han escrito sobre él dejan más de un decenio casi en blanco. Gran parte de ese tiempo lo vivió en Sylt, un islote del Mar del Norte.

Puede ser que la adulación de los críticos y jóvenes cineastas de París, a comienzos de los años sesenta, se le haya ido a la cabeza. O que tenía problemas personales que no lograba superar o, incluso, que bebía demasiado. "Nick

embromó su propia vida", dijo a *Ercilla* uno de sus admiradores, el crítico Canby del *New York Times*.

Lo que tal vez transformó su vida fue la muerte de James Dean en un accidente de automóvil (1955). Iban a formar una empresa cinematográfica juntos. De vivir Dean, no se habría producido la etapa Bronston.

Durante los años muertos que siguieron a *55 días en Pekín*, el nombre de Ray a veces afloraba en algún proyecto que luego zozobraría. Después reapareció en EE.UU., donde no faltaron amigos más jóvenes como Coppola que lo ayudaran. En 1971, comenzó a hacer noticia nuevamente.

Fue invitado a dar una conferencia por el departamento de cine de Harpur College, en el norte del estado de Nueva York. Cuando se dio cuenta que la mayoría de los doscientos estudiantes que vinieron a escucharlo jamás habían tocado una cámara, suspendió su charla. Pidió traer los equipos de que disponía la Universidad e hizo que los alumnos manejaran las luces, captaran el sonido, filmaran. La "charla" comenzó a las dos de la tarde y terminó a las dos de la madrugada. Ese mismo día fue contratado como *visiting professor* por dos años, su primer trabajo estable en un decenio.

Cuando vino a hacerse cargo de su cátedra, no pidió pruebas de idoneidad a sus alumnos. Les hizo leer *El mito de Sísifo*, de Camus, o el ensayo sobre la risa de Bergson, y que luego vinieran a clase. Con ellos comenzó a filmar una película. *No podemos volver a casa*. Invirtió una buena parte de su sueldo en el filme y, en 1973, lo llevó –aún inconcluso– a Cannes. Sigue inconcluso por falta de fondos, pero quienes vieron aquel copión lo recuerdan como atormentado, interesante y muy ambicioso a nivel técnico. Utilizando un sintetizador de *videotape*, colocaba dentro del marco de una película filmada en 35 mm., escenas filmadas en Super 8 y en 16 mm.

Una aventura en el tiempo y en el espacio –dice Ray.

Terminado el almuerzo, frugal en viandas, pero abundante en conversación, cruzamos nuevamente Union Square. Nicholas Ray sube los cuatro pisos hacia su sala de clases con la soltura de un joven. Arriba lo esperan dieciséis alumnos, de otros tantos países que pagaron mil dólares (los actores) y mil cuatrocientos (los directores) por un curso de tres meses con dos clases semanales de ocho horas cada una. Muchachas y jóvenes, por partes más o menos iguales, que vienen desde Italia y México, de España e Inglaterra, de Portugal e Israel. En la sala, abundantes equipos de iluminación, de *videotape*, cámaras; pero antes, todos visten mallas y hay una clase de expresión corporal.

Primero, simples relajamientos musculares; luego ejercicios más difíciles de comunicación sin palabras.

Terminada esta fase, Ray saca un guión de cine. Menciona de paso que hay gestiones para que más adelante lo pueda filmar y explica que ensayarán una escena:

Trato de ensayar más que la mayoría de los directores. Cada noche, antes de dar por terminada la filmación, me gustaba ensayar la primera escena de la mañana siguiente. Eso me ayudaba a saber dónde exactamente debía colocar

la cámara. Los actores siempre me han ayudado a mostrar dónde está la verdad de una escena.

En este caso, se trata de un marino mercante que regresa a casa después de siete meses de ausencia. Baja su esposa y dice: "¿Eres tú? Me pareció escuchar algo".

A los dos alumnos elegidos para interpretar la escena, una española y un mexicano, se les dio cinco minutos para prepararla. Están sentados en medio de la sala, libreto en mano, mientras los demás observan.

–Vamos –ordena Ray.

Se lanzan a la escena, interpretándola con el máximo de emoción: "¿Eres tú? Me pareció escuchar algo", dice ella.

El profesor los corta secamente: "No la escuché escuchando algo. De nuevo, por favor".

Repiten. Nuevas observaciones del profesor.

Repiten.

Ahora, por favor, no actúen. Simplemente lean. El contacto entre ambos denlo sólo a través de la mirada.

Y así, paulatinamente, va elaborando la escena, construyendo y puliéndola desde un simple intercambio de miradas. Y lo que está implícito en aquel simple ejercicio es toda una diferencia entre la actuación teatral y cinematográfica.

Esta diferencia lo apasiona. Lo que hago en estas clases –dice– es racionalizar lo que he hecho toda mi vida en forma intuitiva.

Después, algunos alumnos prepararán las luces y otros las cámaras. Se filmarán algunas escenas en *videotape*. Se analizará lo que se hace y cómo se hace. Las horas pasan y la clase de ocho horas se prolongará hasta enterar las diez.

Y hay gente que me pregunta si he estado ocioso desde que filmé *55 días en Pekín*. Nunca he trabajado tanto. Escribo guiones todo el tiempo; hago clases. La gente joven me viene a ver a mí; a los otros los tengo que buscar yo. Quiero hacer películas, no cerrar negocios; pero la mayor parte de este tinglado del cine consta de negocios. Mi lema siempre fue: lánzate a fondo, no te quedes a mitad de camino.

Mientras hace su clase, vibra como si estuviera filmando. Sabe en el fondo que difícilmente podrá hacer otra película; pero aceptar ese hecho le quitaría toda su razón de ser.

Es un triste destino para uno de los grandes del cine.

(*Ercilla*, 18 de enero de 1978, págs. 39 a 42)

UN FRANCÉS EN LOS ESTADOS UNIDOS

Eran las seis de la tarde. La jornada de trabajo había terminado, pero la tensión del día aún flota como una espesa neblina en las oficinas donde Louis Malle

edita *Pretty Baby,* su primera película norteamericana. Su secretaria le da una serie de recados telefónicos en inglés; su compaginadora le habla en francés de lo que se hará la mañana siguiente. Y Malle recurre a ambos idiomas para quejarse de la burocracia de la Paramount.

Media hora más tarde, desembocamos en el *coffee shop* anexo al hotel Mayflower, donde aloja. Mientras sorbe una gran taza de café –como es habitual en EE.UU., no tiene gusto a nada– comenta que Europa se ha vuelto provinciana y que EE.UU., será el eje de los acontecimientos que conmuevan al mundo occidental. Sin embargo, no tiene la intención de radicarse allí. Solamente, con criterio pragmático, quiere aprovechar la experiencia, muchas veces dura, de su primera película en este país, y espera que la segunda le salga más fácil.

¿Qué problemas tuvo durante la filmación de Pretty Baby*?*

En el equipo había media docena de personas acostumbradas a hacer películas para la televisión, a toda carrera. Eran competentes, pero totalmente faltos de sensibilidad para el tipo de trabajo que pretendía realizar. El eléctrico jefe era un desastre, un tipo terrible. Hice la película con Sven Nykvist, el camarógrafo de Bergman, y a este eléctrico no le gustaba la forma de iluminar de Sven. Durante las diez semanas de filmación intentó cambiar las luces a su manera. Realmente era el colmo.

En general, una situación muy tensa. Debí despedir por lo menos a cinco técnicos. Lo hice con uno, al segundo día del rodaje, y llegó otro que era peor. ¿Qué sacaba?

El periodista de American Film, Antonio Chemasi, asistió a la filmación en Nueva Orleans y aportó una visión más objetiva:

"Fue un choque de métodos de trabajo. Por ejemplo, los equipos norteamericanos –una vez planteada la escena– se quedan en el *set* y hacen un ensayo técnico con los dobles, mientras el director repasa la escena con los intérpretes en cualquier otro lugar. Malle, trabajando a la francesa, no se movía del *set* con sus actores. Entonces se producía el caos. El director, al centro, daba detalladas instrucciones a los intérpretes mientras, alrededor, corría la bulla, el movimiento (y el resentimiento) de los técnicos que hacían sus preparativos.

"En EE.UU. –añadió Chemasi– se parte cada mañana con un detallado plan de filmación, al cual el director se atiene rigurosamente. Malle, en cambio, muchas veces improvisaba, aunque significara cambios de última hora en las luces y la posición de la cámara. 'No me importa –decía– cambiar cinco veces, si los resultados lo justifican'. Los técnicos no comprendían. Simplemente pensaban que el director venía mal preparado y temían por su reputación profesional si las cosas no salían bien. Así surgieron constantes tensiones y ocasionales estallidos".

Otra tanda de problemas bien podría estar a la vuelta de la esquina. Malle cuenta con la posibilidad de tener problemas con la censura, por el tema de prostitución infantil con una protagonista, Brooke Shields, de doce años. Es un problema muy de actualidad en EE.UU. La policía neoyorquina estima que en la ciudad hay veinte mil jóvenes menores de dieciséis años que han huido

de sus hogares, y muchos de ellos se han prostituido. El Congreso norteamericano prepara una ley que pena severamente a quienes se aprovechen de los menores para utilizarlos en el mercado sexual o pornográfico. Por lo tanto, no se descarta la posibilidad de un escándalo cuando *Pretty Baby* se estrene, probablemente en abril.

No sería la primera vez que esto ocurra en la trayectoria de Louis Malle. Su película *Los amantes* (1958) agitó en su época a las censuras del mundo entero (incluyendo Chile), y bien podría estimarse como un filme pionero en el tratamiento franco de escenas sexuales. Posteriormente, *Soplo al corazón* (1971) fue discutida por su ángulo incestuoso, y *Lacombe Lucien* (1974) dio lugar a fuertes ventoleras en Francia por su enfoque del país bajo la ocupación alemana.

Son cosas que pasan –comenta Malle– con lo que se filma hoy en día. Usted ve *Los amantes* de nuevo y parecerá una película para matiné dominical en un colegio de curas.

Malle tiene 46 años. Abandonó los estudios de ciencias políticas a mitad de camino, para iniciar su aprendizaje del cine en el IDHEC de París. Tampoco los concluyó.

Nada me importaba menos que los estudios. Comencé a trabajar como camarógrafo a los veinte y me salí del IDHEC a los veintitrés cuando Cousteau me ofreció trabajo. Con él estuve durante cuatro años, preparando *El mundo del silencio* (1956), que tuvo mucho éxito. Cousteau fue muy gentil y me hizo figurar en los créditos como codirector. Después fui asistente de Bresson en *Un condenado a muerte se ha escapado*, y luego conocí un productor que me ofreció dirigir un filme policial, *Ascensor para el cadalso* (1957), con Jeanne Moreau.

¿Usted se crió viendo películas en la cinemateca de París, como tantos cineastas de su generación?

Sí, pero nunca fui periodista ni crítico, tal vez porque comencé a trabajar tan joven. Entre los dieciséis y los veinte iba mucho a la cinemateca, pero nunca pertenecí al grupo de Cahiers de Cinema, aunque en su mayoría eran amigos míos. ¿Se recuerda cómo nos juntaron a todos como *nueva ola* francesa? Gente como Alain Resnais, Jacques Demy y yo estábamos un poco al margen.

Siempre he sido muy difícil de clasificar, lo cual me ha creado hartos problemas porque nada le gusta más a la gente que etiquetarlo a uno. He tratado de satisfacer mi curiosidad y mis inquietudes en múltiples direcciones, y detesto la idea de repetirme, de hacer la misma película varias veces, cambiándole el nombre. Eso siempre ha sido uno de mis principios y de allí que la gente continuamente se sorprenda con mis filmes. Me gusta así y es una línea que pienso mantener.

¿Qué piensa ahora de la Nueva Ola?

En los años sesenta se sobreestimó. Ahora se subestima. Olvídese de la etiqueta, del nombre que se dio al grupo. Simplemente fue una nueva generación de cineastas, Chabrol, Truffaut, Goddard y tantos otros. Sigo pensando que Goddard es uno de los auténticos genios del cine. Era una generación que

aprendió a hacer cine viendo muchísimas películas en la cinemateca, e introdujo innovaciones como filmar al aire libre sin iluminación, y tantas otras cosas. La gente se sintió desengañada, porque nos ficharon como grupo, como una escuela, y cada cual siguió su propio camino. Pero si observa bien, las diferencias estaban desde el comienzo. ¿Acaso pudo haber películas más distintas que *Los 400 golpes* de Truffaut y *Sin aliento* de Goddard, que surgieron casi al mismo tiempo?

¡Si sólo volviera a suceder! Creo que la Nueva Ola fue la generación más importante de cineastas franceses desde los años treinta. Hace diez años que esperamos el surgimiento de otra, pero no se produce. Hay nuevos talentos individuales, nada más. En el momento mismo, me enojaba mucho cuando me fichaban como nueva ola. Ahora, cuando miro hacia atrás, mi irrita menos. Éramos un grupo de amigos, de la misma edad; muy distintos, pero nos ayudábamos unos a los otros.

Malle filmó *Viva María* (1965) en México con Brigitte Bardot y Jeanne Moreau; con Bardot también hizo *Una vida privada* (1961) sobre el aislamiento de una estrella de cine; *El fuego fatuo* (1963) fue el análisis, introspectivo e implacable, de un suicidio. En 1966 trabajó con Belmondo en *El ladrón* y, en total, tiene más de diez películas a su haber. Cada cierto tiempo abandona la ficción para sumergirse en el cine documental. Su mayor incursión de esta índole fue *Calcuta* (1969) y luego *India* (1970), hecha para la televisión, que constó de siete episodios de más o menos tres cuartos de hora cada uno:

Llegar a la India era como aterrizar en Marte. Uno sabe de inmediato que, aunque se quede veinte años, nunca la entenderá plenamente. Había que captar lo que se podía con la cámara. Hice esos interminables documentales para explicar que, en el fondo, no había entendido nada. Una vez que se acepta esa imposibilidad, todo se torna más fácil. Se trata de ver y mostrar lo más que se pueda. Soy muy curioso y por eso me encanta hacer documentales. Me interesa la gente y es una excelente forma de conocerla mejor.

En EE.UU., ¿tuvo problemas similares frente a una cultura ajena?

Es distinto. De alguna manera, Estados Unidos forma parte de nuestra cultura, de nuestra civilización occidental. Pero, mientras más se conoce y más se investiga, más se descubre que es muy cercano a lo nuestro, pero al mismo tiempo muy distinto. Cuando comience mi próxima película ya llevaré dos años en el país, viajando, acumulando información, conversando con mucha gente. Hay aspectos comunes a lo largo del país, pero apenas se bucea en aspectos específicos surgen las diferencias. Por ejemplo, la política y las formas de puritanismo son muy distintos en el sur y en Nueva Inglaterra. Hay otra relación con la naturaleza, fuertes variantes en cuanto el asunto racial. Surgen diferencias de toda índole.

Volvamos a Francia. ¿Cómo llegó al tema de Lacombe Lucien?

Atravesé por muchas etapas, lo que en mí es usual. Tomo una idea y la doy vuelta varios años antes de hallar la forma de concretarla. No fui soldado, pero hacia fines del conflicto de Argelia en 1962, me tocó trabajar allí en un documental. Vi cómo, en una guerra de guerrillas, la gente se ve envuelta en

actividades extrañas. Conocí y entrevisté a un pequeño francés que era *officier de renseignement* –oficial de inteligencia– de una unidad y torturaba. Se trataba de un hombre común y corriente, que probablemente tenía una linda casita en algún suburbio. Le parecía parte de su trabajo. Tal vez se sentía apenas incómodo, pero no le creaba ningún conflicto interior.

Después quise hacer algo sobre la guerra de Vietnam, en los días de My Lai, y de los juicios de Calley y de Medina. La idea siguió germinando durante tres o cuatro años, mientras hacía documentales. Después fui a México con el proyecto –que no se concretó– de hacer algo sobre los *halcones*. Regresé a Francia y un día, como un relámpago, capté que el fondo ideal para mi película sería la Francia ocupada por los alemanes. En esa época ya se podía hablar con más libertad sobre lo que realmente sucedió, y comencé a analizar el tema con historiadores y a investigar por mi cuenta. Me fascinó.

En aquella época –los años 43 y 44– era un niño de diez u once años, pero tenía recuerdos mucho más claros que, por ejemplo, de los años cincuenta. Recordaba que era una época caótica, con algún suceso cada día, fascinante para un niño. Conservo muchas emociones y recuerdos de aquellos días. Estudiaba en un internado católico que fue cerrado por la *Gestapo* porque los curas habían escondido a cuatro niños judíos. Veo, como si fuera hoy, una mañana en enero de 1944 cuando la *Gestapo* entró a mi sala de clases y se llevó a un niño. Lo conocíamos como Bonnet y no sabíamos que era judío. Los sacerdotes de ese colegio eran gente muy valiosa. Uno de ellos murió en un campo de concentración. De los cuatro niños que se llevaron aquel día, nunca más volvimos a saber. Desaparecieron.

De repente, todo estaba en su lugar. Se unieron los cabos sueltos que me dieron vuelta durante años e hice *Lacombe Lucien* (1974). Pero el momento no estaba tan maduro para el tema como había creído. En Francia se armó una controversia tremenda. Tanto los gaullistas como los comunistas sentían a la Resistencia como una especie de predio privado, y no les agradó una versión que no se ajustara a sus esquemas. Creo que la película fue positiva por el intenso debate que motivó.

¿Hay alguna temática, algún sello, que compartan sus películas?

Tiene que haber, cuando se trata de una decena de filmes hechos por la misma persona. Pero no creo que me corresponda a mí analizarlo, sino a los críticos. Sin embargo, casi nadie lo ha hecho. Por mi parte creo que hay un hito: prácticamente la mitad de mis películas tienen que ver con niños o adolescentes. No es algo que planificara. Sucedió. De allí surge un tema común de la relación de los jóvenes con el mundo de los adultos, generalmente durante momentos de crisis, observando este mundo caótico, absurdo y desorganizado en que vivimos. Y, siendo adolescentes, sus reacciones suelen ser violentas. Pero, al margen del tema, siempre será mi sensibilidad, mi forma de ver las cosas, lo que se expresa en mis películas.

Cuando filma, ¿se pone muy tenso?

Sí, muy reconcentrado. Cuando uno prepara un guión o compagina, y se tiene un mal día, no importa; pero cuando se filma, ese lujo no existe. Cualquier

error aparecerá después en la pantalla. Allí está lo imposible en la tarea del director; uno necesita tener talento cada día y cada hora, durante ocho semanas seguidas. Y todos tenemos nuestros días malos o depresivos. Hay mañanas en que parto al *set* y me pregunto, ¿por qué no podré ir a pescar? Me duele la cabeza. O no tengo ánimos de trabajar, y no sé solucionar una escena, y tengo que seguir y tengo que hacerlo y sé que cualquier decisión errada me va a penar después. Claro que las tomas se pueden repetir y muchas veces lo hago, e igual uno puede volverse a equivocar. Un pintor o un escritor no enfrentan este problema, este fantasma de lo definitivo de una toma. De allí nace la tensión del director de cine.

A veces se puede atenuar o remediar algún error cuando se edita, pero no siempre. El compaginar es una etapa hermosa en la elaboración de un filme, porque es el momento de la reflexión. Uno ve en la moviola todo lo que ha filmado, observa sus propios errores y aprende mucho. Es una etapa en que hay tiempo para ver los mismos diez segundos de película durante horas y observar la mejor forma de aprovecharlos. Es interesantísimo.

Cada etapa en la elaboración de una película tiene su interés y sus problemas. Escribir, por ejemplo, me gusta; pero no escribir por escribir. No me gusta trabajar solo y jamás podría ser propiamente escritor. Me gusta el trabajo colectivo: por eso me apasiona el rodaje propiamente tal y también el compaginar, que también es una labor de conjunto. Al escribir, me siento incómodo, como si tuviera algo masturbatorio. Sin embargo, uno está lleno de contradicciones. Muchas veces colaboré con otros en mis guiones, pero me cuesta cada vez más. No sabría explicar el porqué, pero siento la necesidad de escribir mi propio guión, aunque me cargue.

¡Si sólo pudiera hallar un escritor al que le explique lo que tengo en mente, sin tener que preocuparme más del asunto hasta que me entregue un guión, para luego filmar lo que me escribió! Pero jamás resulta. Nunca recibí un libreto que pudiera filmar tal cual. Siempre hace falta introducirle algunos cambios. He leído cientos de guiones, a veces excelentes; a veces no me ajustan y otras me parece que son muy buenos, pero que no sería capaz de filmarlos como se merecen. Cada vez más siento la necesidad de trabajar con mi propio material. Me molesta, porque quisiera hacer más películas y acortar ese largo camino de gestación del guión. Ahora mismo quisiera hacer pronto mi próxima película y tengo una idea que me da vueltas por la cabeza, pero sé que –hasta concretarla– va a ser un proceso agotador. En todo caso, me siento cansado y creo que me voy a tomar un descanso de algunas semanas en París.

¿Va a seguir trabajando con la Paramount?

No sé. Ellos quieren y yo también, pero siempre que sea en forma diferente, más independiente. Me gustaría hacer algo con un presupuesto bajo. *Pretty Baby* costó tres millones de dólares, lo cual, para mí, es mucho dinero, demasiado dinero, y pesa. ¡En América cuesta tanto rebajar los costos! El gran problema son los sindicatos que lo obligan a uno a trabajar con un equipo enorme. Entonces, aunque se parta de una pequeña idea, tiende a agigantarse. Me gustaría hacer algo sencillo, sobre la América de hoy. En mi primera

película aquí no me habría atrevido, pero ahora me siento preparado. Aunque sepa que es complejo y peligroso: mientras más se conoce a los Estados Unidos, mayor es su complejidad. Pero le perdí el miedo.

(Ercilla, 22 de febrero de 1978, págs. 41 a 45)

ELISA, VIDA MÍA
CARLOS SAURA TIENE LA PALABRA

Aparte de lo elevado de la cuenta –que pagará el Festival de Cine de Berlín– lo único que distingue a aquel cuarto del Kempinski, de miles de otras habitaciones de hotel, es un pequeño, pero bien surtido, refrigerador, cuyo contenido abarca desde *whisky* hasta el agua mineral, pasando por una decena de otros licores, cada cual en su botellita en miniatura. Pero, por el momento, no se bebe sino que se conversa.

Carlos Saura mide aproximadamente un metro ochenta. A la vez cálido y reservado, se siente al hombre franco y sincero que, al mismo tiempo, defiende su mundo privado como una madre al cachorro. Hay una dimensión íntima de Saura que no surgirá de la charla, sino de sus películas. De, por ejemplo, *Cría cuervos*, que el año pasado obtuviera el premio de la crítica chilena o de *Elisa, vida mía* que se conocerá en los próximos días y donde se manifiesta lo que ha descrito como su evolución de lo general a lo particular. Su campo de acción –cuenta– paulatinamente se ha restringido y ahora se concentra en dos o tres personajes escudriñados en su intimidad y que de alguna manera son representativos de él mismo.

Nació en España y Aragón hace casi 46 años. Y cree que, "como dice Buñuel", es uno de los mejores directores de cine aragoneses. "Porque Buñuel –añade– también es aragonés".

Su madre era pianista profesional, pero abandonó la carrera cuando comenzó a tener hijos –como ocho o nueve–, de los que sobreviven cuatro. Su padre era funcionario técnico del Ministerio de Hacienda.

Carlos Saura fue aficionado a la fotografía desde los doce o trece años. Tras su bachillerato, hizo un intento de estudiar ingeniería, que luego abandonó. Trabajó un par de años como fotógrafo profesional y entonces sintió la necesidad de hacer cine: ingresó a la Escuela de Cinematografía de Madrid, donde se recibió en 1956.

De niño, ¿iba bastante al cine? ¿Qué veía?

Creo que la educación de cine de casi todas las personas de mi generación en España y seguramente en el mundo, es el cine americano. Es difícil recordar cuáles fueron las primeras que vi: eran tantas. Cuando uno es muy joven hay una etapa romántica. Por ejemplo, una película que se llamó *Horizontes perdidos*. O *La diligencia*, y los *westerns* de John Ford. También vi mucha, muchísima comedia americana cuando era joven.

¿Qué tipo de película le llena, le satisface más?

Es difícil decir, porque hay dos cosas distintas. Una cosa es que yo, como espectador, sea capaz de ver películas muy distintas y que me pueden gustar mucho. Ahora bien: las que me interesan de verdad, porque de alguna manera corresponden al mundo en que me muevo yo, son menos. Es muy difícil para mí ver una película que me guste completamente, pero a veces hay fragmentos deslumbrantes que me habría gustado hacer a mí. ¿Nombres? Entre los muertos, Stroheim y Dreyer, por ejemplo. O de los vivos, Buñuel y Bergman.

¿Hay alguna película que lo haya satisfecho totalmente?

Sí. Hay películas de Buñuel. Por ejemplo, *El ángel exterminador* y *La vía láctea*. De Bergman también: *Persona*, que es una gran película.

¿Cuándo conoció a Buñuel?

En Cannes, en el año sesenta.

¿Le gustó su película Los golfos*?*

Sí.

¿Ha influido en usted?

Yo creo que tengo la influencia de muchísimas personas y una de las personas que me pueden haber influenciado más es él, porque es una de las personas que más admiro. Buñuel pertenece a una cultura que es mi propia cultura. Ya no es influencia, sino una misma corriente. Siempre hubo un malentendido, que recién ahora se está eliminando.

Hasta ahora cualquier película española que se proyectaba, sobre todo en Francia, era "influenciada por Buñuel". Todos lo miraban bajo ese prisma. Cuando hay dificultad para comprender el trabajo de una persona que ha hecho una cosa nueva o diferente, lo más fácil es buscar enseguida a alguien para compararlo o ubicarlo. Es una resultante de la clásica pereza del crítico. Y del desconocimiento absoluto de toda una tradición dentro de la cultura española.

Sus propias películas, ¿las siente logradas, como bien suyas?

He tenido la suerte, o como quiera llamársela, de poder hacer lo que he querido. En situaciones difíciles, incluso.

¿Nunca tuvo entonces dificultades con la censura?

Sí, sí. Las tuve y terribles. Pero, bueno, allí está el problema. He podido hacer lo que quise, dentro de un determinado mundo. Claro, no hay que ver utopías. Dentro de este mundo, hasta hace muy poco, todas mis películas han tenido problemas terribles con el gobierno español. Algunas han sido cortadas para su exhibición en España. Hay guiones que nunca he podido hacer porque me los han prohibido. Pero creo que, al fin de cuentas, lo que finalmente ha quedado es lo que yo quería hacer.

¿Puede contar en un terreno más específico cómo operaba la censura española?

Para eso tendría que analizar mis películas una por una, lo que sería muy pesado, ¿verdad? La censura española nunca ha tenido una normativa clara; dependía mucho de las presiones internacionales, de muchas cosas. Pero puedo contarle, por ejemplo, de mi primera película que se llamaba *Los golfos* (1959). El guión fue prohibido por completo, ya no recuerdo si tres o cuatro veces.

Lo que aprendimos entonces fue a escribir guiones que pudieran pasar la censura. Y luego hacer lo que queríamos hacer. Lo primero era solucionar los problemas oficiales. La censura española era sorda, kafkiana. En un momento se llegó a decir que no se podía hacer nada que hablara de la Iglesia, de política o de sexo. Según eso, no era posible hacer nada.

Trabajar contra ese trasfondo, ¿no habrá determinado algunas de las sutilezas de su estilo? ¿No habrá algún bien que del mal viniera?

Es posible. A veces me hago la reflexión de que si para mí, en algún sentido, fue útil, seguramente no lo fue para muchas otras personas. Quizá soy uno de los pocos sobrevivientes en hacer cine dentro de un sistema represivo y seguir haciéndolo ahora. Se plantea un problema, el de sobrevivir, que puede parecer una cosa un poco fascista, pero la resultante de sobrevivir es que uno se hace más fuerte. Encontramos un poco el sistema de poder defendernos. El sistema era no presentar nunca los problemas en forma directa, porque era imposible, sino dar una pequeña vuelta. En definitiva, es posible que eso se haya apropiado un poco de mí mismo y de mi personalidad.

¿Cuántos hijos tiene?

Tres. De veinte, de dieciocho y de tres años.

¿El menor es hijo de Geraldine Chaplin?

Sí.

¿Crea problemas convivir y, al mismo tiempo, trabajar con Geraldine?

Creo que todos los grandes actores son personas muy delicadas y muy frágiles. Mi experiencia es que, cuanto mejor un actor, más se acentúan esas cualidades. Con Geraldine yo trabajo como con nadie. Muchas veces tenemos problemas, pero eso forma parte de la relación entre el director y el actor.

En alguna entrevista, Geraldine dijo que a veces le resultaba difícil pasar de un papel al otro, de la esposa al de actriz y a la inversa.

Eso es normal. A mí me pasa también. Para mí el trabajo es muy importante, pero más importante es la vida, por mucho que me guste mi trabajo. A veces, el trabajo interfiere muy seriamente en las relaciones. Mi trabajo forma parte de mi vida. A veces, separar lo que es el trabajo en una película de lo que es la vida cotidiana, es bastante difícil.

¿Cómo trabaja con los actores?

Depende. No tengo ningún sistema. No soy ningún experto. Depende del actor o depende de la escena. Trabajo casi en el orden del guión. Desde *La caza* (1970) los he escrito de manera que los pueda filmar en secuencia, del comienzo hasta el fin. Toda la relación con los actores nace en la película en el momento que comienzo a filmar, porque no hablo antes con los actores. Al rodar, puedo cambiar diálogos o escenas. Hasta puedo modificar el guión de acuerdo a la manera de ser del actor: incluso puedo cambiar la personalidad del personaje.

En el caso de Geraldine, ¿discuten el guión previamente?

Cuando lo estoy escribiendo. Antes, no. Hay una excepción: el guión de *La madriguera* (1969) que hicimos juntos.

¿Ella ayuda?

Enormemente. Es una mujer muy imaginativa, con mucho talento e ideas maravillosas. Es fantástico. Trabajar con ella siempre es muy estimulante.

¿Sufre o goza mientras escribe el guión?

Los guiones siempre están basados en una idea mía, pero antes siempre los escribía en colaboración con alguien. A partir de *Cría cuervos* trabajo solo. Es un parto sin dolor. Nunca sufro: me estimula escribir. Lo que no entiendo es por qué me pagan por hacer algo que me gusta tanto.

¿Le gusta el trabajo de Geraldine en películas norteamericanas tanto como el que realiza en sus propios filmes?

Son cosas muy distintas, pero una cosa es verdad y es que a veces siento que si hablara en inglés y la dirigiera en inglés, ella tendría muchas más posibilidades, porque es su lengua y eso es muy importante para un actor. Geraldine habla el castellano muy, muy bien, pero hay todo un bagaje cultural que se expresa mejor en la lengua natal. Yo he visto el nacimiento de Geraldine como actriz y la de ahora no es la misma de hace diez o quince años. Es una actriz de una versatilidad enorme, y hoy en día es capaz de hacer lo que se proponga.

¿Cómo la conoció primero? ¿En la pantalla o en persona?

Personalmente.

¿Dónde?

Aquí mismo, en el Festival de Berlín.

¿Se sintieron atraídos de inmediato?

Sí.

¿Y hablaron en aquel entonces de hacer una película juntos?

Sí.

¿Conoció a su padre?

Sí. Lo quiero mucho y quiero mucho también a su madre. Mi manera de conocer a Charlie Chaplin fue muy linda. El vio *Peppermints frappé* (1967), y me envió un telegrama maravilloso. Desde ese momento fui como de la familia.

Antes, ¿no lo aceptaba?

No. Pero obviamente no tenía ningún interés de presentarme en casa de Chaplin para decir: yo vivo con su hija.

¿Cómo es Oona O'Neill, la madre de Geraldine?

Una mujer maravillosa y una escritora fantástica. Lo que escribe son como recuerdos suyos, muy hermosos, muy en la tradición literaria norteamericana. Un poco como Carson McCullers.

Cuando falleció Chaplin, hubo una especulación en la prensa mundial por la inasistencia de Geraldine a los funerales.

En ese momento estaba filmando conmigo y era imposible que se ausentara. Y luego, porque... en verdad, eso tendría que preguntárselo a ella, pero yo creo que ir a un funeral o no ir a un funeral, no significa nada. Por el contrario, las más de las veces es un hecho social.

¿Qué película filmaban?

Los ojos vendados. Tiene solamente dos actores, Geraldine y José Luis Gómez.

¿Puede adelantar algo más?

Prefiero no hacerlo. Una película no existe hasta que esté terminada. La estoy compaginando y todavía está en evolución.

¿Le interesa filmar fuera de España?

No, porque trabajo sobre lo que yo conozco.

¿Cómo era Chaplin?

Para mí ha sido un ser encantador y maravilloso. Me siento muy cómodo y muy confortable. Como estar con mi padre.

¿En qué idioma hablaban?

Bueno, en forma muy rara. Él no hablaba más que inglés y cuatro palabras de francés. Y yo, cuatro palabras de inglés. Pero no era difícil. Recuerdo que un día nos leyó, a Geraldine y a mí, un guión que había escrito. Como, al leer, representaba todos los papeles, no hubo problema de idioma.

¿Sabía escuchar también?

Sí, sí, era un hombre muy, muy... yo no sé cómo sería antes, hay muchas leyendas. Yo lo he conocido hará doce años y me pareció un hombre cortés, cordial, muy inteligente.

¿Qué cualidades de Geraldine derivan de su padre y de su madre?

Eso habría que preguntárselo a ella, pero hay una veta, una facilidad en la familia para todo lo que sea interpretación o pantomima. Admiro a Chaplin en muchos sentidos, pero lo que siempre me resulta sorprendente es una especie de armonía en la forma de moverse y de hacer las cosas, una elegancia natural y misteriosa: una gracia natural. Yo digo eso porque una gran parte de los hijos de Chaplin, no todos, tienen esa armonía física, esa manera de moverse, de andar. Son muy dotados.

Fuera de Geraldine, ¿actúa otro de los hijos?

Sí. Vicki, una de las hijas. Es especialmente dotada, pero no le interesa ni el teatro ni el cine. Su marido tiene un pequeño circo donde trabaja.

¿Y qué hace?

De todo. Y cosas muy difíciles. Saltos mortales en el alambre, y cosas así.

¿Lo presiona a veces su productor para que haga películas más comerciales?

No. Mi productor, Elías Querejeta, es una persona como yo. Claro que queremos que el dinero se amortice para hacer más películas, pero lo más importante es hacer lo que queremos hacer.

¿Cuál fue su primera película después de la eliminación de la censura en España? ¿Significó un cambio muy grande para usted?

–Fue *Elisa, vida mía.* Claro que me siento ahora más libre que antes, pero antes también sabía mis limitaciones. Lo que pasa es que ahora las limitaciones son mucho menores. Por ejemplo, pienso que la película que estoy terminando *(Los ojos vendados)* seguramente no se podría haber hecho antes. Creo que en las películas españolas de ahora hay una frescura, una manera de ver las cosas que corresponden al momento que estamos viviendo.

¿Cuál es el origen del nombre Elisa, vida mía?

Viene de una égloga de Garcilaso de la Vega que leí por primera vez en el colegio, en un texto de literatura española.

Hace un par de años releí a Garcilaso y me volví a encontrar con esa égloga. Me pareció llena de resonancias misteriosas. Me fascinó. Por su belleza, por el misterio que rodea las palabras, por su dolor reflexivo, producto de un amor no correspondido. Esa lectura me dio el impulso para comenzar a escribir el guión.

Según su sinopsis, "La película cuenta la historia de un hombre, Luis (Fernando Rey), de sesenta años, que ha decidido retirarse a una solitaria casa. Luis está escribiendo una narración. Recibe la visita de su hija Elisa (Geraldine Chaplin). Las conversaciones que mantiene con ella se incorporan a la narración y a veces surgen de la narración misma. Paulatinamente se va creando un mundo en que lo narrado y lo vivido se integran, se modifican, se relacionan y se continúan".

Hace veinte años desde que Elisa vio a su padre por última vez –ha contado Saura– y durante su visita, que dura más de lo anticipado, estos dos seres se vuelven a encontrar. Es la historia de aquel reencuentro, pero también lo es de muchas otras cosas, como, por ejemplo, la gradual dominación de la hija por su padre, a medida que intercambian experiencias y secretos. También podría ser la historia de un matrimonio que termina y de otro que comienza. O podría ser una película sobre la soledad, el fracaso, la muerte. O incluso una reflexión sobre las diferencias entre la literatura y el cine...

Dice Saura ahora:

Me parece que *Elisa* es una película en que poco interesa contar la anécdota. A mí siempre me ha interesado el paso del tiempo, la recuperación de la memoria: es algo proustiano. Yo creo que todas mis películas recientes forman parte de esa recuperación de cosas perdidas: de personajes que se hacen por reflexión. Para mí, *Elisa* es un poco la reflexión de dos personas que se encuentran en un momento determinado y que se intercambian. Yo creo que es esto.

En la película hay un momento incestuoso. ¿Transcurre en la mente del padre o de la hija? ¿O quería que fuese ambiguo?

Para mí no hay diferencias entre lo que pertenece al presente, al pasado o a lo imaginado. Estas tres dimensiones del tiempo son tratadas como si todas transcurrieran en el presente. En cuanto a la escena que usted cita, creo que se puede interpretar de muchas maneras, ¿verdad? Se puede interpretar como un incesto o como una escena de recreación del pasado entre el padre y la madre de Elisa o como una imaginación, pues la película trata fundamentalmente de un hombre que está escribiendo una historia.

¿Entonces la ambigüedad es deliberada?

Sí. Toda la película es así. Es posible que haya pasado y es posible que no.

¿Pero transcurre en el inconsciente del padre o de la hija?

Hay una interrelación. En el texto que yo hice, desde el principio, el padre escribe y escribe en femenino. El padre escribe en esa ambigüedad. La historia

se puede entender como contada por Elisa, como contada por el padre o contada por mí.

Son muchas interpretaciones.

Absolutamente. Es una película compleja, pero creo que menos de lo que parece.

¿Surge en parte de problemas personales suyos?

Todas mis películas, todas, surgen de allí. Sin que, por cierto, ninguna sea un diario de mi vida. Pero ya hemos conversado mucho. Creo que es hora que tomemos un trago.

Abre el refrigerador, sirve *whisky*, se conversa un rato más y luego cada cual parte a ver algunas de las películas que ofrece el festival.

Al día siguiente, Saura retornará a España para terminar la compaginación de su última película.

(Ercilla, 17 de mayo de 1978, págs. 41 a 46)

JOHN SCHLESINGER SIN ARREPENTIMIENTOS

–Convendría bajar el tono, ¿no les parece? –dice John Schlesinger a sus colaboradores.

–Veámoslo otra vez –responde uno de los cuatro técnicos, y vuelven a proyectar la escena. Se produce el consenso, en un amable y relajado trabajo de equipo: conviene rebajar el volumen del parlamento. Pasan a otra escena.

Este domingo –en los estudios de Twickenham– hacen los últimos ajustes en la mezcla de sonidos de *Yanquis* (con Vanessa Redgrave y Richard Gere), que trata del impacto de los soldados norteamericanos sobre la vida inglesa en 1943 y 1944. En medio de los restos de un improvisado almuerzo (platos de papel, envoltorios y trozos de *sandwiches)* continúan con su trabajo y, en las pausas entre los *loops*, el director Schlesinger queda libre para conversar. Habla en forma muy suave, y sólo levanta la voz muy ocasionalmente, cuando el énfasis le parece indispensable.

Yanquis es su décima película en diecinueve años. Su primera (y la única que no se ha visto en Chile) fue *Terminus* (1960), documental sobre el ir y venir en una estación de ferrocarril. Siguieron películas como *Algo que parezca amor* (1962), *Algo de verdad* (1963), *Darling* (1965) y *Lejos del mundanal ruido* (1967), todas de ambiente inglés. En 1969, con *Perdidos en la noche* (que le valió el Oscar), se sumergió en un ambiente norteamericano, lo cual también fue el caso de *Como plaga de langostas* (1975) y *La maratón de la muerte* (1976).

Con Yanquis, *¿retorna nuevamente a sus raíces inglesas?*

Sí, en forma deliberada. Tenía un enorme deseo de volver a Inglaterra y hacer una película que, de alguna manera, tuviera un tema angloamericano. Brinqué de gusto cuando el escritor Colin Welland me propuso la historia y,

aunque costó harto obtener el financiamiento, *Yanquis* es una película que –dentro de lo que es y pretende ser– me gusta mucho.

Usted debe haber sido muy joven durante la época en que transcurre el filme.

Unos diecisiete o dieciocho años: recién ingresaba al ejército. Hay mucho de autobiográfico en la película. Con aportes de todos: uno de los guionistas, que es norteamericano, vino a Inglaterra como soldado; Colin Welland se acuerda de la época desde el punto de vista del niño que era, y yo como adolescente.

Ahora, pronto, parto a EE.UU., de nuevo, a hacer una comedia loca. Es mi primera, y significa despegar con rumbos totalmente nuevos.

¿Dónde transcurrió su infancia?

En Londres, en el campo, y en internados donde me sentía el ser más desgraciado del mundo. No servía para las cosas que importaban en el colegio, como los deportes. Siempre tenía la cabeza puesta en el cine. Fantaseaba sobre las películas que haría, y la gente se reía de mí.

De pequeño, ¿vio muchas películas?

Tengo el vago recuerdo de una película muda. En un gran auditorio a orillas del mar. No me acuerdo del título: sólo de una orquesta que tocaba y que la sala era muy grande. Cuando era niño, cada año nos llevaban al cine el día de cumpleaños de mi abuela; y, para Navidad, al teatro. Eran grandes acontecimientos para nosotros y, como tales, dejaban mucha huella. La primera película que recuerdo específicamente fue *China-Japón*, sobre la guerra entre estos dos países.

En el colegio había un club de cine donde vimos muchas películas. Sobre todo alemanas, quizá porque el nazismo y lo que allí sucedía hacía noticia. Así conocí *Caligari*, *Kameradschaft*, filmes de Leni Riefenstahl. También veía comedias musicales norteamericanas como las de Fred Astaire y Gingers Rogers. El cine italiano y francés vinieron después. La primera película de Renoir que conocí fue *El sureño*, mientras iniciaba mi servicio militar en el norte de Inglaterra. La vi tres veces en una semana, aunque casi me quedaba dormido, tan cansado me dejaba el entrenamiento.

Schlesinger, en el colegio, ya había hecho algunas películas en 9,5 milímetros. También era mago aficionado y, mientras era soldado, organizaba espectáculos de variedades para sus compañeros. Terminada la guerra, ingresó a la Universidad de Oxford, donde hizo cine, actuó y –a duras penas– logró titularse en literatura inglesa. El paso siguiente fue actuar de manera profesional; luego surgió la posibilidad de hacer televisión. Un programa que realizó sobre una compañía de ópera italiana atrajo la atención del productor Joseph Janni.

Luego tuve éxito y premios con *Terminus*, y Janni me dio mi primera oportunidad grande con *Algo que parezca amor*. Así comenzó todo.

En esa época surgía la 'Nueva Ola en Francia, y comenzaron a imponerse internacionalmente cineastas como Antonioni, Bergman y Fellini. ¿Qué efecto tuvo todo aquello en el cine inglés?

Bueno, y antes de eso tuvimos a Rossellini, De Sica y el neorrealismo

italiano; y desde EE.UU., el trabajo de Kazan. En todo caso, el clima de los años sesenta condujo a un breve resurgimiento del cine inglés en que desarrollábamos temas muy nuestros. Supongo que, en el fondo, condujo a un cine personal. De repente, surgía la época del director. Se podía, todos podíamos hacer algo a nuestra manera. Gracias a dramaturgos como John Osborne *(Recordando la ira)* y otros, súbitamente fue posible mirar y reflejar en forma totalmente honrada lo que sucedía alrededor de nosotros en Inglaterra. Y como la mayoría de los escritores provenían de un ambiente industrial en el norte del país, esos fueron los temas que tratamos.

Ahora cambió todo aquello. El cine inglés ha decaído totalmente, por falta de interés, falta de distribución, de inquietud y espíritu de aventuras, de empresarios capaces, y también –por qué no decirlo con franqueza– por falta de interés internacional en lo inglés.

Nuestra televisión es muy buena, y en ella abunda el talento, pero a mí me vuelve loco el negativismo inglés: las dificultades para sacar algo adelante, de generar entusiasmo por algo, son terribles. Tal vez sea una característica endémica de nuestra sociedad.

¿Cómo surgió Perdidos en la noche?

Un pintor amigo mío leyó el libro, y me lo pasó: "Tienes que leerlo –dijo–, es estupendo, y podría dar una película". Lo leí, fui a EE.UU., convencí a un productor que comprara los derechos conmigo, y a Artistas Unidos para que distribuyera. Pero nadie creía en el proyecto. Hasta mis amigos me decían que estaba loco al intentar una película con un tema así. Pero alcanzó un éxito enorme –el mayor que jamás tuve en un plano comercial–.

¿Darling *no logró excelentes recaudaciones?*

Desgraciadamente nunca vimos un centavo. Tuvimos que volver a filmar la parte inicial de la película. Para financiar ese rodaje, necesitábamos una venta rápida, y se hizo un muy mal negocio. Más vale que esto quede en silencio.

Pasando a otro tema, ¿cómo enfoca el trabajo con sus actores?

Depende del actor. Cada cual significa un problema diferente; pero, en general, me enorgullezco de lograr buenas interpretaciones. Prefiero los que o son muy naturales o aquéllos que son muy buenos actores. Por ejemplo, es una alegría indescriptible trabajar con Vanessa Redgrave porque es una gran actriz. Olivier es igualmente estimulante, aunque, para ser franco, muchas veces tiende a sobreactuar y hay que frenarlo. Dustin Hoffman es brillante, pero muy neurótico, y a veces un problema. Julie Christie era una maravilla de naturalidad *(Algo de verdad)*, pero *Lejos del mundanal ruido* le resultó más difícil, porque requería más actuación propiamente tal, más allá de su gran presencia y aureola en la pantalla.

¿Y los actores del "método" que quieren que se les dé una razón para cada cosa?

Me aburren. Los actores norteamericanos se autoanalizan hasta el cansancio. Es aburrido, pero a veces puede ser útil. Los intérpretes ingleses no hacen lo mismo; usan métodos más quietos. Me imagino que avanzan por un camino similar, sólo que no hablan tanto, tal como no van a ver al sicoanalista con la

misma frecuencia. Hay buenos actores en todas partes, con tal que no los traten como gente que nada puede aportar. Lo pueden y lo hacen, siempre que uno los haga sentir que su colaboración importa.

¿Y su trabajo en el teatro?

He dirigido para el Royal Shakespeare Company y el National Theatre y, el próximo año, en *Covent Garden*, dirigiré mi primera ópera, *Los cuentos de Hoffmann*, con mi amigo Plácido Domingo. Es rápido, apenas seis semanas para montar una obra y muy interesante trabajar con el texto o, en el caso de la ópera, una partitura. No es tan egoísta como el cine... quiero decir que en una película el director juega a Dios: en sus manos están todas las decisiones. En el teatro, las decisiones están en manos del texto y en el trabajo con los intérpretes, que es más puro que en el cine. Se aprende mucho.

La mayoría de sus películas parece estar basada en libros.

Sí, sólo tres vienen de historias o ideas originales.

¿Tiene otros clásicos en su mira?

¡Decididamente no! Me significaron demasiada agonía. Hice dos, ninguno tuvo éxito, y por ambos me zarandearon. *Lejos del mundanal ruido*, de Hardy, tuvo cierta boga en Inglaterra, pero las críticas no fueron buenas. El Nathaniel West *(Como plaga de langostas)* estuvo, a mi juicio, más logrado. Sostengo, contra viento y marea, que no va a morir y me gusta más que otros filmes míos que tuvieron mayor éxito.

Mi próxima película, la comedia, es un tema original. Los prefiero, pero hay libros que bien merecen que se dé una batalla por ellos.

¿Participa mucho en la etapa de financiamiento de sus películas?

Por fuerza. Hay dos clases de películas. Las que ellos quieren que haga y que a veces haré; sin embargo, suelen tener algo que me atrae y no las hago simplemente por el dinero. Luego están los filmes que yo quiero hacer y que ellos no quieren que haga: son la mayoría. *Darling*, *Perdidos en la noche*, *Dos amores en conflicto* (aunque ésta fue fácil de financiar en 1972, tras el éxito de *Perdidos*), *Como plaga de langostas*... Siempre cuesta reunir el dinero para hacer una película.

Entre las películas que le ofrecieron y de las cuales desistió estuvieron Todos los hombres del Presidente y Regreso sin gloria. *¿Sintió que "eran territorio demasiado norteamericano"?*

La única película que me ofrecieron y que tal vez me arrepiento de no haber hecho es *Atrapados sin salida*. Estaba ocupado con otra cosa en ese momento.

¿Qué etapa en el proceso de hacer una película le satisface más?

Lo que más me encanta son las fantasías que la preceden. La filmación propiamente tal me resulta muy agotadora. Después, me encanta la etapa de la compaginación.

Cuando una película como Plaga de langostas *no alcanza éxito comercial, ¿tiene repercusiones en los proyectos que la siguen?*

Cuando *Langostas* se estrenó, *La maratón de la muerte* ya estaba en marcha.

Los problemas surgieron después, con *Yanquis;* costó muchísimo lograr financiarla. A veces, como en este caso, suele afectar al filme subsiguiente.

Después del Oscar y éxito de *Perdidos en la noche,* hice *Dos amores en conflicto,* que tuvo buenas críticas, pero no fue éxito comercial. Y así, de repente, no había más que dificultades. No pude concretar *Adrián VII,* que era el gran proyecto de mi vida: una película que desesperadamente quería hacer. Pero estas cosas suceden y no tienen nada de nuevo. Constituyen un ciclo sin fin al que uno se acostumbra.

¿Cómo se entiende con los ejecutivos de las grandes compañías cinematográficas?

Bien con algunos; mal con otros. Preferiría tratar con empresarios extraordinariamente talentosos como Sam Goldwyn u otros de su época, que con el actual grupo de gente bastante mediocre que trabaja para grandes consorcios y vive atemorizada de perder su empleo. No son *showmen,* y hay que tratar con comités de gente temerosa. En general, los desprecio. Carecen de pasión y no son hombres de gran gusto. En muchos casos se trata de agentes de artistas que han escalado posiciones. Se les dio poder y están decididos a conservarlo.

Después de la comedia, ¿qué hará?

No tengo un montón acumulado de proyectos, porque mi interés e inquietudes evolucionan, cambian, y determinarán lo que quiera hacer en un momento dado. Últimamente hice varias películas bastante negativas. Como *Langostas,* por ejemplo. Ahora estoy en una onda más positiva. *Yanquis* es, en cierto sentido, un filme optimista; la comedia que viene, también. Creo que el mundo está en un estado tan espantoso que desesperadamente necesitamos algo que apoyar y que nos apoye. Pero, aunque una película fracasara, jamás lamenté haberla hecho; sólo sentí que no la hubiera hecho mejor. Cada película, en su día y año, fue justamente la que quería hacer.

(Ercilla, 11 de julio de 1979, págs. 40 a 43)

MARTIN RITT LA LISTA NEGRA QUEDÓ ATRÁS

Se sabe que Martin Ritt tiene sesenta años y que ha hecho veintiuna películas en los últimos veintitrés; no se sabe si –fuera del *smoking,* obligatorio en las funciones nocturnas del Festival de Cannes– posee un par de pantalones. Tiene cuarenta overoles, de colores y telas muy variadas, todos hechos a la medida por el módico precio de US$ 42. Entre tanto, en su departamento del Hotel Carlton, viste un ejemplar de rayitas blancas y azules y conversa sobre su carrera y *Norma Rae,* la película que días más tarde le valdría a Sally Field el premio a la mejor interpretación femenina, y ahora se estrenó en Chile.

Transcurre en una industria textil del sur de los EE.UU., cuyos dueños se oponen a la sindicalización del personal. Desde Nueva York llega un organi-

zador del gremio para agrupar a los obreros, pero en un comienzo es rechazado por la desconfianza que se le tiene al afuerino. Norma Rae es una de las operarias; una mujer que protesta contra el medio que trabaja (su madre ensordeció por el ruido de los telares), que pasa de amante en amante, cuya fuerza e integridad no están canalizadas ni tienen rumbo claro. La película desarrolla el proceso paralelo de la sindicalización y de Norma Rae que madura como mujer, con mayor énfasis en el segundo de estos aspectos.

¿El contenido social es para usted el punto de partida para interesarse por filmar un tema?

No. Jamás parto con ese criterio. En este caso, por ejemplo, me enamoré de la personalidad de la mujer y ése fue el impulso inicial. Claro que mi manera de ser y pensar después influirá en el desarrollo y el contexto social de los personajes y de su comunidad formará parte del filme.

¿Hasta qué punto es verídica la historia?

Hubo un reportaje sobre una mujer que me condujo al tema, pero la protagonista no permitió que se filmara su vida. Así fue como estudié los casos de cuatro o cinco mujeres del sudeste norteamericano, con problemas y trayectorias parecidas y, tomando ingredientes de una y otra, se configuró *Norma Rae*.

La trayectoria artística de Martín Ritt se inició cuando actuaba en el Group Theatre de Nueva York; posteriormente fue intérprete de más de 150 obras de televisión y dirigió más de cien. Luego vino la época del macartismo, y, ¡de la noche a la mañana!, se halló sin trabajo.

No fue acusado por los comités parlamentarios de actividades antinorteamericanas, de ser comunista (además, no lo era); simplemente quedó ubicado en una especie de sector gris de las listas negras de la época en que las empresas no se atrevían a emplearlo. Hubo quienes le ofrecían trabajo si se presentaba voluntariamente ante uno de los comités y denunciaba a algunos comunistas del medio artístico, para así limpiar su imagen. Pero se negó a hacerlo y durante varios años sobrevivió, dedicado a la docencia.

En 1956 volvió a trabajar, ahora como director de cine. Hizo películas a razón de casi una por año; incluyendo *Hud*, *El espía que regresó del frío*, y *Hombre* (1967, con Paul Newman), ésta última su mayor éxito comercial. Y también *The Front* (1976) que trata de la época macartista y fue prohibida por la censura chilena. Allí Woody Allen hace de palo blanco para escritores en la lista negra, firmando sus guiones. Dice el director:

EE.UU. es un país muy vigoroso. Es muy conservador, sobre todo ahora, pero gente como yo puede decir libremente lo que piensa. Lo más divertido de *The Front* fue que obtuvo el premio a la mejor película en el festival cinematográfico de Teherán, cuando Irán era el país más represivo del mundo. Nos invitaron a mi mujer y a mí, y no aceptamos. Nuevamente rehusé ir cuando me otorgaron el premio. Luego ofrecieron entregármelo en París y me negué nuevamente. Entonces me lo mandaron por correo y, al año siguiente, se deshicieron del Sha.

Martin Ritt, sin ser considerado uno de los grandes, goza del respeto

general, tanto de los ejecutivos de la industria cinematográfica porque sus películas –con muy escasas excepciones– suelen producir utilidades, y de la crítica, por la seriedad con que trabaja.

Sus películas, ¿las elige usted mismo o surgen de proposiciones de los estudios?

Ellos suelen proponer, pero hace más de diez años que no acepto ninguna de sus ofertas. Generalmente me ofrecen filmes de acción o aventuras que no me interesan. He hecho los temas que me interesaron a mí. A veces me dicen que no, porque una película les parece demasiado riesgosa a nivel comercial, pero a la larga suelen hallarse los medios para hacerla. Sobre todo en los últimos años se ha producido una apertura temática en el cine norteamericano. A mí me gusta hacer películas que me interesan. El otro día me ofrecieron dirigir *El llanero solitario*. ¿Para qué?, les pregunté. Para ganar un montón de dinero, me respondieron.

Contesté: "Tengo suficiente dinero y no tengo ningún interés en desperdiciar dos años de mi vida". No me hace falta y no haré ese filme. Tengo la suerte de que en EE.UU., hay dinero para hacer películas, mientras en Europa –especialmente Francia e Italia– escasea. Hollywood está lleno de directores de esos países y de Inglaterra que llegan en busca de trabajo. A estas alturas, puedo hacer prácticamente cualquier película que me interesa; es un derecho que me gané a lo largo de los años. En Hollywood financiarán cualquier película, si creen que dará dinero: no les importa que sea fascista, comunista, de sexo o de violencia. Para ellos es un simple negocio.

¿Su nombre le garantiza cierto éxito a un filme?

No. Garantiza cierto tipo de público, pero eso no basta si es demasiado cara. Por eso mis proyectos suelen tener presupuestos modestos. *Norma Rae*, por ejemplo, obtuvo muy buenas críticas, tanto en EE.UU., como en el resto del mundo, pero a nivel comercial no pasará de ser un éxito modesto. Le va bien, pero no recaudará ni un diez o quince por ciento de lo que produjo *Grease*, una película que no tocaría, aunque me garantizaran que ganaría tanto que no tendría que volver a trabajar el resto de mis días.

¿Cómo seleccionó a Sally Field para Norma Rae?

Primero le ofrecí el papel a otra actriz, que no le voy a nombrar, y lo rechazó. Meses después, tras ver la película, esta estrella me llamó por teléfono para decirme que había cometido un error. Al conocer a Sally, sentí que ella me podía dar ese espíritu indomable que es el eje de la personalidad de Norma Rae.

Hacer el reparto de una película tiene mucho de intuición. Uno se imagina la química, la interacción entre diferentes actores, dentro de lo que se quiere lograr con una película. A veces se acierta y otras no. Si uno se equivoca más veces de las que da en el clavo, pronto dejará de hacer cine.

¿Cuál es la diferencia entre tratar con los jefes de los estudios de antaño y los de ahora?

Antes, los Zanuko o Goldwyn eran jugadores que arriesgaban su propio dinero. Claro que en su época era distinto. El cine norteamericano tenía poco menos que un monopolio mundial. Los de ahora son ejecutivos a secas. Operan

a base de un paquete de actores, guionista y director que les permitirá obtener el financiamiento en un banco. Meten los datos de todas las películas que uno ha hecho en una computadora y luego aprietan una tecla para saber si un proyecto es negocio o no.

¿Qué piensa de los directores jóvenes norteamericanos?

Si usted toma películas como *Taxi Drive* o *Los guerreros*, con toda su violencia, se da cuenta que algunos de los jóvenes, tal como el joven público de la actualidad, se interesan mucho más por las sensaciones que por los sentimientos. Eso lo siento como una diferencia fundamental conmigo.

Spielberg es un buen director; Lucas también. Y creo que Coppola es el mejor entre los jóvenes.

Frente al futuro del cine, ¿se siente optimista o pesimista?

No soy nada de pesimista, pero creo que siento lo mismo en relación con el futuro del cine que frente al futuro del mundo en general. Si el mundo no mejora, el cine tampoco va a mejorar. Y si el mundo cambia para mejor, lo mismo sucederá con el cine. Sin embargo, debo reconocer que hoy en día cuando uno abre un diario, el panorama que pinta es harto deprimente.

(*Ercilla*, 21 de noviembre de 1979, págs. 40 a 42)

JOHN FRANKENHEIMER EN EL SUBE Y BAJA DE HOLLYWOOD

En Hollywood, el valor de un director suele medirse según los resultados de sus últimas películas y, en el caso de John Frankenheimer, éstos sólo fueron medianos. Aunque son pocos los que no han visto una u otra de la veintena de películas que hiciera a partir de 1957, su nombre no le suena al gran público como aquél de un Hitchcock o un Coppola, pero tiene una sólida reputación en la industria cinematográfica y el conjunto de su obra refleja a un profesional muchas veces talentoso, en conflicto casi permanente entre sus propias inquietudes y las exigencias de un medio que se rige por normas netamente comerciales*.

Cuando aún no enteraba los veinticinco, había sido uno de los niños maravilla de la televisión, en la etapa anterior al *video tape*, cuando los teleteatros se transmitían vivos. Sólo en una oportunidad retornó posteriormente a la televisión: fue con ocasión de la campaña presidencial de Robert Kennedy,

*Sus principales películas: *El joven extraño* (1957); *Los jóvenes salvajes* (1961); *El candidato manchuriano* (1962); *La celda olvidada* (1962); *Siete días de mayo* (1964); *El tren* (1964); *El otro señor Hamilton* (Seconds), 1966; *Grand Prix* (1967); *El hombre de Kiev* (1968); *Vienen los paracaidistas* (1969); *Los centauros* (1971); *Viaje a la noche* (1973); *Contacto en Francia II* (1975); *Domingo negro* (1977); *La profecía* (1979).

para la cual filmó toda la publicidad de televisión. Cuando el candidato fuera asesinado en Los Ángeles, alojaba en casa de su amigo Frankenheimer.

Ahora no vino al Festival de Cannes propiamente tal, sino que hizo un viaje relámpago de 36 horas para participar en reuniones con los productores y distribuidores de *Persecución*, su próximo filme. Su tema, un secuestrador aéreo llamado Cooper que (alrededor de 1970) escapó, lanzándose desde el avión en paracaídas, y su persecución a través de EE.UU., por un agente que había sido su instructor en Vietnam.

Seis semanas más tarde, y tres antes de la fecha fijada para la iniciación del rodaje, Frankenheimer sería despedido por los productores contra los cuales, a su vez, entabló una demanda por doce millones de dólares. Tal desenlace aún no se vislumbraba durante esta tranquila charla en la Costa Azul. Por lo demás, vale la pena señalar que, en el último año, un quince por ciento de los directores de las películas producidas por Hollywood fue desahuciado en la etapa de preproducción, incluyéndose en esta nómina a figuras tan valiosas como Robert Aldrich y Don Siegel. Hoy en día, parece que es uno de los gajes del oficio.

Hombre amable, sensitivo, algo tenso, Frankenheimer tiene cincuenta años. Instala su espigado metro con 87 cms. en un sillón del vestíbulo del Hotel du Cap, ubicado a media hora de Cannes:

¿Cuántas de sus películas realmente las quiso hacer y cuántas eran más bien encargos profesionales?

Mmmm... buena pregunta... diría que mitad y mitad. El cincuenta por ciento corresponde a proyectos que inicié yo mismo: *La celda olvidada, Seconds, Viaje a la noche, Contacto en Francia II; Domingo negro* me interesaba mucho y, por supuesto, *Gran Prix*. Me encantaba manejar coches veloces y siempre había querido filmar algo sobre carreras de autos. Estas son algunas.

En un plano emocional, ¿es muy agotadora la montaña rusa de una carrera cinematográfica? ¿El estar en la cumbre un día y luego ser casi prescindible, si dos o tres películas fracasan al hilo a nivel comercial?

Eso le sucede a cualquier persona que esté en el negocio veinte o más años. Después de un tiempo uno no duda en su fuero interno de que sabe hacer películas. Y entonces lo que hay que hacer es sobrevivir, pase lo que pase. Si uno lo logra durante cierta cantidad de años, ya se genera el ímpetu para seguir, pase lo que pase. Es cierto... todo este negocio es muy extraño. Cualquier director de cine se lo podría decir igual que yo. De hecho, lo más inconcebible es que el dirigir la película misma sea lo más fácil. Lo que es aterradoramente difícil es armar todas las piezas con la productora y todos esos juegos de salón que se producen en el trayecto: que ese actor cuando tu quieres a éste, que esta cosa y no aquélla otra.

Un ejemplo: cuando preparaba *Seconds* pensé que Laurence Olivier era el actor que mejor interpretaría los dos papeles. Lo convencí de que aceptara y luego, en el estudio, se hizo un silencio sepulcral cuando propuse su nombre. Luego me dijeron: "no queremos hacer la película con Olivier". Finalmente tuve que optar por dos actores en vez de uno. También se da la necesidad de

salir a "vender" la película a los estudios y productores, de tener que convencerles de que la hagan, de tener que promover el proyecto de uno. Eso me cuesta mucho. Me gustaría tanto más dedicar todas mis energías a preparar y hacer la película.

Usted tiene la reputación de trabajar muy bien las escenas de acción y la tensión dramática.

En el fondo, creo, depende de la temática y de lo que uno haga con ella. Uno no puede mantener todo el filme a alta tensión; entremedio hay que relajarse, tal vez reír un poco, y luego volver al suspenso. Es algo que tiene que estar cuidadosamente orquestado y no se puede dejar al azar. Hay quienes trabajan las escenas de acción como objetivo en sí; otros buscan su motivación tanto dentro de la trama como en la sicología de los personajes. Yo creo en esto último. La mejor película de acción propiamente tal podría ser *Esto es Cinerama*, con su montaña rusa, Gran Cañón y otras cosas por el estilo. Pero, fuera de crear sensaciones, no logra que el espectador le importe nadie ni nada en el filme. Hay que interesarlo en los personajes y lo que les sucede.

Cuando usted filma, ¿elabora todo con anticipación y mucho detalle?

Si se trata de una escena de acción, sin duda. No hay tiempo para pensar en el momento mismo si el tren debe venir desde la derecha o la izquierda. Pero si se trata de una escena con dos actores en una pieza, trato de darles el máximo de libertad y puedo adaptar el trabajo de cámara a su enfoque e interpretación de la escena. Es cuestión de oficio. Siempre he sostenido que, antes de llegar a ser artista –en el campo que fuera–, hay que ser un buen gásfiter. Uno tiene que saber lo que hace y como trabajar con las herramientas de que dispone.

Pero usted ya tenía mucho oficio de su etapa de televisión.

Sí, sabía bastante, pero... –mezcla de toses y estornudo– perdóneme, no es su cigarrillo, pero tengo problemas de sinusitis, sobre todo en las mañanas. De hecho es la razón por la cual me transformé en director. En el teatro no era problema, porque las funciones se realizaban en la tarde, pero cuando comencé a trabajar en cine y a filmar temprano en la mañana, la voz no me funcionaba. Entonces cambié de carrera, pero hasta el día de hoy añoro ser actor. Se trabaja diez semanas en el rodaje de una película y luego no hay más problemas.

¿En qué obras trabajó?

No se haga ilusiones. Mi carrera como actor fue muy poco distinguida y tuvo lugar bastante lejos de Broadway: en Washington, Filadelfia y lugares así.

Pero, para dirigir actores, le tiene que haber servido su etapa de intérprete.

Sí, creo que es importante que un director haya sido actor. Les tengo mucha simpatía, creo comprender sus problemas y me doy cuenta de que no es fácil. Me gusta mucho trabajar con los actores.

¿Tiene tendencia de explicar y analizar mucho?

Depende con quien trabaje, no hay norma general, y mucho depende del tipo de contacto que se establece con el intérprete. Con un profesional de

tomo y lomo como Burt Lancaster –hicimos cinco películas juntos–, no hay que explicar mucho. Sabe muy bien de qué se trata; a lo mejor comprende su personaje mucho mejor que yo.

Con otros actores puede ser distinto, pero me parece fundamental no sobredirigir. Hay que darle tiempo al actor para que se ubique en su papel y dejarle espacio para respirar. Incluso, como en *Los jóvenes salvajes*, me gusta trabajar con gente que jamás ha enfrentado una cámara y lograr que se suelten con toda naturalidad.

¿Dirigió teatro alguna vez?

La única vez que me pagaron para dirigir teatro –años ha–, terminó con que me despidieran. El autor se fue por un lado mientras yo me iba por otro. Y en nuestro teatro, el dramaturgo es quien tiene el control.

Seguí ensayando *Midnight Sun* (de Joseph Hayes) como si nada pasara, salimos en una gira previa al estreno neoyorkino y en Filadelfia se produjo la confrontación. Y me echaron. Sin embargo, para mí fue una experiencia muy positiva. La obra fracasó y sobrevivió muy poco después de mi forzosa partida, pero yo me casé con Evans Evans, una de las actrices. De eso hace veinte años y esa es la historia de la única obra de teatro que dirigí en forma profesional.

Fue una época de grandes cambios en mi vida, en mi carrera, en todo. Durante años había estado contratado por la CBS, haciendo televisión y por primera vez trabajaba *free lance*. Eso, en muchos sentidos es estimulante, pero también da su poco de miedo porque nunca se sabe de donde va a salir el próximo trabajo. Y el tener continuidad lo es todo en esta profesión. Para qué voy a negar que fue un golpe bastante grande para mi *ego* que me echaran. A nadie le gusta que lo despidan.

Hace rato usted me preguntó sobre los altos y bajos de esta profesión. Francamente, lo más difícil –no importa si eres actor o director– es tener que enfrentar el rechazo, ser excluido. Surgen ciertas cosas que tú realmente quieres hacer y que no quieren que hagas. ¡Puede ser duro, durísimo! Yo realmente quise hacer *Todos los hombres del Presidente*, pero Redford ni siquiera quiso hablar conmigo. Supongo que vio un par de películas mías que no le gustaron, pero para mí fue bastante violento aceptar que me rechazara así, de plano, sin siquiera conversar conmigo. Y este tipo de dificultades no disminuye con los años.

¿Es muy difícil para un hombre de su sensibilidad?

Hay que aprender a controlarla; no se puede perder ni reprimir, porque la sensibilidad es la clave del trabajo que uno realiza, pero al mismo tiempo hay que convertirse en tipo duro, en animal de la selva. Eso es lo que cuesta explicar a los jóvenes de las escuelas de cine, cuando vienen a hacer preguntas. Que dirigir una película tiene muy poco que ver con saber dónde colocar la cámara.

No me quejo, sin embargo. Si hay que trabajar para ganarse la vida, dirigir cine es una forma maravillosa de hacerlo... pero también puede ser aterrador y carcomerte la vida.

¿Cuáles de sus películas le traen los mejores recuerdos?

En primer término, una que usted seguramente no vio. Se llama *Viaje a la noche*, y está basada en una obra teatral de O'Neill. La hice para el American Film Theater, de Ely Landau, porque amaba la pieza, y a sabiendas de que no podía aspirar a un público masivo. Uno comienza cada proyecto con un concepto ideal de lo que podría ser. Luego, en el camino, empieza a suceder una cosa y luego otra –generalmente poco favorables–, y cada película se transforma en un compromiso mayor o menor. En mi caso, *Viaje a la noche* es la película en que pude hacer menos compromisos.

Otro de mis favoritos es *Vienen los paracaidistas (The gypsy moths)*, que fue masacrada por la Metro-Goldwyn-Mayer en su lanzamiento. Mientras filmamos, la compañía cambió tres veces de presidente. Primero fue O'Brien, quien nos dio el vamos; después llegó un señor Polk, que sabía mucho del comercio de cereales, y, finalmente, un mes antes del estreno, James Aubrey se hizo cargo de la Metro. Detestó el filme, e incluso lo dijo en una entrevista de *Time*, eliminó el presupuesto de publicidad, y la película –en vez de estrenarse como debiera– simplemente fue tirada al mercado sin que les importara el resultado.

Sobre la base de su experiencia, ¿cree que es posible "aprender" a dirigir cine?

En cierto sentido, sí. Aunque en estos días todos, incluso el utilero, sueñan con llegar a ser directores. Creo que la gente no se da cuenta de las satisfacciones que puede dar el ser un buen camarógrafo o editor o guionista o productor. El director en el fondo, es el hombre que sabe coordinar y armarlo todo. Lo que se puede "aprender" es el lado técnico: cómo ubicar la cámara, cómo filmar de manera que se logre la buena yuxtaposición de un plano con otro, cómo compaginar, cómo utilizar el sonido. Lo que no se puede aprender es... cómo explicarlo..., una vez escuché una definición de talento: que era hacer con facilidad lo que a otros les resultaba difícil... Se puede aprender a ser profesional y eso es muy importante, pero no basta. Hay muchas cosas que se pueden aprender y muchas otras que no son materia de aprendizaje...

(Ercilla, 6 de agosto de 1980, págs. 36 a 40)

JOHN BOORMAN EN LA SENDA DEL REY ARTURO

Tras *Excalibur* hay una historia de persistencia y tenacidad rayanas en la obsesión. El primer esbozo lo hizo John Boorman en 1969; seis años más tarde realizó un guión para la Warner Brothers que le dijo "muchas gracias, no gracias". Desde entonces, cada vez que un estudio o productor preguntaba si tenía algún proyecto que les podría interesar, él respondía que podría ser aquella historia del rey Arturo; la invariable réplica era: "No, eso no, por favor".

Y bien pudo continuar así, de no mediar el espectacular éxito de *La guerra*

de las galaxias que "pareció despertar un interés por este tipo de fantasía e historia mítica".

Ahora, arrellanado en un cómodo sillón de su departamento del hotel Carlton, de Cannes, John Boorman (49) está relajado, como ajeno a los años de tensiones que precedieron al filme.

Hará dos años y medio que la Orion Picture se interesó por *Excalibur*, pero con eso no se terminaban mis problemas. El tema me había apasionado durante tantos años que había leído cuanto libro hubiera sobre el rey Arturo y sus Caballeros de la Mesa Redonda. Los árboles ya no me dejaban ver el bosque y mi guión implicaba una película de más de cuatro horas, lo que era un imposible; pero no hallaba cómo reducirlo.

Quería contar toda la historia de Arturo, desde su concepción hasta su muerte, porque me parecía que la esencia del asunto estaba en su vuelo épico. Era una tarea difícil: quienes anteriormente filmaran este tema se concentraron en facetas parciales, como la del joven Arturo y el mago Merlin, o bien la relación entre el Rey, Guinevere y Lancelot. Pero a mí me fascinaba la gesta global, porque siento que un mito de esta índole es como un modelo del universo, como una historia de la humanidad que nos habla del futuro tanto como del pasado.

Entonces, Boorman recurrió a su amigo y futuro colibretista, Rospo Pallenberg, y le explicó su problema. "Tienes demasiados elementos en el guión –fue el consejo que recibió–; lo que más conviene es volver a comenzar, arrimándose a *La mort d'Arthur* de Thomas Malory" (del siglo xv).

Así –continúa Boorman–, comprimimos y simplificamos, pero aun ahora hay aspectos, cuya inclusión lamento.

¿Por ejemplo?

Siempre me fascinó cómo Merlin, a medida que pierde sus poderes como semidiós, se siente sexualmente atraído por Morgana y se convierte en un ser común y corriente para poder conocer el amor sexual, situación que ella aprovecha para atraparlo. No hubo tiempo para desarrollar esto; bajo la superficie, se sugiere algo de esta atracción erótica, pero no se explora a fondo. Así, también hubo otras cosas que sólo pude insinuar a través de la textura del filme.

Las primeras películas que Boorman hizo en Hollywood fueron *A quemarropa* (1967) e *Infierno en el Pacífico* (1968), ambas con Lee Marvin. Siguieron *Leo, el último* (1970) y *Deliverance* (1972).

Luego, en *Zardoz* (1974) y *Exorcista II: el hereje* (1977) –que no fueron éxitos de público– ya hay raíces de los temas de *Excalibur*, lo que reconoce el propio director:

En *Zardoz* tomé algunos de los elementos de la leyenda del rey Arturo y les di forma de ciencia-ficción. Hasta tuve un personaje que, como Merlin, manipulaba los acontecimientos tras las bambalinas. En cuanto al *Hereje*, lo que me fascinó en la historia es que se trataba de una evolución espiritual, lo que es uno de los temas de *Excalibur*. Allí, tras el colapso de Camelot, la civilización no logra sostenerse y se abre un futuro en que lo material debe

ser trascendido por lo espiritual. Yo quise dar una respuesta a *El exorcista* con su relato de un poder destructivo y, a través de la evolución de un espíritu salvado, mostrar el reverso de la medalla.

Pero, claro, fue un fracaso espantoso. Cometí el crimen de no darle al público lo que esperaba. Los espectadores se sintieron defraudados; querían sangre, harta sangre y, como no la había, se enfurecieron. En los Estados Unidos hubo espectadores que se indignaron tanto que lanzaron cosas a la pantalla. Fue una experiencia dura para mí.

Este concepto suyo del bien que emerge del mal, y del mal que brota del bien...

Se da claramente en *Excalibur* cuando Merlin dice: "El bien y el mal, no se puede tener el uno sin el otro". Es un instante crucial de la historia. El rey Arturo cree que al generar Camelot, o sea, la paz, la civilización, la justicia y que todos tengan lo que necesitan, ha desterrado el mal. Y pregunta al mago si efectivamente lo ha destrozado. Si no, ¿dónde está? "Donde menos se espera", es la respuesta de Merlin.

Para mí, ése es un momento clave. La civilización no es un fin en sí mismo, y el error de Arturo es cuando piensa que, con leyes justas y la paz, todo está dado. No es así. Son un medio, un escalón hacia la próxima etapa de la evolución humana. El error de Arturo fue confundirlas con una meta absoluta, error que tampoco es ajeno a nuestra época.

Hace un par de días oí cómo un señor lo interpeló por su mito neonórdico y fascista en Excalibur. *¿Le tocan muchas reacciones esotéricas de esa índole?*

Sí, a veces es bastante extraña la manera en que la gente enfoca las cosas. ¿Sabe lo que pensé en el caso que usted cita? Que era un criterio tan añejo: como de los años cincuenta o sesenta, en que todo se veía o hacía en función de la política. A mí, en cambio, me interesa el cine en su relación con el inconsciente, con los arquetipos humanos, con los sueños.

Si observamos el cine del pasado, vemos a Hollywood, como tantas veces se dijera, como una fábrica de sueños. Y pienso en el misterio de cómo una gran estrella puede estar interpretando un rol y al mismo tiempo ser él mismo o ella. Eso es esencialmente arquetípico.

¿Será también el tema de alguna futura película suya?

Bueno, en todo caso es bien interesante, porque en el cine hay dos clases de actores. Nicol Williamson *(Merlín en Excalibur)* es el polo opuesto de las estrellas que mencionaba. Casi no tiene personalidad propia y es como una vasija que espera ser llenada con cada papel. Alex Guinness es otro actor de esta índole.

El polo opuesto es el intérprete que, haga lo que haga, sigue siendo totalmente él mismo. Como Sean Connery, gran amigo mío. Una vez le pregunté por qué, siempre y siempre, usaba su acento escocés. Me miro sorprendido y respondió: "Si cambio mi voz, si hablo en forma distinta, no sabría quién diablos soy'. No obstante, Sean es un excelente y muy eficaz actor.

Excalibur tuvo un costo de aproximadamente once millones de dólares y se filmó en Irlanda; de rodarse en Estados Unidos, con los grandes equipos técnicos a que obligan los convenios con los diferentes sindicatos, el costo

habría sido muy superior. Salvo algunas escenas de acción en que Boorman filmó simultáneamente con varias cámaras, sólo utilizó una pequeña *Arriflex*. Asimismo, no se recurrió a estrellas, porque habrían abultado el presupuesto en varios millones.

La mujer de Boorman trabajó como una especie de coordinadora y sus hijos actuaron. "En el fondo –dice el director–, era como un *home movie* (película familiar)". Ni él ni sus parientes cobraron sueldos, reemplazándolo por una participación en las posibles utilidades.

El vestuario, ¿hasta qué punto corresponde a una reproducción histórica?, ¿o lo describiría como un mundo creado mediante la imaginación?

Nos basamos en los celtas y diferentes aspectos de la Edad Media. Sobre esa base, creamos un mundo. Imaginario, porque no era una reproducción de nada específico. Eso, por cierto, complicó la empresa, ya que cada detalle del vestuario y de la utilería debió diseñar y hacerse especialmente. Fue un trabajo enorme.

¿Cómo eligió a sus actores?

Buscaba en ellos cierta calidad espiritual afín al personaje que les tocaría interpretar. Primero me entrevistaba con los candidatos; luego, si prometían, los citaba a mi casa para ensayar escenas específicas con ellos. Después, si los seleccionaba, filmaba algunas pruebas. Reunir el reparto fue una tarea muy larga que, junto a la labor del diseño y confección del vestuario, tomó más de un año.

Tenía horror de que, llegado el momento de filmar, simplemente parecieran actores con vestimenta medieval. Por eso reuní el reparto tres meses antes de comenzar el rodaje, para que se familiarizaran con sus caballos y el uso de las armaduras. Quería integrarlos físicamente a este mundo que trataríamos de forjar.

¿Qué tipo de ensayos realizó durante ese período preparatorio?

Los actores salían a cabalgar por el bosque todas las mañanas y, paralelamente, trabajaba uno por uno con ellos, en forma bastante íntima, para llegar a precisar sus personajes. Y les decía: cuando filmemos va a ser bien distinto. Se van a hallar solos a un lado de la cámara y yo al otro. Todo dependerá de ustedes; entonces yo no les podré ayudar como ahora. Pero esta cuidadosa preparación significó que gran parte del trabajo ya estaba hecho antes de filmar. Luego, el problema era reunir y coordinar todos los elementos, desde actores hasta la luz y los movimientos, en forma coherente.

Después, una vez compaginado el filme, rehíce todo el diálogo y dediqué varios días, con cada actor, a la preparación del doblaje, para que la parte vocal estuviera lograda lo mejor posible.

¿Cómo sucedió que su hija Katrina obtuvo el papel de Igrayne?

Tenía dificultades para hallar la actriz adecuada. La quería con cierto aire de inocencia y me la imaginaba como una belleza islándica. Katrina, en ese entonces, estudiada teatro en París y llegó a Irlanda de vacaciones. Un día, Bob Ringwood, el diseñador del vestuario, la hizo probar el traje de Igrayne; le tomó fotografías y me las mostró, diciendo: "¿por qué no la usas a ella?,

está perfecta". Realmente se veía muy bien y le di el papel. Fue algo que me puso bastante inquieto, porque implicaba un considerable riesgo. A lo mejor fue una manera inconsciente de injertar mi propia sangre en la leyenda arturiana.

¿Cómo se llegó a la combinación de música original, Carl Orff y Wagner?

Como estábamos generando un mundo imaginario, pero también basado en cierta época, la música tenía que tener cierto aire medieval y, al mismo tiempo, ser diferente. Creo que fue justamente eso lo que logró Orff con su *Carmina Burana*, uno de cuyos trozos utilizamos. La música original de Trevor Jones –como el *Kirie* del matrimonio– consigue un efecto análogo. En cuanto a Wagner, comprendió muy bien –en *Parsival*, por ejemplo– cuál era el espíritu de estos antiguos mitos, y supo expresarlos en forma extraordinaria en su música.

En el fondo, Wagner estaba tratando de hacer películas. Dijo que no quería ver la orquesta y la escondió, para transformarla en banda sonora. Dijo que no hacía óperas, sino dramas musicales. Estoy seguro que, de vivir más tarde, le habría entusiasmado el cine. El preludio de *Parsival* que utilicé para la escena del Grial es, me parece, la música más espiritual que jamás se ha escrito. Convertí a Wagner en colaborador de mi película y creo que, de estar vivo, habría aceptado componerme toda la música que necesitaba.

Boorman habla de sus películas en forma fluida, sin reticencias. Dice, por ejemplo, que "la textura, la composición, el ritmo son las partes esenciales de mi cine y lo que más me expresa es el estilo". Sin embargo, cuando se trata de hablar de su propia vida se introduce un factor de reserva muy británica.

¿Cómo fueron sus comienzos, antes de que fuera un director conocido?

Trabajé en televisión, en la BBC. Haciendo películas. Siempre me fascinó el cine.

¿Cómo llegó a la BBC?

Me formé y trabajé como compaginador. Después la BBC me contrató como director de documentales, e hice muchísimos. De allí pasé a hacer dramas documentales y después dramas a secas. A estas alturas, comencé a recibir ofertas para dirigir cine propiamente tal. Creo que tuve mucha suerte al trabajar en la BBC con un ejecutivo llamado Huw Wheldon, que tuvo gran capacidad para estimular a los jóvenes. Entre sus directores incipientes nos contábamos John Schlesinger, Ken Russell, Ken Loach y yo. Nos daba la oportunidad de hacer películas, de equivocarnos, de experimentar.

Desgraciadamente, en la televisión actual, sobre todo en Estados Unidos, se trabaja en tal forma a base de fórmulas que los jóvenes no tienen la oportunidad de explorar el medio. Nuestras películas, en cambio, eran muy atrevidas y muy experimentales en la forma.

¿Y cómo llegó a la compaginación? ¿Cómo descubrió, incluso, que existía ese oficio?

Bueno, mi infancia la pasé en un lugar llamado Shepperton. Allí había un gran estudio cinematográfico y todo el mundo tenía una u otra relación con el cine. Cuando salí del colegio, quería manejar la claqueta (instrumental con el que se registra el comienzo de cada toma); creía que era la cosa más

maravillosa que se podía hacer en la vida. Un compañero de curso y amigo mío tenía la misma ambición.

Ambos nos presentamos en el estudio y el trabajo se lo dieron a él y no a mí. Él siguió con la claqueta toda su vida; incluso, a veces, trabajó para mí. A lo mejor también influyó en mi carrera el que haya tenido serios problemas con la palabra escrita; era muy zurdo y muy disléxico. Entonces, era natural que tratara de expresarme en forma visual.

Cuando filma, ¿suele ser tan tranquilo y relajado como ahora?

¡No! Cuando filmo, me pongo extremadamente tenso, muy dominante y, por lo general, muy enojón. No me gusta, no gozo con el rodaje. Me encanta preparar las películas y me gusta mucho compaginarlas, pero no me agrada la filmación misma. En primer término, porque es muy difícil y muy agotador. Y también porque es una labor tan llena de ambiciones que nunca se logran plenamente. Jamás se obtiene todo lo que uno quiere. Cada día significa morir un poco, porque siempre se acaba con un poco menos de lo que se esperaba. Y eso es espantoso, créame, realmente espantoso.

(*Ercilla*, 23 de diciembre de 1981, págs. 36 a 39)

ALAN PARKER. UNA PELÍCULA AL TRASLUZ

Sin antecedentes y antecesores como *Kramer versus Kramer* o *Gente como uno*, los doce millones de dólares para financiar *Donde hay cenizas* podrían haber sido más esquivos; pero no hay que brincar a la conclusión de que se trata de un intento más de seguir su huella. El guión de Bo Goldman fue escrito hace nueve años y Alan Parker se decidió a filmarlo hace cuatro.

Es la historia de Faith y George Dunlap –casados durante quince años, y con cuatro niños– en los momentos en que su matrimonio hace crisis. Sin que la culpa se pueda achacar a ninguna de las dos partes, su relación se ha extinguido; pero en medio de las cenizas quedan explosivas frases de emoción y de resentimiento. Es la historia de una separación, dura para las dos partes; el intento de ambos por adaptarse a una nueva pareja; y también la historia de una áspera experiencia a través de la cual una de las partes evoluciona como ser humano, mientras la otra nada aprende.

Como película, su nivel es disparejo. *Donde hay cenizas* combina grandes aciertos en su intuitiva captación de las realidades del desmembramiento de un matrimonio, con escenas que suenan falsas y un final demasiado truculento. Además, aunque en cierta medida podría ser intencional, es desequilibrada en su presentación de las partes, dándosele un desarrollo mucho más completo a la esposa; el marido aparece más bien como una caricatura.

En tema no se parece a ninguna de las películas anteriores de Alan Parker, cuyos largometrajes se estrenaron todos en Chile. El primero fue *Bugsy Malone*,

una típica historia de *gangsters* en que todos los personajes fueron interpretados por niños. En 1976, el Festival de Cannes rechazó el filme y sólo la presión de la Asociación de Productores Ingleses la mantuvo en el concurso. Dos años más tarde, *Expreso de medianoche* narró la historia de un joven norteamericano encarcelado en Turquía por contrabando de drogas, y en 1980 siguió *Fama*, sobre los jóvenes aspirantes a artistas del High School of Performing Arts, de Nueva York. Este año, Parker estrena dos películas: *Donde hay cenizas* y, luego, *El muro*, interpretación en imágenes de la música de Pink Floyd.

Los filmes de Alan Parker son "deliberadamente diferentes":

Me gusta partir de las ideas de otras personas –explica– y luego sobreponer mi interpretación. Si simplemente escribiera sobre mí y mi mundo, haría la misma película una vez tras otra, cambiándole apenas el ropaje.

Parker tiene 39 años, habla en voz más bien baja, parece cansado. A veces, es de una franqueza que sorprende y, de alguna manera, el diálogo con el director –al estilo de Cannes, en un cuarto de hotel– enriquece la percepción de la película. Ayuda a comprender mejor los méritos y también los defectos de *Donde hay cenizas*.

¿Cuáles son las diferencias fundamentales entre el guión que Bo Goldman escribiera hace nueve años y aquél que se usara ahora?

También se trataba de un matrimonio, con cuatro niños, que llegaba a su fin, pero el énfasis se ponía en su ajuste a vidas alternas con, respectivamente, otro hombre y otra mujer. Yo quise que más bien nos concentráramos en la pareja que se separa: en las causas del fenómeno, en las dificultades y dolor que entraña. Era un guión sobre cuatro personajes, que se transformó en una película sobre dos: la esposa y el marido, interpretados por Diane Keaton y Albert Finney.

¿Tuvo Diane Keaton alguna influencia sobre el guión o la película?

Su contribución al guión fue mínima. No es una estrella –como Barbra Streisand, para dar un ejemplo– que insista en que se agregue una palabra aquí o se quite otra por allá.

¿Usted trabajaría con Barbra Streisand?

Me encanta; la admiro, es fantástica; pero trabajar con ella, ¡jamás! Por eso también elegí a Diane Keaton, que no tiene reputación de ser difícil o de interferir en nuestro trabajo. Cómo explicarle el aporte de Diane..., tuve cinco reuniones con ella para discutir el guión y no dijo casi nada. Se veía interesadísima en hacer el papel, y yo no comprendía por qué no lo aceptaba. Algún problema tenía, pero no se lograba saber qué era. Entonces fue cuando me escribió una carta de cinco carillas: en lo esencial, planteaba que la esposa no podía ser la misma al comienzo y al final, que debía aprender a madurar a través de la experiencia. Incorporamos este concepto al guión. Fue una contribución pequeña, pero muy importante.

¿Usted mismo eligió a Albert Finney para interpretar al marido?

Albert era algo así como mi cinturón de seguridad. Me gusta como persona y como actor; es inglés como yo y me permitía trabajar en los Estados Unidos con alguien que ya conocía.

Trabajar siempre con el mismo equipo de técnicos británicos, ¿también forma parte del cinturón de seguridad?

Uno puede enloquecer si llega a un país sin conocer a la gente con que se va a colaborar. En Inglaterra trabajamos en forma muy deliberada, sin histerias y ya van cerca de diez años que cuento con el mismo equipo, con lo cual se crea todo un lenguaje en común. No hacen falta largas explicaciones; muchas veces basta una palabra o un gesto.

Esa tontería sobre "autores cinematográficos" que inventaron los franceses es errónea, porque el cine como arte es esencialmente el producto de una colaboración. La novela o el cuadro surge de un solo hombre; una película es el producto del trabajo de cien personas. Como director, bien puedo ser la más importante, pero también hay otros cuyo aporte es fundamental. Por eso, no voy a ir a un lugar que desconozco, a trabajar con gente que veo por primera vez.

Necesito que mi equipo sean amigos que respete. Se viaja de un país a otro como si fuera una familia: cuando hice *Fama*, en Nueva York, llevé a mi productor, camarógrafo, diseñador y compaginador y me sentí resguardado. Por lo demás, esto es bastante común. Bertolucci siempre trata de trabajar con Storaro como director de fotografía, y Bergman, con Nykvist.

¿Por qué le interesó hacer Donde hay cenizas? *¿Fue, en parte, porque le gusta trabajar con niños?*

De ninguna manera. Después de hacer *Bugsy Malone* me juré que jamás reincidiría con niños. No; lo que sucede es que en el transcurso de los años he hecho películas muy distintas y he cambiado como realizador, porque también evolucioné como persona. Sentí que ya era hora de que tratara un tema más cercano a mi propia experiencia y vida.

Soy casado y tengo cuatro niños y, aunque no me he divorciado, conozco los problemas que implican el matrimonio y la vida en familia. Me parecía que ya era hora que hiciera una película sobre algo que realmente comprendía.

Ya que llegamos al tema de su vida, ¿cómo se formó usted?

A los diecisiete, dejé el colegio, en Londres, y entré a trabajar como ordenanza a una agencia de publicidad, repartiendo correspondencia. Con el tiempo, llegué a redactor. Mi primer guión de cine lo escribí a los veintiuno y hasta llegó a filmarse.

Todo lo que quería era escribir, fueran comerciales, guiones o libros. Eso era lo único que me interesaba y nunca pensé en ser director. Pero dirigí un *spot* que yo mismo había escrito y, después, los de otra gente. Acto seguido, hice películas cortas; luego más largas, y, finalmente, otras que a lo mejor son demasiado largas.

¿Sigue escribiendo?

Es inevitable. No hay un solo director que no escriba; forma parte del trabajo del realizador. Hasta con un guionista brillante como Bo Goldman, con Oscares a su haber *(Atrapado sin salida* y *Melvin y Howard)*, hay que escribir con él. *Fama* la reescribí entera; en *Expreso de medianoche* reescribí durante la

filmación misma. Debe hacerse; aunque no es indispensable que uno redacte el guión desde la primera versión.

Retornemos a Donde hay cenizas. *¿Cuánto hay de usted mismo en el personaje de Albert Finney?*

Mucho. Demasiado. Es estúpido, patético, superficial, egoísta. Ese soy yo.

¿No le parece que el marido es demasiado débil?

No. Ésa es justamente la intención; la película se hizo para la mujer. Hay tanta esposa que se siente inferior por quedarse en casa criando los niños, sobre todo en el contexto del movimiento feminista del último decenio. En Inglaterra, si se le pregunta a una mujer casada, con niños, qué hace, dirá que "sólo soy una dueña de casa", como si tuviera que disculparse. No debiera ser así.

Bo y yo, ambos casados y con muchos niños, quisimos mostrar la debilidad del hombre. Y Finney lo es; hasta un grado casi patético. A lo mejor queríamos expiar nuestras culpas con el contraste entre él y una mujer fuerte.

Diane Keaton y Finney provienen de tradiciones artísticas muy distintas. ¿Cómo trabajaron juntos?

Al comienzo, fue difícil. Diane es muy cinematográfica, muy Nueva York, muy naturalista; mientras Albert Finney se formó en la tradición teatral clásica de Gran Bretaña. El tercer día filmamos una escena de comienzos del filme en que discuten y terminan rompiendo la loza. Es una secuencia clave y se complicó por el hecho de que los actores aún no se conocían y no habían entrado en calor. Comenzaron a hacer la escena y Albert, que es muy Shakespeare y muy Teatro Nacional Británico, se quedó atónito. Había pensado en ella como Annie Hall y se encontró con una actriz de tanto peso como él.

En una pausa, se fue a sentar a un rincón, muy callado. "¿Estás bien?", le pregunté. "Sí –respondió–; qué buena actriz es". Y yo le comenté: "Pareces sorprendido".

También hay que reconocer que Albert puede ser muy flojo como actor, y lo que ella hizo fue presionarle constantemente, exigiéndole cada vez más. Ella siempre es distinta, y en cada ensayo y cada toma introduce nuevos elementos. Él, en cambio, ensaya y ensaya; y cuando halla la solución justa, la repite sin variantes. Ella puede estar mejor o peor, pero nunca igual. En la escena del restaurante, Diane a veces tomaba un tenedor; otras, un cuchillo; otras, hacía un gesto con la mano. Eso enloquecía a un tipo como Albert, que siempre toma el mismo tenedor y el mismo cuchillo en el mismo momento. Si ve la película de nuevo y se fija bien, a lo mejor capta que el pobre está aterrado de que ella haga algo imprevisto, que lo obligaría a reaccionar en otra forma.

¿Pero se entendieron bien durante el rodaje?

A su manera. No olvide que interpretaban a un matrimonio en vísperas del divorcio. Hacían una escena, salían por la misma puerta y luego cada cual se dirigía a la casa rodante que utilizaban como camarín. Durante seis semanas, apenas cruzaron una palabra fuera de la filmación. Salían del camarín, se sonreían levemente, hacían la escena y volvían al camarín. Por los papeles que

interpretaron, no querían hacerse amigos. Congeniaron, nada más. Hacia el final del rodaje, surgió algo de amistad, pero siempre en un plano cortés y algo distante. Fue bastante extraño.

Esta situación, ¿surgió sola o hubo influencia suya?

Creo que en una película como ésta, centrada en el conflicto entre marido y mujer, el director es como un árbitro, y los actores, como dos boxeadores. Termina el *round* y cada uno se dirige a su esquina. Sólo se hicieron amigos muy al final, cuando no quedaban escenas difíciles.

En cuanto al desenlace mismo, tengo entendido que Bo Goldman cree que se reconcilian, mientras para usted eso sería imposible.

En verdad, fue todo un problema. Filmé tres versiones: de perdón, de rechazo y otra más bien abierta. Diane y yo creíamos que ella no podía volver a aceptar a su marido. Bo quería que ella lo perdonara y Albert también, porque así su personaje se haría más simpático.

No suelo contar esto, pero incluso hice una encuesta entre las 38 personas del equipo técnico. Veinte estuvieron a favor del rechazo y dieciocho por la reconciliación. Como usted puede ver, bastante parejo. En general, fueron los hombres –sobre todo, los casados– quienes votaron por el perdón. Pero el problema no era de mayorías democráticas, sino de una decisión que me correspondía a mí. Bo tenía un criterio mucho más comercial con su deseo de un *happy end*. Entonces, me dije que, hiciera lo que hiciese, perdería la mitad del público. Incluso, tal como finalmente lo hice, pierdo más de la mitad: porque también hay gente que se enoja cuando no les doy una solución clara y tajante. En ninguna de mis películas logro dejar contento a todo el mundo.

Aquí, casi deja la impresión de que tanto usted como el guionista se están liberando de un complejo o sensaciones de culpa. Todas las mujeres, incluyendo los niños, son fuertes, mientras los hombres –hasta el policía– son débiles.

Tiene razón; hay mucho de eso. Aquí me tiene a mí; quince años casado, con cuatro niños, y totalmente dominado por mi mujer; y a Bo, que tiene seis hijos y lleva veintiocho años de matrimonio; quisimos hacer una película para nuestras esposas, sintiéndonos su buen poco inferiores a ellas.

Las esposas, ¿cómo reaccionaron ante el filme?

En forma bastante distinta. Mi mujer, en físico y estilo de vida, probablemente se asemeja más al personaje de Diane. Se comportó en forma bastante extraña: la primera vez insistió en ver la película sola, sin más gente en la sala. Yo la había prevenido que tenía bastante que ver con nosotros. Incluso, los cuadros en las paredes son nuestros y la ropa que usan los niños fue prestada por mis hijos. En forma inconsciente era como si estuviera recreando algo de mi vida en esta extraña forma. Mi mujer temía que hubiese actitudes muy críticas de ella en la película y la vimos los dos solos.

Cuando terminó, no estaba llorando, como yo esperaba, sino sonreía y reía. Incluso aquí, en Cannes, parecía la más feliz de todos después de la proyección. Entonces le pregunté qué diantres la hacía sonreír tanto y me contestó: "La película me hace sentirme estupenda y tú, tú apareces como una gran porquería".

¿Y la esposa de Bo Goldman?

Creo que tienen una relación distinta. Tienen seis hijos, ella es muy dominante y creo que, en el fondo, Bo es como el séptimo niño de ese matrimonio. Finney, de repente, también tiene atisbos de ese tipo.

En general, ¿quedó contento con los resultados de Donde hay cenizas?

Siempre cuesta responder esa pregunta. Cuando ahora miro *Expreso de medianoche*, hay cosas que le cambiaría. Pero, aun de poderse, no se puede. Si Picasso, en un momento de su vida, pinta con azules es porque era su forma de expresarse en esa etapa. No podía llegar treinta años más tarde y darle un tono naranja a estos mismos cuadros. Perdóneme si la comparación suene pretenciosa. En el caso de *Donde hay cenizas*, me preocupa que a mucha gente le desagrade la violencia de la parte final. Me pareció correcta en el momento de filmar y compaginar; ahora pienso que debiera haber filmado esto en un tono que fuera más bien de farsa. Pero lo hecho, hecho está, por mucho que lo demos vuelta.

¿Ya está trabajando en otra película?

No. Ahora me toca un descanso. En diecinueve meses hice dos películas, *Donde hay cenizas* y *El muro*, y cuando se dirige cine, la jornada diaria no es de ocho horas, sino mucho más larga. Por el momento, no siento ningún deseo de estar al lado de la cámara y decir *acción* y *corten*. Uno se siente exhausto y vacío. No hay nada que se quiera expresar, ningún tema que se sienta en forma apasionada. Hay que darle tiempo al tiempo, hasta que esa intensidad y pasión retornen. Entonces comenzará el próximo parto.

(Ercilla, 25 de agosto de 1982, págs. 31 a 34)

PAOLO Y VITTORIO TAVIANI. LOS "DOS EN UNO" DEL CINE

Antes de filmar *Allonsanfan*, con los hermanos Paolo y Vittorio Taviani, Marcello Mastroianni estaba preocupado; eran muchas las complicaciones y contradicciones que podían surgir durante el rodaje con dos directores en lugar de uno. Sin embargo, la coordinación entre ambos fue tal que a los pocos días se dirigía a ellos como si fueran una sola persona: "Paolovittorio, ¿qué hago ahora?"

Durante el Festival de Cannes, en que ganaron el premio especial del jurado por *La noche de San Lorenzo*, no había sido posible concertar la entrevista y una mañana debieron volar de regreso a Roma. Pero una huelga en los aeropuertos italianos los dejó anclados en la Costa Azul, con su habitación ya entregada, haciendo tiempo en el vestíbulo de su hotel.

Vittorio, el mayor, nació en 1929, y Paolo, dos años más tarde.

Hay una pregunta inevitable, que surge en todas las conversaciones con ustedes.

Vittorio: ¿Cómo hacemos para trabajar juntos?

Paolo: A menudo respondo a esto sin responder. Somos hermanos, hemos tenido las mismas experiencias de la guerra, culturales, artísticas y políticas. Pero estos mismos elementos pueden conducir a los resultados opuestos. La convivencia continua puede hacer insoportable la presencia de la familia e imposibilitar toda colaboración.

Vittorio: A lo mejor tenemos que recurrir a la astrología para explicarnos. Paolo es Escorpión, yo soy Virgo, y nuestros signos se complementan. Estamos llamados para trabajar juntos. Todo se explica y no se explica. El momento creativo es muy individual y entonces resulta difícil explicar por qué hemos podido colaborar en esta forma.

Paolo: Si podemos contar cómo lo hacemos y sinceramente creo que no existe para nosotros una repartición específica de roles. Por las mañanas, salimos a caminar por la campiña toscana, paseando a nuestros perros. Hablamos, vemos cuáles fueron nuestros íncubos nocturnos. Pretendemos comprender lo que sucede alrededor nuestro. Se ha leído algo, se recuerda algún episodio, cualquier cosa personal, nace una posibilidad, una idea.

Vittorio: Entonces vamos viendo. Vemos muchas cosas y son muchas las que descartamos. Seguimos un camino, hasta que nos organizamos y logramos cierta estructura dramática. Llegados a este punto, tenemos la necesidad de escribir por lo menos cien páginas, de objetivar nuestras ideas mediante un medio mecánico. Y leyendo vemos cómo...

¿Siempre escriben juntos también?

Vittorio: Sí, sí..., vemos si el asunto existe o no existe, si se puede hacer. A menudo no sirve, no significa nada, y cuando sirve para el cine, hay cosas que se van transformando en otras. Cuando el asunto anda, se pasa a la etapa siguiente. Se va afinando aquel texto a lo largo de meses de trabajo. Vamos elaborando una escena y otra, dando forma a la estructura del filme.

Paolo: Vemos las imágenes...

Vittorio: Y los sonidos.

Paolo: Él se acerca al piano y probamos la música que llevará una escena.

Vittorio: Hasta que llegamos a un punto en que estructura, imágenes y sonidos se complementan.

Paolo: Llegado el momento del rodaje, no filmamos una secuencia cada uno. En el fondo, una secuencia es como un organismo vivo, un corazón que late; sería grave que fuese netamente del uno o del otro.

Vittorio: En el momento de iniciar el rodaje, tenemos un guión muy preciso que contempla todas las imágenes, encuadres y sonidos. Y si hay que efectuar algún cambio debido a, por ejemplo, las necesidades de un actor específico, no lo hacemos en el *set*, sino que lo preparamos la noche anterior.

Paolo: No desempeñamos roles diferenciados durante la filmación, sino que nos vamos alternando en la dirección con un plano, una toma, cada uno. *Entonces sólo habla el que dirige, mientras el otro se margina y observa* desde

la distancia, para evitar cualquier confusión de actores o técnicos. Ellos saben que cualquier consulta la deben hacer a quien esté dirigiendo en ese momento.

Vittorio: Una vez filmada la toma, conversamos, decidimos si estuvo bien o si hay que repetir y mejorarla en algún sentido. Luego pasamos a la toma siguiente y dirige el otro.

Paolo: Y asimismo seguimos colaborando durante el montaje, la mezcla... y hasta en las entrevistas.

Ambos hermanos estudiaron en la Universidad de Pisa: estética, en el caso de Paolo, y leyes, en el de Vittorio. En esa etapa de su vida fueron entusiastas cineclubistas y también se dedicaron a la dirección teatral. Posteriormente, se iniciaron en el cine, mediante algunos cortometrajes, y su primer largo, *Un hombre para quemar*, data de 1962.

Hay otros casos, en la historia del cine, de películas con dos directores, pero ninguno en que un binomio haya perseverado y alcanzado un nivel como aquél de los Taviani. Más aún, sus primeros dos filmes fueron tridirigidos por ellos y Valentino Orsini.

Durante años, los Taviani sólo eran conocidos por una minoría de cinéfilos y recién alcanzaron una difusión internacional más masiva cuando *Padre Padrone* ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1977. El jurado, en aquella ocasión, estuvo presidido por Roberto Rossellini (murió pocas semanas después), cuya película *Paisá*, muchos años antes, fue decisiva en la determinación de los Taviani de dedicarse al cine.

La noche de San Lorenzo, que esta semana se estrena en Santiago, seguramente se recordará, en el momento de los recuentos, como una de las más importantes del año.

En esa fecha –10 de agosto–, una madre cuenta a su hijo lo que le sucedió a ella y los suyos en una noche similar de 1944, cuando apenas tenía seis años. Las tropas norteamericanas avanzan y los alemanes que ocupan el pueblo de San Martino ordenan a los habitantes a recluirse en la catedral porque esa noche –a las tres ante meridiano en punto– dinamitarán el resto de la ciudad. Uno de ellos, Galvano, propone que no hagan caso a la orden y que partan de San Martino para encontrarse con los estadounidenses. Aproximadamente la mitad le sigue, mientras el resto se queda en la catedral, la cual, a la postre, no queda exenta del dinamitazo alemán. Para el grupo encabezado por Galvano será una travesía cargada de esperanzas, casi como el viaje hacia una utopía.

Los Taviani insisten en que todo lo mostrado en el filme realmente sucedió, pero que se presenta tal como sobrevive, cuarenta años después, en la memoria colectiva y tradición oral de la región, con exageración y con vacíos. Tampoco hay que olvidar que quien relata la historia tenía, a la sazón, seis años.

A su vez, esa forma estilizada de presentar una realidad marcha de acuerdo con la evolución general de los dos directores. Cuando comenzaban a filmar, tenían gran amor al neorrealismo, pero de pronto sintieron que el cine italiano lo estaba transformando en naturalismo y en un populismo romántico. Sintieron que su gran amor había sido traicionado y hoy en día describen su relación con el neorrealismo como aquélla que existe entre los hijos y su padre.

Lo aman, sin embargo, en algún momento tendrán que enterrarlo y vivir por cuenta propia. Así, los hijos serán distintos, pero la memoria del padre persiste.

La noche de San Lorenzo también tiene una raíz mucho más personal. Tenían doce y catorce años cuando fueron testigos y protagonistas de los acontecimientos mismos del filme. El impacto de aquellas vivencias en los dos muchachos fue tan intenso que, en 1954, fue el tema de su primer documental, *San Miniato, julio 1944*. Allí filmaron y entrevistaron a los sobrevivientes de la catedral dinamitada. La única copia de ese filme se perdió en una inundación, pero ahí está la historia que ahora retomaron. Para distanciarse de los acontecimientos, no los relataron a través de dos adolescentes como fueron ellos, sino de una pequeña niña. Más aún, en la vida real la persona que encabezó el éxodo del pueblo en busca de los americanos era un abogado y su propio padre, y no un campesino.

¿Qué recuerdos tienen del fascismo en aquella época?

Vittorio: Somos de una familia de clase media, y nuestro padre, abogado, era el único antifascista declarado del pueblo, lo que en esos día era peligroso. Cuando éramos pequeños, se angustiaba de si hablarnos de estas cosas o no.

Paolo: Me acuerdo de un compañero en la escuela primaria y de cuando nos pidieron hacer una composición sobre el tema "Exprese un deseo". Escribió: "Yo deseo morir antes de que muera el *Duce*". Este era el clima cultural en que vivíamos. Y nuestro padre se preguntaba, ¿qué hago con estos niños tan pequeños? ¿Les cuento cómo son las cosas? Y prefirió callar.

Vittorio: Poco a poco fuimos creciendo y llegamos a tener un odio violento, terrible, contra estos fascistas y contra los alemanes. Recuerdo que una tarde, en 1943, llegaron los camisas negras al pueblo gritando: "¡Prendan al último antifascista!", y ése era nuestro padre. Debió esconderse en el campanil de la iglesia de un cura amigo hasta que hubiese pasado el peligro.

Volviendo al cine, ¿cómo explican la diferencia de estilos entre Padre Padrone, El prado *(no estrenada en Chile) y ahora,* La noche de San Lorenzo?

Paolo: Al hacer un filme se pone a la luz, se ilumina, una parte de la existencia, mientras otra permanece en las sombras. Entonces, se busca reconstruir y llevar el máximo de luz a la zona elegida. Al hacer sucesivas películas, se produce el ánimo de contradecir lo que hicimos antes y poner otra faceta a la luz. No se trata de que seamos distintos de una película a otra, sino de que, al tratar de iluminar otros aspectos de la existencia humana, también tenemos que adaptar nuestro estilo.

Vittorio: Es como andar en canoa con un solo remo, bogas a un lado y luego al otro. Es la única manera de avanzar.

Da la impresión de que están haciendo películas cada vez más asequibles al espectador. Antes hacían un cine más elitista. ¿Cambiaron ustedes o cambió el público?

Vittorio: Para responder muy en síntesis, comenzamos a hacer cine durante los años sesenta, y hubo cierto afán de buscar el acceso a jóvenes como nosotros, muy propio de la época. En cambio, durante casi los últimos diez años, nuestros filmes van a la televisión además de los cines. Los ven millones de espectadores y sentimos que los reciben bien. Creo que, consciente o inconscientemente,

llegamos a sentir la necesidad de utilizar un lenguaje transparente, porque sabemos que eso es lo que busca el público.

¿Cuál es, a su entender, el sentido de los acontecimientos de La noche de San Lorenzo *en nuestros días?*

Vittorio: En dos palabras: narramos hechos que nos ocurrieron, tal como se transformaron, en nuestra memoria y en la de la gente que los vivió o los oyó contar. Es en los períodos importantes de la historia que se forman las leyendas, los mitos: son creados en cuestión de segundos a medida que la gente, al narrarlos, hace en su memoria una selección de los episodios vividos. Escogen algunos, según las necesidades actuales, tal como nosotros lo hicimos.

Paolo: ¡Eso es!

Vittorio: Vivimos una época incierta, confusa, en que el hombre se siente alienado, en que el futuro se ha tornado demasiado evanescente, en que existe mucho temor en el mundo. Nosotros, en cambio, sentimos la necesidad de enfatizar el potencial del ser humano, la fuerza latente en el hombre. Por eso, ahora que atravesamos tiempos difíciles, recordamos un momento del pasado cuando se acudió a ese potencial. A él necesitamos recurrir ahora para comprender nuestro presente y encarar el futuro. De esa necesidad nació la película.

(*Ercilla*, 29 de febrero de 1984. págs. 26, 27 y 29)

COMENTARIOS DE LIBROS

WILLARD F. KING, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, México, El Colegio de México, 1989, 290 págs.

De Willard King se conocía ya *La ascendencia paterna de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (Nueva Revista de Filología Hispánica*, 19, 1970), un bien documentado artículo sobre los antecedentes y las relaciones familiares del escritor novohispano. Aunque en ese estudio se insistía bastante en las conexiones conversas de Alarcón y de su entorno, en el presente libro ello sólo ocurre de modo incidental (*ab initio* y, más adelante, págs. 69, 130, 131, 171), no destruyendo así el "delicado equilibrio" con otros aspectos, más decisivos a mi ver, para entrar en el teatro de Alarcón: la deformidad física, su origen criollo y, muy especialmente, su condición de letrado en la España de la primera mitad del siglo XVII.

Las especificaciones del título ayudan al lector a orientarse acerca del sentido y los énfasis del libro. "Letrado y dramaturgo", se nos dice; consecuentemente, la primacía recaerá sobre la carrera de Alarcón como estudiante en Salamanca, como abogado en Sevilla, como asesor legal de corregidor en México y como funcionario del Consejo de Indias en la última porción de su vida, desde 1626 hasta su muerte en 1639. Primacía cualitativa ciertamente, porque su función profesional determina el puesto y a conciencia del sujeto en la sociedad, al par que se proyecta fecundamente en los rasgos de sus dramas (ver pág. 225 de las "Conclusiones"); pero primacía también cuantitativa, pues más de la mitad del libro, si no se toman en cuenta los "Apéndices", está dedicada a describir los avatares y circunstancias de esta trayectoria humana. Naturalmente, ya los críticos del siglo XIX, desde Hartzenbusch hasta Lista, sin olvidar a Menéndez Pelayo, habían hecho hincapié en la relevancia de los estudios y de la práctica legales de Alarcón para la comprensión de su teatro. Su principal biógrafo, Fernández-Guerra, había llegado a sugerir que la experiencia sevillana del autor lo había familiarizado con el mundo de la prisión y de las cárceles –un dato no desdeñable en relación con su topografía escénica. Esta perspectiva se renueva ahora gracias a una bibliografía más reciente, de gran calidad, sobre el grupo de letrados y burócratas antes y durante el gobierno de los Austrias: Kagan y sus varias contribuciones, Pelorson con su fundamental *Les 'Letrados'* y Schaefer para el Consejo de Indias– éste, algo anterior. (Tal vez el viejo Prescott merecía ser recordado, pues abrió el tratamiento moderno de la cuestión en su notable capítulo sobre la administración en tiempos de los reyes católicos, donde indica que éstos *frequently advanced persons of humble origin, and especially those learned in the law* I, ch. vi). De este modo, se nos presenta un cuadro muy nítido, que aclara pormenores hasta hoy confusos (por ejemplo, lo relativo al título de licenciado *in utr que iure*, obtenido en México en 1609, pág. 78; por ejemplo, entre un sinfín de otras cosas, el plan de estudios de derecho civil y canónico que, de manera concisa y elegante, se resume en las págs. 101-104 para beneficio de los legos en leyes; etc.). Por otra parte, al subtitular el volumen "Su mundo mexicano y español", se subraya la unidad de los dos hemisferios en la experiencia de

Alarcón, superando una frecuente contraposición y dando al ambiente criollo de sus años más tempranos y de su estancia posterior (entre 1608 y 1613) todo el peso que le corresponde, en una línea que prosigue, amplía y profundiza aportes previos de Dorothy Schons. Recuerdos de visitas a las minas de Tasco, contacto con los indígenas en medio de una abigarrada variedad étnica, mesianismos de toda laya, constituyen –acaso junto a otros factores– el legado posible, pero muy verosímil que México entregó al futuro dramaturgo. (Con todo, la interpretación de un pasaje de *La industria y la suerte*, propuesta en págs. 40 y 41, suena su poquitín forzada).

Todo esto, otorga a la obra que comento un carácter fuertemente tradicional, lo que tiene sus ventajas, aunque, por supuesto, también sus desventajas. Entre las cosas favorables está el que no haya descontruccionismo, el que no se mencione ni una sola vez a Lacan o a Foucault, el que no nos sobresalten intempestivos carnavales bajtinianos. Esto es refrescante como una bocanada de aire puro en medio de los humos de tanta *ton-teoría* literaria. Hay la otra cara de la medalla, sin embargo. Hay repeticiones: los constantes tópicos de la crítica alarconiana, la fiesta de San Juan de Alfarache varias veces contada desde la versión Fernández-Guerra, las invectivas más bien chocarreras de los ingenios del Siglo de Oro. Y, de acuerdo con lo señalado más arriba, es de lamentar que no se conceda más espacio al análisis de las comedias alarconianas. Obviamente la autora se cura en salud y prevé esta objeción (cf. pág. 10 del "Prefacio"); lo cual no quita que sus observaciones tengan gusto a poco y que algunas, las que atañen a *La verdad sospecha* sobre todo (págs. 190-193), sean poco satisfactorias. Para King, el letrado precede y sobrevive al dramaturgo Alarcón. Esto corresponde plenamente a los hechos. Pero, por lo mismo y en proporción considerable, el contexto se lleva la parte del león: devora y se traga a los textos.

Dicho esto, es agradable estar de acuerdo con la mayor parte de las afirmaciones que se sustentan en la monografía. Ya lo he dicho: la tesis principal –la preponderancia del letrado– es rigurosamente histórica. En la imagen de sí mismo y en la percepción de los demás –aunque no *für uns*– Alarcón fue un letrado que, de vez en cuando (y en muy poco tiempo, por lo demás), escribió entretenciones como "virtuosos efectos de la necesidad". ¿Y cómo diferir de la valoración que se hace de las comedias? Es claro que *La cueva de Salamanca* es "la más desenfadada de las obras de Alarcón" (pág. 122); es claro que *El Anticristo* es "una extraña, ambiciosa y fallida comedia" (pág. 34); y no cabe duda que *Ganar amigos* es una pieza "espléndida en verdad" (pág. 145). Como es espléndido también, sea dicho de paso, el comentario de esta comedia; su vinculación con Olivares es convincente y decisiva.

¿Divergencias? No. Apenas diferencias de matiz. Creo que la descripción del repertorio temático de Alarcón es demasiado restringida y restrictiva (pág. 141; en pág. 194 se usan términos similares). La misma amistad, uno de los tres temas enumerados, aparece más bien como sentimiento humano genérico, sin que se destaque suficientemente su raíz feudal y su índole nobiliaria. Es un punto crucial, me parece, para no malentender a Alarcón y no hacer de

el un francés *avant la lettre* o contra su espíritu y la propia letra. Años después de *Ganar amigos*, en un momento de *La vida es sueño*, Calderón nos dirá que el obrar bien en la tierra permite "ganar amigos" en el cielo. Ortodoxia barroca de la vida y del trasmundo, donde los nexos feudal-nobiliarios se transmutan con naturalidad –es decir, milagrosamente– en intercesión y compadrazgo celestiales.

¿Omisiones? Una parcial y secundaria, otra de más bulto. Ya que el eje de la exposición es el letrado, uno pensaría que la discusión sobre el Privado podría haber recibido una atención mayor. Al tocar el tema (págs. 150-154), King no parece hacer justicia a este extraordinario paradigma del *corpus* alarconiano. Es un ápice conflictivo. Consejero o favorito, o ambas cosas a la vez, el Privado representa la máxima tangencia del Letrado al Monarca. Las contradicciones latentes en este teatro estallan allí, iluminando quizá el suicidio de Licurgo, consejero y legislador por excelencia, en *El dueño de las estrellas;* y muestran igualmente en qué medida el proyecto laico del letrado viene a chocar con el muro de una monarquía no absoluta, sino excluyentemente estamental. En otro plano, echo de menos referencias a los innúmeros segundones que pueblan el universo de Alarcón, quien promueve una reflexión sostenida sobre esta fracción, la más centrífuga, del conjunto de la nobleza. Sólo un detalle: ¿Cómo separar la tendencia a la mentira de don García de su rivalidad con don Gabriel, el primogénito difunto? En todo caso, ninguna de estas observaciones (producto en parte de mi interés como lector, producto en parte del cristal con que se miran las cosas) debe empañar lo que es indiscutible: substancioso y muy completo, este *Juan Ruiz de Alarcón, letrado...* constituye una de las investigaciones más sólidas publicada en este siglo sobre el dramaturgo de las jorobas y, también, de *Las paredes oyen* y de *La verdad sospechosa.*

JAIME CONCHA

JUAN GABRIEL ARAYA, *1891: entre el fulgor y la agonía*, Santiago, Editorial Universitaria, 1991, 214 págs.

Una vez más, el lector chileno tiene la posibilidad de compartir la recepción de un texto que combina con fluidez y regocijo, un tanto dramático, la historia y la literatura.

1891: entre el fulgor y la agonía, novela del profesor y escritor Juan Gabriel Araya, es un texto que obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional de Novela de la Cámara Chilena del Libro, bajo la calificación, entre otros, de Alfonso Calderón, Gonzalo Contreras y Arturo Navarro. El tema de la narración se circunscribe al complejo fenómeno histórico de la Guerra Civil de 1891.

La primera impresión que genera su lectura es la de un diálogo en paralelo entre dos experiencias traumáticas ocurridas en Chile: ruptura violenta de un proceso y de algunas utopías acaecidas al terminar el siglo XIX y el XX. Para

ingredientes diferentes, un mismo sentimiento de oquedad, de luces y sombras confundidas en la búsqueda, muchas veces errática, de la identidad nacional.

La novela, de doscientas catorce páginas, se estructura a lo largo de once capítulos a través de un narrador que supera con creces los atributos típicos de la estilística contemporánea. Lo imaginario es presentado de un modo vivencial y apelativo, actitud básica que no omite la omnisciencia al asentarse en un lenguaje referencial a lo criollo. El mundo se refiere a cuestiones muy reales, propias de la ficción, de lo insólito, de un conflicto envolvente que traspasa lo existencial. Se interpreta a la sociedad de fin de siglo, sin criterios antojadizos que obnubilen los hechos y los acontecimientos. La perspectiva del narrador no peca de idealismo; por el contrario, nos sitúa en los efectos de un lenguaje específico del habla chilena. Como lo señala Cedomil Goić en *La novela chilena, los mitos degradados*, los motivos de amor imposibles y funestos, entre Amadeo Caire y Dolores, la hija de Balmaceda, están ligados a condiciones de precariedad política y a la perversión social por ideologías antagónicas. La inclinación reformista estructura el mundo narrativo y a su vez determina el espacio en el cual las distintas escaramuzas cobran sentido. Lo importante es que los elementos históricos, en este caso, no se fijan con mentalidad de anticuario. La empresa se transforma en una elaboración documental. Escritores precedentes en el género de la novela histórica, como Alberto Blest Gana, José Victorino Lastarria, Luis Orrego Luco, etc., ya habían asumido una tarea similar y con aciertos decisivos.

En lenguaje unamuniano, desde el punto de vista de la intrahistoria que aquí se encarna, no es accidental que el conflicto político y militar le ceda el paso a las relaciones afectivas y circunstanciales que establecen los protagonistas. Fuera de la relevante figura de Balmaceda, el sargento mayor, comandante general de Armas de Santiago, Amadeo Caire, leal y resuelto en su apoyo al Presidente, no sólo se enamora de la hija Dolores, sino que abraza y hace suya la causa liberal como protector del orden público. Por su parte, Dolores, joven fina, recatada y valerosa va descubriendo quiénes son los verdaderos amigos y enemigos de su familia, simbolizando en ellos un proceso de conspiración que no termina de entender y menos de justificar. En medio de un clima casi de lo real maravilloso, entran en escena doña Encarnación, la esposa del Presidente, su hijo Pedro, su amigo poeta Rubén Darío, el educador Eugenio María de Hostos, Eusebio Lillo como Ministro del Interior, José Victorino Lastarria como amigo y orador congresal; Juan del Carmen, obrero calichero que no se engancha con los conspiradores y organizador de la primera protesta laboral en Iquique, etc. La conspiración nacional e internacional está representada por *mister* North, dueño de hacer su voluntad a cualquier precio; el corresponsal londinense e historiógrafo real, *Mr.* Russell, que viaja a Chile secundando a su jefe en calidad de conservador. Ya en el capítulo primero, se describe una curiosa escena social en el Hotel Majestic, lugar que espera a *mister* North, quien vendrá, cual Napoleón, a recuperar sus negocios y a oponerse al traspaso del ferrocarril al Estado. Russell es el hombre de las extorsiones con sus puñados de libras esterlinas. En cambio, los conspiradores na-

cionales se reunían en el restorán "Gage", lugar en el cual se ideó el apodo de "Champudo" al Presidente. En el sur, el fundo "Las Águilas" se ubica en el relato como la atalaya que anuda la conspiración de congresales, marinos y terratenientes. Las figuras de estos últimos, son planas y sin relieves culturales. Su perfil sicológico y moral no vacila en recurrir a todas las estratagemas posibles para derribar al gobierno legalmente constituido. En una ocasión, cuando muere Ismael, opositor a Balmaceda, familiares y adláteres utilizan el trágico e inesperado suceso para canalizar el descontento y atribuirle el crimen a Amado Caire, como una manera de hacerlo renunciar a su puesto y con ello erosionar la imagen del gobierno interior. Acto seguido, cuando Juan Evangelista debe enterrar a su mujer, sólo se le permite hacerlo en el cementerio laico, porque en el católico se establecían diferencias de clase e incluso los pobres no podían llorar. Estas situaciones absurdas, de exclusiones y contrastes, dan cuenta de un espacio social que no toleraba la disidencia y encarnaba negativamente los ideales filosóficos de la Ilustración. Hacia el capítulo décimo, los personajes positivos, los que encarnan los principios del progreso y de la modernidad, se van tornando pesimistas, decepcionados y cansados porque sienten el peso de la traición. El Presidente es uno de ellos; por su parte, Amadeo se convierte en una especie de pesadilla y en un símbolo de malos presagios. La fronda aristocrática va derrotando, en todos los frentes, al Presidente y a sus adeptos. Dolores se transforma en una incrédula frente a la realidad. Al superar los avatares y persecusiones, logra finalmente reivindicar el linaje de su familia y sortear con amor la insidia y el odio. Lo señalado hasta aquí nos remite a la siguiente pregunta: *1891: entre el fulgor y la agonía*, ¿es una novela de amor en medio de una guerra civil, cuyo símil se repite en otros momentos de la historia de Chile como fórmula periódica de las capas reaccionarias para ajustar el devenir de sus desaciertos? Sin duda alguna, que los motivos recurrentes son la relación de los bandos políticos en pugna; el amor fatal de la pareja que busca ser coherente en todos los actos con los gestos de su vida; las formas cíclicas de la conspiración reaccionaria en Chile; la actitud oportunista y desleal de algunos militares; la intervención extranjera con guante blanco; el patriotismo del pueblo y de los asesores directos del Presidente y las incidencias, de las contradicciones no resueltas de la sociedad chilena, en el plano nacional e internacional.

La novela está presentada por un prólogo del investigador y estudioso de la historia de Chile, Rafael Sagredo. Se pregunta sobre cuáles son las verdaderas causas que motivaron esta guerra civil, a partir de la Revolución iniciada en enero de 1891. Señala Sagredo que: "desde el punto de vista histórico, la Revolución, y el triunfo de las fuerzas del Congreso sobre las del Ejecutivo, significó el inicio del período parlamentario. Con la derrota del presidente José Manuel Balmaceda se puso definitivamente término al autoritarismo presidencial. Desde entonces serán los partidos políticos representados en el Parlamento, quienes "gobernarán al país, imponiendo al Presidente sus hombres y sus políticas". Luego se indican distintos y variados antecedentes de la Revolución. Entre ellos, lo económico en orden a las riquezas naturales como el

salitre; lo social, el ascenso de la burguesía liberal, transformada en oligarquía hacia fines del siglo XIX; lo internacional, en términos de la odiosidad de los círculos financieros descontentos con la política crediticia gubernamental destinada a la nacionalización del crédito; lo político, como exteriorización de la crisis, representando la oposición al sistema jurídico de la Constitución de 1833. El argumento de la novela asume el destino de los hombres de aquel tiempo, impidiendo una separación tajante entre el héroe y el personaje épico y de ficción. Es la imagen que encarna esta novela, al menos para el lector que ha seguido de cerca los altibajos de la convivencia nacional. Una vez más se plantea el problema entre historia y novela. En el fondo del relato, los hechos no limitan al narrador; por el contrario, determinan el ambiente en que se desata la vertiente historiográfica del novelar.

Algunas observaciones de mínima incidencia establecen ciertas distorsiones, ambigüedades y artificios. Por ejemplo, en el primer capítulo, la escena de rechazo a las proposiciones de Russell, por parte de Amadeo, resulta un tanto seca y poco congruente con la intención del narrador. Demasiado sumaria, poco rítmica en relación a lo que viene en adelante. En el capítulo segundo, no queda clara la intención del episodio de los cementerios laicos y católicos. En el capítulo tercero, la figura del Presidente aparece como demasiado ingenua, muy por debajo de la cautela y sagacidad de un estadista. El capítulo décimo tiene relativa fuerza novelesca y escasa verosimilitud histórica, si es posible que ambos aspectos se asimilen sin detrimento de la ficción. No se pormenorizan detalles innecesarios sobre la peripecia de la caminata de Amadeo por la cordillera y Argentina, con su batallón de regreso a Santiago, después de la derrota de los gobiernistas en Antofagasta. Tampoco se le confiere una fisonomía más específica al cura Pérez, quien de algún modo es una cláusula del comportamiento de un sector de la Iglesia en el tejido de contradicciones de la época. Queda suspendida la acción cuando Amadeo, al ingresar a territorio argentino, suelta o libera al cura Pérez y al radical Matta. Finalmente, en la sintaxis se incorporan una serie de giros, frases hechas, términos del habla popular que no siempre se ajustan a la atmósfera general del relato y a las circunstancias en las cuales se busca un efecto que haga coherente el decir con el ser social de los personajes. Es el caso de "converso a menudo con los señores políticos", "por qué cresta no llegaron esas famosas torpederas", "nos molían a palos y nos sacaban la cresta y media", "un feroz cañonazo del *Huáscar* nos mandó a la misma mierda", etc... Este tipo de engarces narrativos, en todo caso, son de menor importancia en relación a la calidad del conjunto de la novela. Sin embargo, más allá de lo estrictamente estético, hay que reconocer que ello facilita la comprensión y la recepción del mensaje por quienes reclaman el derecho de gozar de un legítimo hálito de entretención e identidad a través de las palabras, y de aquellos cabos sueltos que se incorporan sutilmente al suspenso, aunque el motivo central sea medianamente conocido por el público chileno.

1891: entre el fulgor y la agonía se añade, sin menoscabo de narradores consagrados, a la lista de novelas que dan cuenta de los conflictos del pasado.

Como lo ha señalado Julio César Jobet, nuestras historias generales, los intentos por elaborar un gran compendio de la historia chilena, terminan en la guerra civil de 1891. Desde entonces se ha escrito literatura testimonial de diversa índole: memorias, confesiones, reportajes, crónicas, cuentos, novelas, ensayos. Durante un período, incluso, el folletín y las expresiones de la "lira popular" reemplazan la atención por la sociología y las preguntas tan reiterativas sobre el qué y cómo somos. Sin torcer la evolución cronológica ni las tendencias, podemos afirmar con propiedad que esta novela de Juan Gabriel Araya, a un siglo de distancia, incorpora ciertas perspectivas que trabajaron escritores como Luis Orrego Luco en *A través de la tempestad* (1914); lo mismo sucede con *Los trasplantados* de Alberto Blest Gana y con otros libros más actuales como el ensayo *La tiranía en Chile* de Carlos Vicuña Fuentes; las crónicas de Joaquín Edwards Bello; la autobiografía de José Santos González Vera *Cuando era muchacho;* e incluso, se pueden nombrar *Crepusculario* (1923) de Pablo Neruda y *Vientos contrarios* de Vicente Huidobro. Literatura que contribuye a describir, descubrir y definir a Chile. Conjunto de mitos y de prejuicios que coexisten en la conciencia nacional.

En suma, la novela comentada y publicada por la Editorial Universitaria, es una metáfora más agónica que fulgurante de una realidad que no logra minimizar los pecados sociales de los chilenos. No es fortuito que en sus páginas aparezca Rubén Darío, el modernista más eximio que remite su talento a fundar una ruptura con el pasado colonial y las tradicionales tendencias hispánicas. De alguna manera, reflexionar sobre el conflicto del Noventaiuno, es mirar de soslayo lo que fue la dinámica posterior a 1973. Forma oblicua de otear el presente a través de las analogías que nos permite la literatura.

JOSÉ ALBERTO DE LA FUENTE

HÉCTOR VERA V., *La comunicación seductora* (o la interacción como propuesta), Santiago, 1992, 309 págs.

Vale la pena preguntarse el por qué tanta campaña de prevención de los accidentes de tránsito fracasa sistemáticamente, año tras año. Éste es uno de los ejemplos de estrategias comunicacionales persuasivas o propagandísticas que, a despecho del uso de las tecnologías más modernas, parecieran transitar erráticamente por entre la complejidad de las relaciones sociales y de interacción simbólica.

A partir de la problematización de esquemas y modelos comunicacionales que reducen los procesos a la transferencia de información, en busca de efectos conductuales mecánicos, *La comunicación seductora*, de Héctor Vera, recientemente aparecido, nos propone no sólo una distinta mirada sobre la Comunicación, sino que una perspectiva metodológica que intenta superar la frecuente dicotomía entre análisis y operación.

Reflexión en tres planos

El texto de que nos ocupamos se mueve, al menos, en tres planos distintos. En primer término, sienta las bases epistemológicas que sustentan el desarrollo posterior. La clave está en considerar todo acto comunicativo en tanto relación humana y social, en la cual no sólo están en juego las capacidades intelectivas y las motivaciones cognoscitivas, sino que –y a veces fundamentalmente– todo lo que dice relación con lo emotivo, imaginario, fantasioso, etc., en definitiva, aquello que el pensamiento científico moderno tacha de "irracional" y difícilmente codificable.

Se entiende así a la Comunicación como un proceso en que la interacción y la intersubjetividad pasan a ser las variables claves del objeto de estudio, asumiendo explícitamente el riesgo de la imprecisión y la ambigüedad; todo ello desde la crítica a una tradición cientificista en el estudio del fenómeno: "...En el plano de la Comunicación Social el grueso de los soportes científicos se abocan más al estudio de las conductas y su correlación con los mensajes, al estudio, desde fuera de las personas, de los procesos de transmisión de mensajes. Es decir, la visión científica no puede impedir ver el proceso comunicacional como un objeto fuera del propio observador. No puede, en consecuencia, dejar de cosificar su propia perspectiva".

En esta dirección, el libro desarrolla el análisis de estos elementos centrales y constitutivos: lo intersubjetivo, sin la cual "...no hay ni verdadera conciencia de sí ni conciencia colectiva", y la interacción, entendida en tanto que invitación o propuesta de relación, por oposición a la transacción, en que se da y recibe, como característica de un tipo de comunicación que privilegia lo estratégico y lo eficiente: "...cuando yo entrego cariño o difundo una idea, el cariño y la idea la recibe el otro sin que yo pierda ni una ni la otra".

De este modo, el autor construye y delimita el objeto de estudio comunicativo, en términos de conocer los procesos que relacionan las experiencias y simbolismos de las personas cuando se ponen en interlocución y en interacción.

En este plano, Héctor Vera intenta un esfuerzo teórico de magnitud y en el cual no pocos han fracasado. La delimitación epistemológica de la Comunicación ha sido una ansiada meta perseguida, entre otros, por los funcionalistas durante décadas, con la pretensión de fundar una nueva disciplina científica. Sin embargo, Héctor Vera deja más bien abierta la interrogante: ¿la Comunicación seductora es una nueva disciplina o una nueva forma de mirar un viejo problema? Su postura es, a la vez, expresión de riqueza y debilidad argumentativa.

El riesgo de la historia

Interesado en salir de un debate teórico ensimismado, tal vez causa de que frustraran muchos de los intentos epistemológicos anteriores, el texto en cuestión se desplaza tras una meta no menos ambiciosa: delinear bases metodológicas que permitan superar la brecha ya tradicional entre el análisis de los procesos comunicacionales y la operación práctica de esos fenómenos.

En función de ello, desarrolla un estudio minucioso de la realidad comunicacional de la sociedad chilena en los últimos veinte años, período elegido justamente porque las vicisitudes y dramas que vivió el país le permiten encontrar un campo fértil de ejemplificación de sus proposiciones teóricas, así como de elementos a partir de los cuales intenta una taxonomía de situaciones histórico-sociales y sus correspondientes tipos de relación comunicacional predominantes.

La Comunicación política es utilizada como una suerte de paradigma de intentos de control y manipulación comunicativa y, en ese sentido, el autor no trata de disminuir las dificultades a las que somete su visión epistemológica y metodológica. Sin embargo, más allá de las flaquezas que seguramente es posible escudriñar en su análisis, su principal mérito es entregar un estudio abierto y problematizador, más que reductor o clausurador del debate.

Sugerencias e invitaciones

Finalmente, el texto culmina en un conjunto de ejercicios que, con explícita intención pedagógica, buscan "...ayudar a desarrollar las facultades de reflexión de los estudiantes, introducir nuevos conocimientos sobre las interacciones comunicacionales y facilitar la compleja tarea del profesor".

La Comunicación seductora, de Héctor Vera, es un texto ambicioso (y ese es otro de sus méritos) que replantea viejos problemas y desnuda las nuevas preguntas. A partir de un amplio basamento teórico proveniente de distintas epistemes, que se ofrecen además, en tanto que completas referencias bibliográficas, se intenta una proposición que se arriesga y expone invitando a la discusión y, tal vez, a encontrar algunas pistas que, no sólo permitan reformular las ya gastadas y fracasadas estrategias y modelos, sino que preguntarnos seriamente como sociedad sobre cómo queremos y podemos comunicarnos.

EDUARDO SANTA CRUZ A.

EDUARDO CAVIERES F. y RENÉ SALINAS M., *Amor, sexo y matrimonio en Chile tradicional*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1991, 155 págs.

Un sugerente título ha llegado a nuestras manos. Un libro que trata sobre el amor, el sexo, la familia, el matrimonio; conceptos de uso cotidiano, claro está, pero, sin duda, temas claves para la comprensión de la interacción social, poseedores de una dinámica propia y sujetos, como todo fenómeno humano, a una evolución a través del tiempo. Si nos alejamos del discurso eclesiástico y penetramos en la realidad social del hombre a través de su historia, nos daremos cuenta que los conceptos antes mencionados no se presentan como instituciones afectivas construidas en un momento dado y mantenidas intactas por siempre ni tampoco sus contenidos morales están fuera de la historicidad que aqueja *sine qua non* a todas las formas socioculturales.

De la misma forma que ligar al hombre actual y sus características biológicas con unos míticos Adán y Eva originarios constituiría una herejía para la ciencia contemporánea pos Darwin, también lo sería para la historia el encerrarlo en categorías morales surgidas en los devaneos ideológicos de una cúpula iluminada, que estima lo que "debe ser" bueno y lo que "debe ser" malo, deberes generalmente impuestos sobre la base de castigos y amenazas, y sin asidero en la realidad social, la que generalmente se presenta diferenciada en clases, subculturas, razas, experiencias disímiles con el medio geográfico, etcétera.

Por todos estos motivos, se debe tener mucho cuidado al hablar de "crisis moral", de "crisis de la juventud", de "crisis de la familia" o de "la promiscuidad de nuestra época". Aparte de constatar que la existencia de una "crisis" no constituye, en sí, un aspecto negativo, pues sólo señala la existencia de un proceso de cambio conflictivo, es necesario considerar que los problemas de fondo no pueden ser analizados a partir de un solo esquema interpretativo ni alejándolo de la relación cambio/continuidad presente en todo fenómeno humano. La historia, quizá más que cualquier otra ciencia social, debe estar presente en esta discusión, mostrando la realidad cultural a través de los siglos y, por ello mismo, la ausencia de valores absolutos y permanentes, válidos para toda época y todo grupo humano.

El libro que ahora comentamos constituye una buena base para comenzar esta discusión, pues, como señalan los propios autores, su intención es formular sus preguntas al pasado partiendo de los problemas del presente; opción epistemológica que, si bien siempre va ligada con las obsesiones intelectuales del investigador, generalmente se la oculta tras el velo de una aparente –aunque inexistente– objetividad.

El tema que ocupa a los autores ya ha sido tratado abundantemente por la historiografía europea, sobre todo a nivel de la niñez, la familia, el cariño y el afecto y la evolución de la vida privada. Partiendo de estos estudios y de sus propuestas teóricas, Cavieres y Salinas intentarán adentrarse en nuestro pasado desde tres ópticas fundamentales: la demográfica, la socioeconómica y el estudio de los comportamientos y actitudes, determinados todos ellos por el tipo de fuentes trabajadas. Así, los documentos eclesiásticos, ricos en pleitos matrimoniales y en determinaciones doctrinales respecto de la moral pública y privada, lo mismo que una variada colección de expedientes judiciales civiles de numerosas provincias de Chile central, darán la base documental para el estudio de las realidades morales, culturales y materiales de la sociedad pretérita. Los registros parroquiales, así como los censos de población, servirán, a su vez, para estudiar la evolución demográfica.

El libro parte con el proceso de la Conquista, analizando los problemas que trajo aparejado el encuentro de dos culturas distintas, las costumbres a que dio lugar y el discurso oficial tendiente a su alineamiento tras un patrón moral común determinado por la Iglesia Católica. Los problemas de organización familiar, la violencia sexual y la falta de regulación institucional, conviven con un discurso clerical que llama a corregir los males y a revalorizar la insti-

ación del matrimonio. Ello conlleva cierto éxito paulatino, sobre todo en el medio urbano, que históricamente ha constituido el espacio más propicio para la normalización y socialización de la familia conforme a los postulados oficiales. Desde el punto de vista sociológico, la aplicación de esta regulación se concentra en la *élite*, que no desea caer en actitudes que la dejarían al margen de la ley y de Dios y, por lo tanto, al margen de los poderes establecidos. No obstante, ello no será impedimento suficiente para que algunos de sus más prominentes integrantes exploren en costumbres vetadas por la ideología dominante.

En el capítulo segundo, Cavieres y Salinas se adentran un poco más en esta temática, ahora en un período en que el Estado y la sociedad hispanocolonial se han asentado claramente: el siglo XVII. Utilizando fuentes urbanas, los autores nos muestran un rico panorama en que se enfrenta el discurso oficial con la realidad sociocultural, la ideología *versus* las costumbres morales. Nuevamente comprobamos las diferencias subculturales que siempre existen entre los distintos grupos, pues nos encontramos con que al descender en la escala social y también al alejarnos hacia zonas rurales, la Iglesia debe flexibilizar su posición doctrinaria para no quebrantar las débiles relaciones entre el sentimiento cristiano y la realidad material y cultural "permisiva", según lo señalan los propios autores. En general, los castigos de conductas inmorales no seguían un patrón único, sino que dependían del nivel social y del sexo del culpable, y de si el delito devenía en un escándalo público o no.

Resulta interesante la aproximación empírica que hacen los autores a problemas como el adulterio, el concubinato y amancebamiento y las relaciones premaritales. El estudio deja en claro la tremenda fuerza de estas costumbres, que contrastó fuertemente el ideal de los preceptos con la ineludible realidad social. ¿Era aquélla una "crisis moral"? ¿Hemos estado, acaso, en una crisis moral permanente, secular?

En fin, esperábamos continuar encontrando respuestas a las muchas interrogantes que, como éstas, asaltan al lector de este interesante libro. Sin embargo, en el capítulo siguiente, que a nuestro juicio debió haber seguido la discusión del tema durante el siglo XVIII, el estilo de la investigación varía notablemente. Ello se debe, seguramente, a que fue redactada por dos personas: se nota claramente la diferencia de enfoque respecto de los capítulos anteriores. Por cierto, ello no tendría nada de malo si todo el libro se refiriera a un mismo período, pero desde un comienzo queda en claro que el texto está concebido como una *ilación cronológica* de una *estructura temática* coherente y comprensiva. De ahí que nos extrañe la fuerte diferencia que ahora adquiere el libro con respecto al tratamiento histórico de la investigación, apartándose de las intenciones metodológicas originarias previstas en la introducción y que, a nuestro juicio, habían recibido un buen desarrollo en las páginas anteriores. A partir de este momento vamos a encontrar un análisis mucho más monográfico, centrado en problemas demográficos y en un paisaje netamente rural, aunque como un buen trabajo de fuentes regionales de primera mano.

Eso sí, las descripciones y detalles de casos individuales, de personas con-

cretas, nos acercan a la vivencia directa de las costumbres morales de los contemporáneos, sobre todo de los grupos populares.

Repetimos. Ello nos parece muy bien, pero siempre y cuando hubiese contemplado también los enfoques bajo los cuales fueron tratados los capítulos iniciales. Debido a este problema, el libro deja de ser un estudio coherente de la evolución social de determinadas expresiones culturales y pasa a constituirse en una suma de estudios diferentes, con distintos enfoques metodológicos, distintos actores, distintos paisajes e, incluso, distintos temas, dependiendo del capítulo que leamos. Aquél que estudia el siglo XVIII, por ejemplo, contempla la descripción de una multitud de casos específicos, en un recuento bastante localista y detallado, sin llegar a conclusiones de fondo. Caemos aquí en un puntilloso análisis demográfico y económico, perdiendo la visión social y antropológico-cultural del problema. Al mismo tiempo, algunas hipótesis generales intentan ser comprobadas a la luz de comparaciones estadísticas inaceptables para un historiador: promedios aritméticos y porcentajes demasiado amplios y ambiguos, que abarcan uno o dos siglos, y en que estas generalizaciones corren serios riesgos debido a una razón tan elemental como que la historia no sólo presenta continuidades, sino también fuertes cambios, en grados distintos, claro está, según el ámbito estudiado. A lo largo de éste y los siguientes capítulos el análisis estadístico se irá haciendo cada vez más débil y conjetural, y se unirá a una frecuente tecnificación metodológica que hará poco clara la lectura y la abigarrará de datos y ambiguas especulaciones porcentuales.

Este capítulo referente al siglo XVIII, como hemos dicho, posee, pese a todo, aspectos positivos, como el tratamiento de los intereses económicos puestos en juego en el matrimonio (dotes y herencias); ello adquiere gran importancia a la hora de comprender con mayor profundidad la sociedad rural en sus estratos más modestos: solidaridad, compadrazgo, crecimiento o descenso económico a través de la vida en pareja, el problema de la tierra para la constitución y estabilidad de la familia, etc. Destacamos, en este sentido, un buen trabajo con archivos notariales en relación al estudio de la dote en los grupos bajos y medianos del campo. En general, también, hay un buen tratamiento de la bibliografía extranjera, sin caer en la tentación, como muchos, de comparaciones burdas y extemporales. Al finalizar el capítulo encontramos un intento interesante, aunque no tratado en extensión, por encontrar la relación cambio/continuidad existente entre la familia tradicional y la "moderna" a través de la aparición en las fuentes de ciertas expresiones relativas a la afectividad padre/hijo. Ello no se retoma con claridad en los capítulos posteriores, por lo que constituye una hipótesis importante del trabajo a la que no se le dio respuesta.

El capítulo cuarto estudia la situación de la pareja en los siglos XVIII y XIX. Los antecedentes aquí expuestos nos revelan claramente que la familia siempre ha estado en crisis (períodos caracterizados por mutaciones conflictivas), como lo señalan los propios autores, sujeta a su propia dinámica y a la evolución de la sociedad en que se inserta, y con permanentes alteraciones y cambios es-

tructurales. Nuevamente, la historia reclama por el valor trascendente e into-cable que se le da hoy a un modelo de familia nuclear en que no se considera su historicidad ni su diferenciación cultural. En este sentido, nos parece muy interesante y sugerente la intención que tuvieron los autores en este capítulo: a la luz de los problemas actuales de la familia, interroguemos a los siglos previos a la plena difusión de la modernidad en nuestro país (1690-1890), para conocer las diversas formas de desunión de la pareja.

Partiendo de este cuestionamiento, las fuentes van entregando información suficiente para clarificarnos que el matrimonio cristiano no era la única unión estable y "honesta" en amplios espacios culturales. El concubinato y amancebamiento eran practicados masivamente entre todos los grupos sociales. Las relaciones prematrimoniales, por otra parte, eran muy comunes, y la misma frontera entre el noviazgo y el matrimonio estaba dada antes que todo por su consumación. Interesante es también el conocimiento del "matrimonio clandestino", también bastante frecuente, a lo que se ve. Quizá la mayor fuerza del amor sincero estuviera en aquellas relaciones que no implicaban un compromiso legal formal, puesto que ellas se presentaban con amplia generalidad a pesar de los numerosos problemas que ello podía traer a las parejas y sus descendientes, los que inclusive llegaban a su separación por la vía del destierro a lugares muy apartados, cárcel, pérdida de bienes, etcétera.

Siguiendo la misma línea, el adulterio no necesariamente se vivía como pecado social sino que, al igual que la bigamia y el amancebamiento, era "una de las salidas existentes en la sociedad chilena tradicional para escapar a una existencia matrimonial desgraciada" (pág. 108).

En el capítulo siguiente, los autores analizan la violencia conyugal y el papel de la mujer en la familia. Un papel de sumisión y dependencia, como cabía esperarlo, que los autores, como buenos historiadores, se encargan de caracterizar como el resultado de un hecho generado históricamente y modificable en el transcurso del tiempo: una actitud cultural.

A través de los pleitos matrimoniales y de los expedientes judiciales, y abarcando un período que va de 1700 a 1900, el capítulo intenta presentar una imagen coherente del problema, pero cae nuevamente en una serie de descripciones generalizadoras, sin considerar la amplitud del período trabajado. Además, el análisis mezcla fuentes urbanas con rurales, sin explicar la similitud o diferencias de los ejemplos. Algo que percibimos claramente en este capítulo, aunque se halla presente en toda la obra, es la carencia de un análisis ponderado de los conceptos "tradicional" y "moderno", claves en la hipótesis central de todo el estudio y, al mismo tiempo, fuente para las generalizaciones antedichas. En todo caso, se aprecia un buen tratamiento descriptivo de los casos estudiados.

Como dato importante se puede señalar que la violencia doméstica era denunciada a las autoridades sólo cuando pasaba de ciertos límites tolerables; si no era así, era considerada socialmente normal, aceptada por la mujer y culturalmente internalizada por la sociedad. Muchas veces no son el motivo principal de las denuncias, sino que acompañan casos de adulterio, entre otros.

Además, el discurso ideológico oficial tendía a disminuir el impacto negativo de aquella violencia, pues la mujer era vista como inferior dentro de la sociedad conyugal.

Para finalizar, el capítulo sexto nos entrega un trabajo diferente, que bien pudo ser publicado en forma independiente. Aquí se presenta un estudio bastante minucioso sobre el tamaño de la familia y sus características demográficas en una región y en un período determinados: Los Andes, entre 1830 y 1870.

Constituye un análisis regional demográfico basado en el estudio de tres censos de población (1835, 1843 y 1865), sin más fuentes primarias que lo amplíen y donde hallamos la misma concentración de detalles estadísticos que en otros capítulos ya referidos. Lo que sí tiene de nuevo este acercamiento numérico es que ahora se sitúa en un tiempo y en un espacio claramente determinado. El problema es que, si bien es un estudio estadístico puro y claro, carece de la necesaria interpretación; no se plantea una relación rica de estos datos con los procesos sociales, económicos y culturales que afectaban a aquella población, salvo escasas referencias al conocido trabajo de Gabriel Salazar.

Tampoco encontramos el estudio del "ambiente doméstico", anunciado al comienzo del capítulo. Más aún, el subcapítulo intitulado "La estructura de la familia", no se refiere a esta materia.

En fin, pese a todas las carencias y defectos, el libro es un gran avance, y así esperamos que se entienda. Es un gran avance, de por sí, presentar un trabajo histórico sobre temáticas desconocidas en nuestro medio historiográfico, que heroicamente lucha por desprenderse de su tradición positivista. Más mérito tiene aún esta obra, pues las intenciones metodológicas son de suyo innovadoras, las hipótesis son muy sugerentes y las fuentes utilizadas, tanto la bibliografía como los archivos, constituyen una base de información sólida y llena de sorpresas. Si bien, como señalan los autores "todavía queda un largo camino por recorrer" (pág. 20), al término de la lectura de su libro no nos queda más que decir que hemos entrado en "tierra derecha", y con un buen comienzo.

JAIME VALENZUELA MÁRQUEZ

CRISTIÁN GAZMURI, *El 48 chileno. Igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos*, Santiago, Editorial Universitaria, 1992, 276 págs.

Aquel momento de la historia de Chile, que constituyó la primera forma de rebeldía política y social, en plena época aristocrática, ha atraído permanentemente la atención de los historiadores y de los intelectuales de avanzada. Los nombres de Francisco Bilbao y de Santiago Arcos y el recuerdo del Club de la Reforma y de la Sociedad de la Igualdad han tenido carácter de símbolo para quienes han planteado, en mayor o menor grado, un descontento frente al sistema social.

Gazmuri ya había incursionado en aspectos del tema en su artículo *El pensamiento político y social de Santiago Arcos*, publicado en la revista *Historia*, N° 21 (Santiago, 1986) y en la edición de *Santiago Arcos. Carta a Francisco Bilbao y otros escritos* (Santiago, 1989). También había redactado la introducción a la reedición de *Los girondinos chilenos* de Benjamín Vicuña Mackenna (Santiago, 1989).

En esta ocasión, el profesor Gazmuri se aparta de la visión trillada, eminentemente descriptiva de los estudiosos del "48 chileno", para intentar un análisis y un método que, por una parte, aclara algunos aspectos y, por otra, entra en las formas de sociabilidad que habrían prolongado la influencia de los acontecimientos del 48. No se trata ya de personajes señeros y de corrientes de pensamiento, sino de la trama de organizaciones y contactos sociales capaces de mantener una idea eclipsada, con algo de mito difuso, que podía ser inspiradora bajo nuevas circunstancias. Éstas serían las de la segunda mitad del siglo XIX. Habría, en consecuencia, un fenómeno de continuidad, mantenido por agrupaciones sociales de elite –radicales, masones y bomberos– que fueron elementos conscientes de la modernidad.

En el enfoque de la obra, hay influencia de los libros de Maurice Agulhon relativos al comportamiento político de agrupaciones francesas en la primera mitad del siglo XIX, y del propio maestro galo, que dirigió la tesis de doctorado de Gazmuri en la Universidad de París, de la cual derivó *El 48 chileno*.

En el libro pueden distinguirse dos partes claramente diseñadas. En la primera, correspondiente a la Introducción y los capítulos I y II, el autor traza un cuadro muy general de lo que era Chile desde la Independencia hasta mediados del XIX y entra a analizar lo que fue la realidad del Club de la Reforma y de la Sociedad de la Igualdad.

El cuadro general, bien calibrado, se entiende en cuanto la obra estuvo originariamente destinada a un ambiente de estudio que desconoce nuestro pasado y porque no está de más colocar al grueso del público en el marco de la época.

Gazmuri señala muy bien la influencia del pensamiento francés y en especial de los sucesos europeos de 1848, en una juventud idealista de corte aristocrático, que al calor de la guerrilla política, dio origen al Club de la Reforma en 1849, cuando las noticias del viejo continente y la *Historia de los girondinos* de Lamartine ya habían causado estrago en el espíritu de aquellos jóvenes.

El libro adquiere mayor interés en la información relativa a la Sociedad de la Igualdad, cuyos antecedentes aparecen suficientemente claros para explicar su formación cuando unos personajes catalíticos provocaron el agrupamiento.

La importancia numérica del sector artesanal dentro de la sociedad chilena, queda bien probada en las cifras que entrega Gazmuri, un tema en el cual ya había avanzado Luis Alberto Romero en *La Sociedad de la Igualdad* (Buenos Aires, 1978). Sobre esa base, resulta comprensible que la Sociedad de la Igual-

dad tuviese un marcado carácter artesanal en su composición y en sus demandas.

Pero el autor va más allá aún: estima, con buenas razones, que aquella institución representó la primera forma de organización moderna en la lucha política, al estilo de los clubes republicanos franceses, con su directorio, sus miembros y sus oradores, con núcleos en diversas ciudades, reuniones y desfiles. Agreguemos, también, con la rebelión.

En tal sentido, la Sociedad estableció un modelo institucional que se reproduciría en las agrupaciones políticas y de otro orden en el futuro.

Respecto de la acción de la Sociedad de la Igualdad, Gazmuri señala que fue "una instancia precursora de instituciones y reformas que se irían implementando paulatinamente. Destinado fatalmente al fracaso en el corto tiempo, el legado del '48' se impondría en el mediano y largo" (pág. 92). La aseveración, sin embargo, no pareciera concordar con la realidad y se vincula, además, con un punto recurrente de la teoría histórica: ¿qué es un hecho precursor?

Si un acontecimiento es precursor, significa que antecedió, sin proyectarse, al "curso" de un suceso mayor, que tiempo más tarde se desarrolló y tuvo vigencia. Por lo tanto, no tuvo influencia y constituye, por así decirlo, una curiosidad que no explica nada o casi nada. De alguna manera, Gazmuri lo entiende así, al comentar que el episodio igualitario ocurrió en medio de una estructura social que lo hacía imposible.

Cuando un fenómeno ocurre dentro de circunstancias que admiten o facilitan su eclosión y se proyecta, deja de ser precursor. Aparece en el momento adecuado, resulta comprensible y se encadena con el proceso mayor, en que se encuentra su plena realización.

En estricto sentido, nada es precursor, porque en el primer caso es sólo anecdótico y en el segundo es parte –la primera– del gran fenómeno; se encuentra dentro de su "curso".

Es posible que en el libro que comentamos el concepto empleado sea el segundo, al estimarse que el legado del "48" se impondría en el mediano plazo y en el largo. Tendría continuidad; aunque mediase un lapso de pocos años.

El término "precursor", a nuestro juicio, está mal empleado en cualquiera de los casos. Pensamos que la influencia del Club de la Reforma y de la Sociedad de la Igualdad no se proyectó de manera real en el movimiento liberal reformista y progresista de la segunda mitad del XIX ni en los inicios del movimiento obrero, esto último admitido por el autor.

Las referencias posteriores a la Sociedad fueron simples reminiscencias, acaso añoranzas con tono emotivo. La presencia de "igualitarios" en la política posterior tampoco es síntoma de influencia, porque unos mismos personajes pueden actuar más tarde bajo el influjo de nuevas tendencias y concepciones.

Una anécdota muestra el cambio de dos prohombres de la lisa política. Federico Errázuriz Zañartu y Domingo Santa María, "igualitarios" en sus primeros años y tenaces luchadores de la libertad, en su afán de obstaculizar la marcha del gobierno de Montt, apoyaron al arzobispo Rafael Valentín Valdivieso en el asunto del sacristán y según un testigo, recibían a las puertas en la

casa de su Ilustrísima, a quienes concurrían a prestarle su adhesión. Esos chambelanes del contubernio opositor sería difícil identificarlos con los avezados y finos políticos, cargados de doctrina –al menos uno de ellos– presidentes autoritarios y personajes estirados de La Moneda. Pero no sólo el estilo, sino también sus ideales habían cambiado.

Los mentores del "48 chileno" fueron jóvenes de la aristocracia o de la burguesía naciente, ensimismados en la lucha contra el gobierno, cuyo plan político era "echarse sobre la Artillería" y derribar a los tiranos. Querían, además, ser los mártires de Lamartine. El elemento popular tenía aspiraciones dormidas bajo "el peso de la noche" y algunos aguzaron el oído cuando escucharon a los oradores más apasionados, resolviéndose a seguirlos.

Los movimientos políticos de la segunda mitad del siglo, en cambio, tuvieron un ideario político más orgánico, que se nutría de fuentes diferentes. La verdadera influencia provino del Segundo Imperio y la posterior república, del avance del liberalismo y las sugestiones de la burguesía triunfante con su énfasis en el individuo y no en las escuálidas masas de la época. En ello estaba presente el reformismo constitucional, la libertad electoral, la libertad de prensa, la libertad económica, la lucha contra la Iglesia y el apoyo a la tuición del Estado sobre la enseñanza.

La inspiración vehemente de los "igualitarios", si bien tuvo algunos de esos elementos en ciernes, obedeció a otras influencias. Fue una mezcla desordenada del rastro de la Revolución Francesa, del socialismo utópico, del sentido populista cristiano al estilo de Lamennais y, por supuesto, de las luchas durante la monarquía de julio y el 48. Ese amasijo informe no se compara con el doctrinarismo razonable y evolutivo dentro de un *fair play* político, expresado generalmente con altura en el debate parlamentario y en la prensa. Era la posición y el estilo de los intelectuales, políticos y burgueses de la segunda mitad del siglo pasado.

Estas apreciaciones están presentes en las páginas de Gazmuri, aunque sin el relieve que hubiésemos deseado. En la página 127, afirma que "parece indudable que muchos (casi todos) de los personajes que hemos visto participando en los episodios y revueltas, o, al menos, del ambiente que los rodeó; una vez maduros, si bien llevaron adelante los ideales juveniles en lo político, adquirieron una gran moderación en lo social. Combinación en definitiva compatible con su condición oligárquica, ya asumida plenamente y la ideología liberal despojada de los fermentos de revolución social que la caracterizaban el '48'".

Sólo insistiremos en que habría sido conveniente marcar más claramente las diferencias en la ideología política.

A partir del capítulo tercero, se inicia la parte más original e interesante de la obra. Mediante una acuciosa investigación, Gazmuri demuestra la participación de "igualitarios", "reformistas" y radicales en el acontecer político de la segunda mitad del siglo desde diversos cargos públicos. El punto queda bien probado; se comprenden las formas de sociabilidad y el quehacer informal en la apertura a la modernidad.

En el capítulo cuarto, se avanza el análisis a las formas de sociabilidad no políticas: la organización de los masones y de los bomberos.

Ambas entidades eran portadoras de una nueva cultura, ligada al pensamiento liberal, la filantropía, el servicio a la comunidad y la práctica de las virtudes, coincidente con el desenvolvimiento burgués y sustentadoras, por lo tanto, de la modernidad.

El surgimiento y la forma de sociabilidad de masones y bomberos son estudiados con acierto por Gazmuri, que estima que esas tramas, junto a las de carácter político, sustentaron los cambios de la sociedad chilena en las últimas décadas del siglo XIX. Un extenso cuadro, elaborado con minucia, permite apreciar el número de individuos de probable condición burguesa u oligárquica que fueron miembros de las agrupaciones consideradas, entre 1850 y 1868. Es una buena prueba de la importancia de esas agrupaciones en una sociedad reducida como era la chilena de entonces.

No hay duda de que la investigación del profesor Gazmuri constituye un aporte decisivo sobre las formas de sociabilidad en nuestro país, un tema que recién comienza a abordarse, y que su análisis contribuye a explicar cómo el juego de diversos grupos fue factor importante en las transformaciones de avanzado el siglo XIX.

SERGIO VILLALOBOS R.

JAIME VALENZUELA MÁRQUEZ, *Bandidaje rural en Chile central. Curicó, 1850-1900*, Santiago, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1991, 160 págs.

Tenemos en nuestras manos un interesante estudio sobre historia social rural, hecho por un joven investigador egresado del Instituto de Historia de la Universidad Católica de Chile.

Se trata de una obra nacida de la tesis con que el señor Valenzuela recibiera su título de Licenciado en dicha Universidad la que, en su oportunidad, recibiera aprobación unánime de los profesores que la examinamos y que estuvimos presentes en la defensa que de ella hizo su autor. En la mencionada oportunidad, todos coincidimos en que se trataba de un trabajo serio y acabado y que, sin duda, serviría de aliciente a futuros estudios sobre un tema tan apasionante.

Me correspondió dirigir esta investigación y, por lo tanto, conversar numerosas veces con el autor sobre su temática y conclusiones. El presente comentario reflejará, en consecuencia, muchos de estos cambios de ideas que tuve el gusto de sostener con el señor Valenzuela y será un recuerdo de las gratas ocasiones en que nos reunimos para debatir y reflexionar. Reflejará, también, el gran interés que siente el suscrito por esta clase de trabajos en los cuales se escudriña sobre aspectos desconocidos de nuestra realidad histórica

y se profundiza sobre los capítulos que no han sido hasta ahora objeto de mucha atención.

Quiero destacar que uno de los mayores méritos del señor Valenzuela ha sido el de soslayar las grandes construcciones teóricas elaboradas lejos de nuestra realidad, prefiriendo entrar en el análisis ponderado de las especiales circunstancias donde se encuentran las variables que permiten explicar este fenómeno "chileno" del bandolerismo. Por lo tanto, el autor no condenó sin apelación a los bandidos locales como criminales impenitentes ni se sintió reconfortado con la represión hecha por los particulares y a veces por la policía, todos, usando métodos tan brutales como los de sus contrincantes. Pero tampoco se dejó seducir por la tentación de trasladar a los rudos campos curicanos del siglo XIX la leyenda de "Robin Hood" patrocinada por algunos historiadores europeos ni quiso apoyarse en una utopía libertaria, convirtiendo a los bandidos locales en la vanguardia del campesinado que deseaba su liberación de la servidumbre del "inquilinato".

Otro mérito, no menos digno de ponderación, lo constituye el análisis de las variables escogidas con datos obtenidos de fuentes de primera mano, como son las publicaciones oficiales, los periódicos locales y el archivo judicial y de la Intendencia de Curicó. Así, el comportamiento delictual de aquellos hombres, su relación con el peonaje rural, la organización interna de las bandas, su armamento, su movilidad espacial, su feroz manera de actuar y las áreas en donde se ocultaba, reciben un adecuado tratamiento que se apoyó, muchas veces, en un riguroso trabajo estadístico. De la misma manera, analiza el universo de las víctimas, las características del botín y su posterior reparto y liquidación, con lo cual, estimamos, el autor deja señalados los puntos esenciales para la comprensión del problema que motivó su investigación.

Por mi parte, y con el ánimo de comentar el presente trabajo, quiero desarrollar un par de ideas surgidas de la lectura del libro y referidas a la llamada historia popular o historia de los sectores populares, tanto urbanos como rurales.

Esta escuela histórica, anticipada por Julio César Jobet en sus *Notas sobre la historiografía chilena*, publicada en la revista *Atenea* en 1948, ha tomado mucho vigor después del quiebre de 1973, cultivada ahora por una pléyade de historiadores entre los cuales descuellan Gabriel Salazar, Vicente Espinoza y María Angélica Illanes, entre otros, quienes han incursionado en los orígenes del peonaje rural y del proletariado industrial urbano desde el siglo XVIII adelante. Estos y otros autores han seguido los pasos del peonaje rural desde ese último siglo y han podido establecer una secuencia histórica que pasa por el fuerte desarrollo de la minería y las obras públicas durante el siglo XIX hasta llegar al fenómeno de la invasión de las ciudades que pareció culminar en los años cincuenta del siglo XX. Es evidente que este seguimiento comprende a los buenos y a los malos, a los que buscaban ansiosamente poder insertarse en una civilización esquiva que parecía hecha sólo para una parte de la sociedad chilena, y a los que procuraban encontrar su realización en esta vida fuera de la normativa vigente.

El presente libro podría adscribirse a esta escuela historiográfica en la medida que se ocupa de aquel segmento de los grupos populares que, durante la segunda mitad del siglo XIX, por causas que deberán ser analizadas en detalle, se pusieron al margen de las normas legales y dejaron de manifiesto esta marginación dedicándose al crimen y al delito en una vida llena de riesgos y de aventuras cuyo final solía estar en el patíbulo levantado por las autoridades o en el cuchillo esgrimido por el adversario en singular combate cuerpo a cuerpo.

Ello, era parte de un formidable desorden social, donde ciudades y campos vivían sin grandes garantías para sus personas y bienes, y donde, como Ximena Rojas lo ha demostrado en otra tesis también muy sugerente, una proporción superior al 64,63% de los delitos cometidos en Santiago de Chile en el siglo XVIII, eran delitos contra las personas, especialmente lesiones y homicidios, a los que se añaden otros contra el orden de las familias o contra la moralidad pública. Este desorden social, del que por supuesto no escapaban las clases acomodadas, era particularmente serio entre las capas populares, desprovistas de los medios adecuados para insertarse dentro de una civilización que comenzaba recién a construirse y que no parecía dejar lugar para los desheredados de la fortuna.

Entre las causas más importantes de esta desorganización estaba, sin lugar a dudas, el gran aumento de población a partir de la segunda mitad del último siglo colonial y la falta de trabajo en las regiones rurales, donde la explotación agrícola era aún muy primitiva y se basaba en el cultivo extensivo. De ahí la cesantía que se hizo sentir sobre los campesinos, los que optaron por iniciar su emigración hacia las ciudades, en particular a Santiago, donde construyeron inmensos rancheríos a la vera de las mismas, como oportunamente lo señala para Curicó el señor Valenzuela. Para Santiago, las denuncias sobre este fenómeno datan de los tiempos de Manuel de Salas, siguiendo por José Miguel de la Barra, José Joaquín Vallejo y luego por Vicuña Mackenna, por citar los más relevantes en el siglo XIX, todos los cuales verificaron en sus escritos que dichos grandes rancheríos se estaban convirtiendo en refugio de los bandoleros rurales y de los delincuentes urbanos.

A la abundancia de mano de obra campesina, hay que añadir desde el siglo XIX, para los habitantes de las áreas rurales, "las insatisfactorias condiciones de sus vidas", como señalaba en 1878 el cónsul británico Drummond Hay. Por tal motivo, las oportunidades de trabajo ofrecidas por el desarrollo de las obras públicas en el país, en especial en las provincias centrales (Aconcagua-Concepción) a través de la construcción de ferrocarriles desde 1850, de canales de regadío, de puentes y, desde 1879, la posibilidad de trasladarse a trabajar a las salitreras, todas ellas ejercieron fuerte atracción sobre los campesinos, induciéndolos a abandonar sus terruños y a trabajar en estas obras, obteniendo con ello un nivel de autonomía y de movilidad que era muy del agrado de aquella población migrante compuesta en su mayoría por hombres jóvenes y solteros y que constituía la envidia del resto de la población campesina cuya vida monótona y colmada de privaciones produ-

cia aquella insatisfactoria condición de que nos hablaba el cónsul Drummond Hay.

Sin embargo, estos campesinos vagabundos y libres solían combinar sus trabajos "legales" en las obras públicas, con otras actividades fuera de la ley. Temibles eran los llamados "carrilanos" quienes, en días de pago, solían juntarse en partidas para cometer toda suerte de fechorías. Así ocurrió con el asalto, saqueo e incendio de la ciudad de Molina, capital del departamento de Lontué, efectuado en 1874 por los carrilanos que construían el ferrocarril de Santiago a Talca. Así pasó, también, en época más reciente, en noviembre de 1900, con los obreros de la "Tracción Eléctrica" que, en número de más de trescientos, asaltaron a la ciudad de Puente Alto para liberar de la cárcel a algunos de sus compañeros que allí purgaban sus delitos. Famosos se hicieron, también, los obreros constructores del canal de Las Mercedes, que regaría el valle de Curacaví desde finales del siglo XIX, muchos de los cuales combinaban su trabajo en dichas obras con la constitución de pandillas que asaltaban a los viajeros que cruzaban la Cuesta de Lo Prado.

En realidad, la temática del bandidaje en los campos chilenos está esperando al investigador que quiera tomarlo en su conjunto. Aquellos estudiosos que se atrevan con el tema, tendrán que abordarlo con la misma seriedad con que el señor Valenzuela lo ha hecho en la interesante monografía que ahora comentamos. El análisis de este período, si es hecho bajo el prisma de la violación sistemática de la ley por el bandolerismo rural y por la delincuencia urbana, nos permitirá entender la falacia del llamado "orden portaliano", mostrando, en cambio, el difícil desarrollo de la sociedad republicana, urbana y rural, sus primeros pasos y las dificultades para constituir un país donde se pudiera vivir sin demasiados sobresaltos.

ARMANDO DE RAMÓN

PRINCIPALES ACTIVIDADES DE LA DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS, SEGUNDO SEMESTRE, 1992

BIBLIOTECA NACIONAL

Exposiciones

Samurai, Arte y Espíritu. Exposición que se inauguró el 31 de julio en la Sala Miguel de Cervantes. Organizada por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, la Embajada de Japón y la Sociedad Japonesa de Beneficencia.

Muestra constituida por una colección de sables, armaduras y guarda sables originales de los siglos XV al XIX, piezas que son consideradas símbolos del alma, valentía y honradez del guerrero japonés. Especialmente valiosos eran los guarda sables o subas, verdaderas obras de arte confeccionadas por famosos cinceladores japoneses. A través de estas notables piezas, se pudo apreciar por primera vez el mundo desconocido del samurai, elite guerrera del Japón que emergió a fines del siglo XII y cuyas armas representaban, junto al valor artístico, la proyección de su espíritu. La exposición, que permaneció abierta al público hasta el 12 de septiembre de 1992, estuvo complementada con un ciclo de cine japonés que se exhibió en la Sala América y que reunió a los siguientes títulos: *Rashomon* de Akira Kurosawa; *Harakiri; Ogin, amor y fe; La fiesta de Gion* y *Muerte en dos espadas.*

El miércoles 9 de septiembre, en la Galería Azul, se inauguró la **Exposición de Acuarelas y Dibujos en Impresiones Facsímiles de Gustav Klimt y Egon Schiele.**

En el marco de este gran evento, unas ochenta obras pertenecientes a las colecciones de la Albertina de Viena y otras obras de propiedad particular, fueron admiradas en esta muestra itinerante que estuvo expuesta hasta el 30 de septiembre de 1992. Las obras de arte representan, en muchos aspectos, a la cultura y la historia del pueblo austríaco que tantos geniales artistas ha proporcionado a la humanidad.

Conjuntamente con la importante exposición, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y la Embajada de Austria programó un ciclo de conferencias que se inició con la charla "La Era de Emperador Francisco José I de Austria", a cargo de Cristián Jara; continuó con "La pintura austríaca de principios del siglo XX" de Kurt Herdan y finalizó con "La Escuela Vienesa de Arquitectura" por Hernán Montecinos.

Rugendas, América de punta a cabo. El miércoles 7 de octubre, en la Sala Miguel de Cervantes, con la asistencia del Ministro de Educación, Jorge Arrate, se inauguró la exposición de dibujos y óleos del destacado pintor bávaro, en la que se exhibieron 66 originales. Las obras expuestas provenían en su mayoría, del Museo Estatal de Arte Gráfico de Munich y del Maximilian Museum de Augsburgo, y también de museos y colecciones de Stuttgart, Sao Paulo y Santiago. Es la primera vez que se presenta en nuestro país una visión completa de la biografía artística de este pintor viajero, que recorrió América desde México hasta el Cabo de Hornos, dejando un testimonio artístico y documental de la época de un valor

incalculable. La exposición fue organizada por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y el Goethe Institut, con el auspicio de Sudamericana de Vapores, Megavisión e Iberia y estuvo abierta al público hasta el 28 de noviembre de 1992.

Como complemento de esta muestra se realizó un ciclo de conferencias que ofrecieron Óscar Pinochet de la Barra y Pablo Diener. Además, se editó un catálogo de 180 páginas con cincuenta ilustraciones que estuvo a disposición del público.

Grabados de Max Klinger. Una exposición de grabados originales del artista alemán Max Klinger (1857-1920), se exhibió en la Galería Azul. La muestra, que fue inaugurada el 15 de octubre y se prolongó hasta el 15 de diciembre de 1992, contó con el patrocinio de la Embajada de Alemania y el Goethe Institut. Entre las 101 láminas que se presentaron, y que fueron seleccionadas por el profesor Dr. Werner Spies, destacan fantasías gráficas independientes y secuencias que configuran ciclos temáticos. Max Klinger fue, hacia comienzos del siglo, uno de los artistas más famosos y polémicos de Europa. Posteriormente, en la época del arte abstracto, se le relegó al olvido. Pasó mucho tiempo hasta que fue redescubierto. Su fama se basa, en primer lugar, en su obra gráfica, cercana al simbolismo. La multiplicidad decorativa y ornamental de sus frisos y viñetas lo emparentan formalmente con el *Jugendstil* y anticipan el surrealismo.

Conciertos

El Departamento de Extensión Cultural, tuvo a su cargo la organización de una serie de conciertos, con un variado repertorio, y con la participación de destacados intérpretes y grupos del ámbito nacional y extranjero.

Concierto para violín y piano. En la Sala América, se presentó, el lunes 3 de agosto, el dúo integrado por Daniela Pfeninger (violín) y Luz Manríquez (piano). El programa incluyó obras de Mozart, Bach, Barber, Sarasete y Brahms.

Recital de cello y piano. En la Sala América, el martes 4 de agosto se realizó un concierto para cello y piano, a cargo de Pablo Marchant y Eduardo Browne. En esa oportunidad se interpretaron obras de Bach, Beethoven, Granados y Paganini.

Concierto de guitarra clásica. El guitarrista Fernando Bravo Donoso, con los auspicios del Instituto Chileno-Británico de Cultura y del British Council, se presentó en concierto, el 11 de agosto en la Sala América. El programa contempló obras de John Duarte, Reginald Smith Brindle y Stephen Dodgson, entre otros.

Recital de guitarra. El artista Cristián Vásquez, presentó, el 14 de agosto en la Sala América, un concierto para guitarra.

Recital de piano. El artista chileno, Michio Nishihara, realizó un concierto de despedida en la Sala América, el 24 de agosto. El programa comprendió obras de autores como Brahms, Haydn, Liszt, Chopin, Debussy, entre otros.

Concierto para guitarra. Oscar Ohlsen, se presentó el 31 de agosto, en la Sala América. El programa comprendió interpretaciones de autores hispanos y latinoamericanos.

Cuarteto Chile en concierto. En la Sala América, el martes 8 de septiembre, se presentó el Cuarteto Chile. En esta oportunidad interpretó obras de Dimitri Shostakovich, Jorge Peña Hen y Edward Elgar. El grupo está integrado por Jaime de la Jara y Fernando Ansaldi (violines); Enrique López (viola) y Patricio Barría (violoncello).

Recital de viola y piano. El martes 13 de septiembre, en la Sala América, con el auspicio del Instituto Chileno-Británico de Cultura y el Consejo Británico, se presentó un recital de viola y piano a cargo de Marcelo Loewe y Ronaldo Reyes. Se interpretaron obras de Henry Eccles; Franz Schubert; Walter Piston y Johannes Brahms.

Recital de guitarra. Los intérpretes María Luz López y Héctor Sepúlveda, ofrecieron un recital de guitarra, el jueves 15 de septiembre, en la Sala América. El programa incluyó obras de Leo Browen.

Recital de violoncello y piano. El lunes 19 de septiembre, en la Sala América, ofrecieron un recital Héctor Sepúlveda (violoncello) y Ximena Cabello (piano) que incluyó obras de Faure, Granados, Heinlein, Villalobos y Frank.

Recital de piano. Angélica Casteblanco ofreció un recital de piano en la Sala América, el martes 20 de septiembre.

Retrospectiva de música vocal chilena. El miércoles 21 de septiembre, en la Sala América, Patricia Vásquez (soprano) y

Elvira Savi (pianista), ofrecieron una retrospectiva de la música vocal chilena. Las artistas ejecutaron obras de compositores desde el año 1820 hasta 1870.

Agrupación Extempore. El viernes 23 de octubre, en la Sala América, la Agrupación Extempore ofreció un recital con obras de compositores franceses de los siglos XII y XIII. El conjunto está integrado por Gastón Recart, María Luz López, Héctor Sepúlveda y Pablo Ulloa.

Recital de guitarra. Un recital de guitarra de música española e iberoamericana, ofreció en la Sala América, el lunes 26 de octubre, el guitarrista Víctor Biskupovic. En la ocasión el artista interpretó obras de M. de Falla; F. Tárrega; J. Turina y J. Malais.

Retrospectiva de la música vocal chilena. En la Sala América, el 28 de octubre, como parte del ciclo retrospectiva de la música vocal chilena, se presentaron: la soprano Patricia Vásquez y la pianista Elvira Savi, quienes interpretaron obras de compositores desde 1870 a la fecha.

Recital de guitarra y charango. El 30 de octubre, en la Sala América, se presentaron Mauricio Valdebenito e Italo Pedrotti. El dúo interpretó obras de Lays de Narváez y M. Llobert, entre otros compositores.

Los poetas cantan. En la Sala América, el 4 de noviembre, se efectuó el recital "Los poetas cantan", en el que destacaron las interpretaciones de Lilia Santos, en voz y guitarra; Giovanni Vaccani, en guitarra; y el actor Reinaldo Vallejos.

Concierto de flauta y guitarra. La Agrupación Cultural de Curicó, ofreció un concierto que se realizó el 6 de noviembre en la Sala América. Destacaron, en flauta, Ricardo González y en guitarra, Eduardo Figueroa.

Recital de piano. El lunes 9 de noviembre, en la Sala América, Ximena Cabello ofreció un recital, en el que interpretó obras de Albeniz, Granados, Leng, Chopin y Mozart.

Recital de canto. El martes 10 de noviembre, en la Sala América, la soprano Luz Rivera y la pianista Maribel Adasme, ofrecieron un recital donde interpretaron obras de Strauss, Granados, Soto, Orrego Salas, Britten y Fauré.

Recital de canto y piano. El barítono Fernando Jara y el pianista Gustavo Gatica, ofrecieron un recital, que se realizó el 16 de noviembre en la Sala América. Los artistas, interpretaron obras de Ravel y Debussy, entre otros. Esta actividad, contó con el auspicio del Instituto Chileno-Francés de Cultura.

Trío Mistral. El Trío Mistral de cuerdas y vientos, se presentó el 18 de noviembre en la Sala América. El programa que interpretaron incluyó obras de Mendelsohn, Hindemith, Heinlein, Taush, Saint Saens y Schowman. El conjunto está formado por María Angélica Casteblanco (piano), Rubén Guarda (clarinete) y Armando Aguilar (fagot).

Coro de Niños del Colegio W. A. Mozart. Con el auspicio de la Embajada de Austria, se presentó el 19 de noviembre, en la Sala América, el coro de Niños del Colegio W. A. Mozart. En la oportunidad interpretaron obras de Wolters, Charpen, Schubert y folclor de Isla de Pascua, Inglaterra y Suiza.

Ciclo Jóvenes Pianistas. Piezas de Albéniz, Villalobos, Chopin, Liszt, Debussy y Granados, ejecutaron las artistas Leonora Letelier y Jackeline Urízar, durante el concierto que ofrecieron, el 3 de diciembre en la Sala América. La jornada fue organizada por la Sociedad Chopin de Chile.

Ciclo Jóvenes Pianistas. El destacado intérprete Mario Alarcón, ofreció un concierto, el 4 de diciembre en la Sala América. En la oportunidad ejecutó obras de Bach, Beethoven, Chopin y Schumann. La jornada fue organizada por la Sociedad Chopin de Chile.

Recital de piano. El 5 de diciembre, en la Sala América, se ofreció un recital de piano a cargo de la destacada intérprete Cecia Plaza.

Concierto para narrador y guitarra. El escritor Manuel Peña Muñoz junto al guitarrista Fernando Bravo Donoso, interpretaron, en la Sala América, el 6 de diciembre, el concierto para narrador y guitarra *Platero y yo*.

Ciclo Jóvenes Pianistas. El 9 de diciembre, en la Sala América, se presentó el artista David Insunza, quien interpretó piezas de Gerschwin, Chopin y Moussorgsky. La jornada fue organizada por la Sociedad Chopin de Chile.

Ciclo Jóvenes Pianistas. El lunes 14 de diciembre, en la Sala América, se realizó un concierto que ofrecieron Virna Osses y Javier Lanis, quienes interpretaron obras del padre Soler, Beethoven, Chopin y L. Fernández. La jornada fue organizada por la Sociedad Chopin de Chile.

Ciclo Jóvenes Pianistas. En la Sala América, el martes 15 de diciembre, se presentaron los pianistas Camilo Brandi y María Irarrázabal. La jornada fue organizada por la Sociedad Chopin de Chile.

Ciclo Jóvenes Pianistas. El pianista Eduardo Villa, se presentó el miércoles 16 de diciembre en la Sala América. En la oportunidad interpretó obras de Bach, Debussy, Prokofiev y Beethoven. La jornada fue organizada por la Sociedad Chopin de Chile.

Ciclo Jóvenes Pianistas. Con la actuación de las artistas Teresa Larrañaga y Marcela Rodríguez, que se realizó el 18 de diciembre, en la Sala América, culminó el ciclo "Jóvenes Pianistas". En esta oportunidad ejecutaron composiciones de Beethoven, Chopin y Ravel; dando término a la jornada, que fue organizada por la Sociedad Chopin de Chile.

Ciclo de Cultura Popular

Organizado por el Departamento de Extensión Cultural, durante el segundo semestre de 1992, continuó, en la Sala América de la Biblioteca, el Ciclo de Cultura Popular con las siguientes actividades.

Conferencia de Fidel Sepúlveda y Patricia Chavarría "El romancero en la tradición popular chilena", realizada el 26 de mayo.

Raíz de Chile. Mapuche-Aymara. Video realizado por David Benavente. Documental exhibido en la Sala América el 23 de junio.

Las Novenas. Conversaciones sobre la rica tradición religiosa con testimonios de dos cantoras campesinas de Portezuelo, en la provincia de Ñuble. Este diálogo se realizó el 28 de julio en la Sala América.

Conversaciones con Roberto Parra, "Cuando me vine del campo". Actividad efectuada el 25 de agosto.

"Medio ambiente: Un problema cultural", conferencia a cargo de Ximena Abogabir, realizada el 29 de septiembre.

Encuentro con la religiosidad popular. En el Templo Votivo de Maipú y en el

marco de las actividades de los 500 años del descubrimiento de América, se realizó los días 9, 10 y 11 de octubre, una vigilia de canto a lo divino; un encuentro con los bailes religiosos; y una reunión con los cuasimodistas, respectivamente.

"Tengo que morir cantando". Conversaciones de la folclorista Gabriela Pizarro con dos cantoras de Huampulli, Nilsa Pino y Leontina Sanhueza, actividad realizada el 17 de diciembre, en la Sala América.

El jueves del profesor

El 9 de julio, en la Sala América, se continuó con el ciclo de actividades culturales destinadas a los profesores. Éste es un programa organizado por la Secretaría Ministerial de Educación, y el Departamento de Extensión Cultural de la Biblioteca Nacional. En esta oportunidad se presentó un concierto de cámara, se contó con la presencia del escritor Naín Nómez y se exhibió la cinta *Mentes que brillan*, del director Jodie Foster.

El jueves 13 de agosto, en la Sala América, se realizó una actividad preparada por la Secretaría Ministerial de Educación, destinada a los profesores. El programa contempló un concierto de cámara con la pianista y docente de la Universidad de Chile, Elma Miranda, y los alumnos Darío Zurita en violín y Raúl Muñoz en cello, quienes interpretaron el primer movimiento de un trío de Mendelssohn. A continuación, el programa siguió con la exhibición de la película *Crímenes y pecados* de Woody Allen, programa presentado por la especialista en cine de la Secretaría Ministerial, Sra. Musia Rosa.

El jueves 10 de septiembre, en la Sala América, se realizó el programa El jueves del profesor: Música, cine y literatura, destinado a profesores del área metropolitana, preparado por la Secretaría Ministerial de Educación.

Ciclo Cinco artistas más allá de Neruda

Organizado por el Departamento de Extensión y la Fundación Pablo Neruda, se organizó un ciclo de actividades en torno a los artistas, y la figura del poeta Pablo Neruda.

El 9 de septiembre, en la Sala América, se presentó el tema "Delia del Carril", con la participación del Sr. Juan Agustín Figueroa, presidente de la Fundación Neruda, don Sergio Villalobos R., Director de Bibliotecas, Archivos y Museos y los artistas Humberto Duvauchelle, Virginia Vidal y Roser Bru.

El 16 de septiembre, en la Sala América, se abordó el tema "Rubén Azócar", a cargo de José Miguel Varas, en el marco del ciclo Cinco artistas más allá de Neruda. La lectura de los textos la realizó Patricia Larraguibel, acompañada de Julián Espinoza en guitarra.

El 23 de septiembre, en la Sala América, se presentó, en el ciclo Cinco artistas más allá de Neruda, el tema "Acario Cotapos". La conferencia estuvo a cargo de Fernando García y fue matizada con ejemplos musicales y diapositivas con la trayectoria del músico.

El 30 de septiembre, en la Sala América, dentro del ciclo Cinco artistas más allá de Neruda, se abordó el tema "Ángel Cruchaga Santa María", a cargo del poeta y escritor Juan Antonio Massone. La lectura de poemas la realizó Inés Moreno.

El 7 de octubre, en la Sala América, culminó el ciclo Cinco artistas más allá

de Neruda. En esta oportunidad, trató el tema "María Luisa Bombal", la escritora Agata Gligo. Los textos escogidos fueron leídos por la actriz Consuelo Castillo, acompañada de la guitarra de Juan Espinoza.

Festival de cine para profesores

Organizado por la Secretaría Ministerial de Educación Metropolitana, y el Departamento de Extensión Cultural, se presentó, en la Sala América, un Festival de cine para profesores. El ciclo se extendió desde el 24 al 27 de noviembre y se incluyeron filmes de destacados directores como Ridley Scott; Imanol Uribe; Curtis Hanson y Woody Allen.

Publicaciones

El 15 de diciembre, en la Sala Ercilla, se presentó la colección de láminas *Patrimonio Cultural*, impreso editado por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos con el auspicio de la Compañía Sudamericana de Vapores. La obra que podrá ser adquirida en la librería de la Biblioteca, consiste en un conjunto de veinte láminas que reproducen pinturas de diversos autores, objetos pertenecientes al Patrimonio Cultural y antiguos impresos que se conservan en la Biblioteca Nacional y museos del país.

El miércoles 16 de diciembre, en el *Hall* central del Banco del Estado de Chile, se presentó el libro *Geografía poética de Chile, Norte Chico*, editado conjuntamente por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Banco del Estado de Chile y Editorial Antártica. La obra es fruto de la investigación realizada por el Departamento de Extensión Cultural, encabezado por Mario Andrés Salazar. A través de ella se continúa el itinerario por nuestro territorio –que se iniciara con el primer volumen de la serie dedicado al Norte Grande– conducidos por connotados poetas y expertos fotógrafos. El presente libro reúne textos de Gabriela Mistral, Manuel Magallanes Moure, Braulio Arenas, Salvador Reyes, Ernesto Murillo, Jotabeche y Mariano Latorre, entre otros. Las fotografías pertenecen a doce expertos fotógrafos, entre ellos, Nicolás Piwonka, Juan Meza-Lopehandía, Adolfo Zarges y Carmen Ossa.

Conferencias

Ciclo de conferencias Quinto Centenario "La formación de la sociedad chilena". La Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, organizó un ciclo de conferencias sobre el tema: Quinto Centenario: La formación de la sociedad chilena, el cual formó parte de una serie de actos que se programaron por la institución con motivo de la conmemoración de los quinientos años del descubrimiento de América. El ciclo, que comprendió diez conferencias, se inauguró el 4 de

agosto, en el Salón Fundadores, con la participación del profesor y Director del Museo de Arte Precolombino, Carlos Aldunate y la conferencia "La herencia cultural prehispánica". Posteriormente, en la Sala Ercilla se ofrecieron las siguientes conferencias:

"Pedro de Valdivia: La figura del conquistador y los orígenes del Estado chileno" por Juan Guillermo Muñoz, jueves 6 de agosto; "La visión indígena de la conquista" por Leonardo León, martes 11 de agosto; "Alonso de Ercilla y la cultura hispánica en Chile" por Sergio Villalobos, jueves 13 de agosto; "La dimensión económica del encuentro" por José Luis Martínez, martes 18 de agosto; "La vida de los nuevos asentamientos urbanos" por Armando de Ramón, jueves 22 de agosto; "La conquista espiritual y el sincretismo religioso" por Rolf Foerster, martes 25 de agosto; "Las castas coloniales y el mestizaje" por René Salinas, jueves 27 de agosto; "La rebelión aymara y atacameña en el contexto colonial" por Jorge Hidalgo, martes 1 de septiembre; "El mundo fronterizo: Un espacio de encuentro" por Luis Carlos Parentini, jueves 3 de septiembre.

El Sr. Ministro de Educación del Perú, don Alberto Varillas, ofreció el día 2 de septiembre, en la Sala Ercilla, una conferencia sobre "Los aportes literarios de peruanos exiliados en Chile". El ministro Varillas es catedrático de literatura de la Universidad Católica de Lima.

Donaciones de libros

Doscientos ochenta libros, relacionados fundamentalmente con la historia de América, fueron donados por la Fundación MAPFRE América a la Biblioteca Nacional, Universidad de Chile, Universidad Católica, Universidad Católica de Valparaíso, Universidad de Santiago, Universidad de Concepción y Biblioteca del Congreso Nacional. El acto de presentación de las colecciones MAPFRE 1492, se efectuó el 20 de octubre en el Salón Fundadores. Dichas publicaciones constituyen el proyecto editorial más importante de esta fundación con sede en España, cuyos principales objetivos tienden al desarrollo de actividades científicas y culturales en la Península Ibérica y en Latinoamérica. Las colecciones que se presentaron reflejan el aporte de 350 historiadores pertenecientes a cuarenta países. Entre ellos se incluyen cinco libros sobre la realidad chilena cuyos títulos son *La Independencia de Chile* de Alfredo Jocelyn-Holt; *Santiago de Chile* de Armando de Ramón; *La vida fronteriza en Chile* de Sergio Villalobos; *El Mapuche* de Adalberto Salas y *Los indios de Chile* de Mario Orellana.

Fundación MAPFRE América, es el principal conjunto asegurador de España y está integrado por más de setenta sociedades de diversas áreas económicas. Uno de sus propósitos es promover el sentido de solidaridad entre los pueblos y culturas iberoamericanas y la defensa y divulgación del legado histórico de la Madre Patria, Portugal y países americanos.

En la ceremonia estuvieron presentes el presidente de MAPFRE América, Ignacio de Larramendi, delegados de universidades que recibieron las donaciones, historiadores, escritores y empresarios.

Donación de la Comunidad Autónoma de Aragón

Una importante donación de libros que abarcan diversas materias y aspectos de la realidad aragonesa, tales como su historia, teatro, arte y literatura, efectuó el Presidente de la Comunidad Autónoma de Aragón, Emilio Eiroa, a la Biblioteca Nacional. La ceremonia se realizó el 2 de noviembre de 1992 en la Sala Ercilla, y en ella estuvieron presentes el Director de Bibliotecas, Archivos y Museos, profesor Sergio Villalobos R., el Encargado de Negocios de España en Chile, Fernando de Galainena y altas autoridades.

Donación del gobierno de La Rioja

En una visita que efectuara el Presidente del gobierno de La Rioja el 12 de noviembre de 1992, a la Biblioteca Nacional, hizo entrega al Director de Bibliotecas, Archivos y Museos de la edición facsímil de las *Glosas Emilianenses* y de otros veinticuatro textos de diversas materias, como donación de su gobierno para la Biblioteca Nacional de Chile.

Donación de la Generalitat de Cataluña

Una importante donación de libros realizó el Ministro de Cultura de la Generalitat de Cataluña, Joan Guitart, a la Biblioteca Nacional. La ceremonia se realizó el 3 de diciembre, en la Sala Ercilla. En ella estuvieron presentes don Jorge Hidalgo, Director (S) de Bibliotecas, Archivos y Museos; José Antonio Bordallo, Consejero Cultural de España en Chile y diversas autoridades. La visita de Guitart a la Biblioteca Nacional, se encuentra dentro del marco de las actividades que realizan, en Chile, diversos personajes de la Generalitat de Cataluña, encabezados por su Presidente, Jordi Pujol.

Donación Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano

El lunes 14 de diciembre, en la Sala Ercilla, se efectuó una donación de publicaciones por parte del Instituto de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano, dependiente de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Santiago, a la Biblioteca Nacional. Las obras donadas representan lo más nuevo que se ha producido en castellano sobre la teoría y crítica del teatro en nuestro continente.

Presentación de libros

El 26 de agosto, en la Sala Ercilla, se presentó el libro *Derechos humanos, desafío para un nuevo contexto*, texto editado por la Comisión Chilena de Derechos Humanos y que contó con el apoyo de la Embajada de Canadá.

El lunes 28 de septiembre, en la Sala Ercilla, se presentó el libro *Sócrates y la ley de la polis*, del profesor de la Universidad de la Frontera de Temuco, don Rubén Leal.

En la Sala Ercilla, el 1 de octubre, se presentó la obra *Pacto sublime*, obra de los autores Matilde Ladrón de Guevara y Gabriel Egaña. En la ceremonia estuvieron presentes el Director de Bibliotecas, Archivos y Museos, profesor Sergio Villalobos R. y Carlos Calderón, gerente de Editorial La Noria, junto con autoridades e invitados especiales. La presentación estuvo a cargo del Ministro de Justicia, Francisco Cumplido.

El 7 de octubre, en la Sala Cervantes, se presentó la novela *Conversación íntima con Rugendas*, de la escritora Luz Larraín Orrego.

El 11 de noviembre, en la Sala Ercilla, se presentó el libro *Fundición y territorio*, de Juan O'Brien, Gerente de Comunicaciones y Medio Ambiente de ENAMI.

El libro *Intelectuales y científicos chilenos*, de los autores Eduardo Devés y José Miguel Pozo, se presentó el jueves 25 de noviembre en la Sala Ercilla. Esta publicación es un diccionario de personas dedicadas en Chile a la ciencia, las humanidades y las artes.

El 25 de noviembre, en la Sala Ercilla y con la participación del Sr. Enrique Silva Cimma, Ministro de Relaciones Exteriores, Presidente de la Comisión Quinto Centenario; del Director de Bibliotecas, Archivos y Museos, y Ricardo Almeida Leiva, Gerente General de Empresa Editora Zig-Zag, S. A., se presentó la obra *Familias fundadoras 1540-1600*, de los autores Julio Retamal Favereau, Carlos Celis Atria y Juan Guillermo Muñoz Correa. Esta obra fue una edición conjunta de Editorial Zig-Zag, de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y la Comisión Nacional de Chile V Centenario. Con este libro se ha pretendido establecer un registro de las familias más antiguas de Chile, aquéllas que se establecieron en nuestro país entre 1540 y 1600 y subsisten aún como una identidad clara y discernible.

Reunión de Ministros de Educación en la Biblioteca Nacional

Con la participación de los ministros de Educación de España, Venezuela, Bolivia, Perú, Panamá, y Chile se inauguró, el lunes 31 de agosto, la Vigésima sexta Reunión Ordinaria de Ministros del Ramo del Convenio Andrés Bello.

El evento se inició con una solemne ceremonia inaugural en la Sala América, en la cual el Ministro de Educación de Chile, Sr. Ricardo Lagos se dirigió a los asistentes e invitados especiales.

CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA

El jueves 17 de diciembre, en la Sala Ercilla de la Biblioteca Nacional, se presentaron tres nuevas publicaciones editadas por este centro de investigaciones.

Jean Emar: Escritos de arte (1923-1925), volumen preparado por Patricio Lizama a partir de exhaustivos estudios sobre el autor para su tesis de doctorado en la Universidad del estado de New York en Stony Brook, que corresponde

al rescate de artículos y notas de Jean Emar publicados en *La Nación* entre 1923 y 1925.

El Ignacio de Cantabria de Pedro de Oña, edición crítica preparada por los profesores Mario Rodríguez G. y Mario Ferreccio P. La obra corresponde a un poema épico-sacro impreso en 1639 del que no se conserva manuscrito y es un elogio a la vida del fundador de la Compañía de Jesús, Ignacio de Loyola, siendo a la vez una muestra exacerbada del barroco y lo místico, y la expresión de una cultura dominante impuesta al medio americano.

Revista *Mapocho* N° 32, revista de Humanidades y Ciencias Sociales.

ARCHIVO NACIONAL

Inauguración del Archivo Siglo XX. El 12 de noviembre en Agustinas 3250 fue inaugurado el nuevo inmueble que alberga al Archivo Siglo XX. La ceremonia fue presidida por el Ministro de Educación y el Director de Bibliotecas, Archivos y Museos y contó con la presencia de ministros, embajadores, autoridades e invitados especiales.

El inmueble formaba parte de los almacenes de la Dirección de Aprovisionamiento del Estado, institución que cedió al Archivo Nacional aproximadamente cinco mil metros cuadrados de ellos para la instalación de esta nueva dependencia.

La adecuación de este espacio para que albergue la documentación proveniente de los ministerios del Estado y sus dependencias desde 1901 hasta la fecha, se ha logrado mediante aportes del fondo de inversiones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. En 1992, el proyecto permitió dotar al Archivo Siglo XX de oficinas, estanterías para tres depósitos grandes y tres pequeños, baños para el público y funcionarios, sala de lectura, instalación eléctrica, etc. Dichas instalaciones permitieron atender público desde octubre de 1992, quedando pendiente para 1993 la habilitación de laboratorios y lo restantes depósitos.

Hasta ahora, toda esta documentación carecía de un edificio propio y adecuado para su conservación, descripción archivística y consulta de los usuarios, sean éstos historiadores, administradores, funcionarios públicos o particulares. La riqueza patrimonial de estos fondos es incalculable. Allí se encuentran los documentos originales de creación de las más importantes instituciones de nuestro país, personerías jurídicas, mercedes de títulos gratuitos entregados por el Estado a particulares, nombramientos de empleados públicos, decretos de nacionalización y toda la documentación que refleja la actividad del gobierno, así como sus relaciones con el sector privado y otras instituciones públicas.

DEPARTAMENTO DE MUSEOS

Obras de arte irán a provincia. Una importante donación de 71 pinturas, entregadas en comodato a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, ha entregado el Banco Central, durante 1992. Dicha colección cuenta con autores de renombre, como José Gil de Castro, Juan Francisco González, Pedro Lira, Alberto

Valenzuela Llanos, Onofre Jarpa, Arturo Gordon, Pablo Burchard, Israel Roa, Oscar Trepte, Patricia Israel, Benjamín Lira, Benito Rojo y Mario Toral, entre otros; con sus obras se piensa ampliar las colecciones existentes tanto en La Serena como en Talca. La temática de la colección es variada y se puede considerar una muestra muy representativa de la pintura chilena. Esta colección del Banco Central se ha formado en su mayor parte a través de los bancos, incluso una parte de ésta pertenecía al Banco de Talca. Así se formó un valioso patrimonio que por su tamaño resultaba inmanejable para el banco. Fue así como la colección se entregó a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, para que le diera un destino más adecuado.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Foto-Joven. David Hockney: the blue Guitar. En la Sala Chile, desde el 12 al 30 de agosto se presentó esta muestra con lo más representativo del trabajo de los alumnos y exalumnos de la Bournemouth and Poole College of Arts, una prestigiosa escuela de fotografía inglesa de la cual han egresado importantes fotógrafos del mundo.

Tradiciones que sobreviven en el arte folklórico americano. En la Sala Matta, desde el 2 al 30 de septiembre, se presentó esta muestra itinerante de parte de la colección del Museo de Arte Folklórico Norteamericano de Nueva York, que tuvo gran éxito en Venezuela, Brasil, Colombia y Uruguay, constituye una expresión representativa del desarrollo del arte folklórico de Estados Unidos desde el siglo XVIII hasta el presente e incluyó pinturas, esculturas, artesanía textil y muebles, entre otros.

La llegada de lo blanco. Desde el 24 de septiembre al 18 de octubre, en la Sala Chile, se presentó esta muestra de la artista Patricia Israel, en una serie, donde se expone la visión diferente del encuentro de dos culturas. Una visión desde América, donde se trata de captar el sentir del hombre indígena.

Francisco Smythe. En la Sala Matta, desde el 11 al 29 de noviembre, se presentó esta exposición retrospectiva del artista nacional Francisco Smythe, que corresponde a veinte años de trayectoria del pintor.

Jean Baptiste Debre. En la Sala Chile, desde el 23 de noviembre al 13 de diciembre, se presentó esta exposición de acuarelas del Brasil Imperial, de Jean Baptiste Debre, artista francés que vivió en Brasil entre 1816 y 1831.

Cuerpos pintados. Diaporama. Entre el 2 y el 13 de diciembre, en la Sala José

Miguel Blanco, retornó esta exposición fotográfica del artista Roberto Edwards. La muestra se complementó con un diaporama.

Antoní Clavé. Desde el 3 de diciembre al 27 de enero, se presentó esta exposición retrospectiva del artista catalán nacido en 1913, con sesenta obras que abarcan un período que va entre los años 1936 al 1989.

MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL

Con ocasión de conmemorarse los 162 años de vida del Museo Nacional de Historia Natural, en el *hall* central de este recinto, se efectuó una ceremonia que contó con la participación de autoridades educacionales, diplomáticas y del servicio. El discurso principal estuvo a cargo del Subdirector Regional de la F.A.O. para América Latina y el Caribe, don Rafael Moreno. Finalmente, el Coro Naciones Unidas-Santiago, interpretó canciones en quechua y mapuche. También se entregaron medallas de reconocimiento, por años de servicio, a funcionarios del establecimiento.

Inserto en las políticas del intercambio con instituciones culturales de otros países, el Conservador del Museo, don Luis Capurro S., viajó durante la primera semana de octubre, al Instituto de Artes de Chicago con el objeto de exhibir una figurilla de plata vestida con todos sus ornamentos y que fuera encontrada en el santuario de altura del cerro El Plomo, así como otra, procedente del santuario de altura del volcán de Copiapó.

En el mes de septiembre, el Missouri Botanical Garden de Estados Unidos, donó a la Sección Botánica del Museo, un computador Twinhead SS 590 con monitor SVGA color, destinado al proyecto "Nueva flora vascular de Chile", organizado y coordinado por la Universidad de Concepción. Este proyecto fue presentado por el Jefe de la Sección Botánica del Museo.

Con la presencia del Ministro de Educación, don Jorge Arrate MacNiven, se realizó entre el 14 y el 18 de octubre, la XXIII Feria Científica Juvenil del Museo patrocinada por CONICYT, la Academia Chilena de Ciencias, UNICEF y UNESCO. Asistieron once regiones del país representando a 250 expositores de sesenta establecimientos educacionales. El Museo seleccionó 77 proyectos, de

los cuales veintidós correspondieron a Educación Básica y 55 a Educación Media.

Entre el 11 y el 13 de noviembre, se desarrolló en el Museo, el XIV Congreso de Entomología, evento anual de la Sociedad de Entomología, patrocinado por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. En la oportunidad, participaron doce instituciones nacionales y cinco extranjeras.

El Instituto Nacional de la Juventud y el Museo Nacional de Historia Natural, realizaron, entre el 5 y 6 de diciembre, un ritual ecológico denominado "A la caza de la ballena". Allí se presentó folklore de culturas indígenas extinguidas y sonidos de ballenas y delfines.

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

El miércoles 16 de septiembre, con la presencia del Vicepresidente del Banco Central de Chile, representantes del Cuerpo Diplomático y autoridades, se inaugura la sala Numismática, cuyo propósito es exhibir, en forma permanente, las monedas acuñadas en Chile desde 1749 hasta 1952. Las monedas que conforman dicha muestra pertenecen a las colecciones del Banco Central de Chile y al conjunto legado al país por don Francisco Echaurren Huidobro en el año 1911.

La realización de esta sala contó con el auspicio del Banco Central de Chile.

El martes 6 de octubre, con la presencia de Su Alteza Real don Felipe de Borbón, príncipe de Asturias, representantes del Cuerpo Diplomático y altas autoridades de gobierno, se inauguró la sala Quinto Centenario, cuyo propósito es mostrar objetos de la vida cotidiana del período colonial en nuestro territorio, tales como una colección de tachos y utensilios de cobre; arcones y cajuelas de madera tallada; petacas de cuero; alacenas y sillas de vaqueta; estribos de madera, bronce y plata; espuelas frenas y riendas; tinajas y destiladoras; rejas de madera y fierro; puertas y dinteles tallados y un pilar de esquina de piedra, todo ambientado con los colores tierra que se usaron en la época.

La realización de esta sala fue posible gracias al patrocinio de la Comisión Nacional Quinto Centenario y al alto auspicio de la Compañía de Teléfonos de Chile.

El martes 27 de octubre se inauguró la Exposición O'Higginiana. Con motivo de conmemorarse el sesquicentenario del deceso del Libertador.

Esta muestra contó con el patrocinio del Instituto O'Higginiano de Chile y el auspicio del Banco del Estado de Chile.

MUSEO BENJAMÍN VICUÑA MACKENNA

Desde el 4 al 30 de agosto, se exhibieron trabajos de alumnos destacados de la Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica.

Desde el 15 de septiembre al 15 de octubre, en la Sala de Exposiciones, se presentó la muestra de la Sociedad Internacional de Modelismo Plástico, **La historia a través del Plastimodelismo.**

En la Sala de Exposiciones, desde el 23 de octubre al 15 de noviembre, se presentó la muestra de dibujos y pinturas de los artistas Alejandro Díaz y Jorge Lankin.

El 20 de noviembre, se efectuó un recital poético titulado **Homenaje a los grandes de Chile,** en el cual el actor Gonzalo Cantón e Isolda Pradel recitaron poemas de Pablo Neruda y Gabriela Mistral.

MUSEO DE ARTES DECORATIVAS

Teatro de muñecos. Entre el 5 y el 22 de mayo, se realizó, la primera exposición de muñecos internacionales. Cerca de 180 muñecos dieron vida a una muestra de singulares características, entre éstos se destaca una marioneta Hindú de más de trescientos años, piezas de colección japonesas entre otros. La muestra también contempló la presentación de diferentes compañías de marionetas, charlas sobre el tema y la exhibición de videos. Esta exposición contó con el auspicio de la I. Municipalidad de Vitacura.

Artes decorativas y vestuario. Desde el 9 de julio al 3 de agosto, se presentó una exposición de trajes y accesorios pertenecientes a las colecciones del Museo Histórico Nacional y al diseñador Alexandre Vassiliev. Los trajes, representativos de un período que abarca desde los años 1745 a 1950, se exhibieron en ambientes de la época, destacando las características de cada estilo.

Los caprichos de Goya. Organizada por la Embajada de España y el gobierno de Aragón, se presentó desde el 3 al 20 de noviembre, la exposición "Los caprichos de Goya". Esta muestra incluía ochenta grabados, facsímiles originales del artista español, que fueron facilitados como préstamo por el gobierno de Aragón a través de la Embajada de España. Estos "caprichos" son la primera de tres series de grabados que el pintor obtuvo de 113 dibujos preparatorios, los cuales también fueron presentados recientemente en la Feria Universal de Sevilla.

PUBLICACIONES DE LA DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS
1990 - 1993

Biblioteca Nacional

Revista *Mapocho*, N^{os} 29 y 30. Primer y segundo semestre de 1991 (Santiago, 1991). N^{os} 31 y 32. Primer y segundo semestre de 1992 (Santiago, 1992). N° 33. Primer semestre de 1993 (Santiago, 1993).

Referencias críticas sobre autores chilenos. Años 1982, 1983 y 1987, vols. XVII, XVIII y XXII (Santiago, 1991, 556 págs.; 1991, 430 págs.; 1992, 333 págs.).

Gabriela Mistral, *Lagar II* (Santiago, 1991, 172 págs.). Primera reimpresión (Santiago, 1992).

Geografía poética de Chile, Norte Grande (Santiago, 1991, 111 págs.).

Geografía poética de Chile, Norte Chico (Santiago, 1992, 112 págs.).

Pedro de Oña, *El Ignacio de Cantabria*. Edición crítica de Mario Ferreccio P. y Mario Rodríguez (Santiago, 1992, 441 págs.).

Roque Esteban Scarpa, *Las cenizas de las sombras* (Santiago, 1992, 179 págs.).

Julio Retamal, Carlos Celis y Juan G. Muñoz, *Familias fundadoras chilenas*, coedición: Ed. Zig-Zag, Comisión Quinto Centenario (Santiago, 1992).

Catálogo del patrimonio cultural. 20 láminas color (Santiago, 1992).

Lidia Contreras, *Historia de las ideas ortográficas en Chile* (en prensa).

Catálogos de Exposiciones

Chile y Australia en el Pacífico, mar del nuevo mundo (Santiago, 1990, 39 págs.).

La palabra de España en América (Santiago, 1990, 99 págs.).

Balmaceda y su tiempo (Santiago, 1991, 51 págs.).

El territorio del Reyno de Chile, 1520-1810 (Santiago, 1992, 36 págs.).

Centro de Investigaciones Diego Barros Arana

Fuentes para la historia de la república.

Vol. I. *Discursos de José Manuel Balmaceda*. Iconografía, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1991, 351 págs.).

Vol. II. *Discursos de José Manuel Balmaceda*. Iconografía, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1991, 385 págs.).

Vol. III. *Discursos de José Manuel Balmaceda*. Iconografía, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Deves V. (Santiago, 1992, 250 págs.).

Vol. IV. *Cartas de Ignacio Santa María y su hija Elisa*. Recopilación de Ximena Cruzat A. y Ana Tironi (Santiago, 1991, 156 págs.).

La época de Balmaceda. Conferencias (Santiago, 1992, 123 págs.).

Colección Sociedad y Cultura

Jaime Valenzuela Márquez, *Bandidaje rural en Chile central. Curicó, 1850-1900* (Santiago, 1991, 160 págs.).

Verónica Valdivia Ortiz de Zárate, *La milicia republicana. Los civiles en armas. 1932-1936* (Santiago, 1992, 132 págs.).

Micaela Navarrete, *Balmaceda en la poesía popular 1886-1896* (Santiago, 1993, 124 págs.).

Andrea Ruiz-Esquide F., *Los indios amigos en la frontera araucana* (Santiago, 1993, 116 págs.).

Paula de Dios Crispi, *Inmigrar en Chile: Estudio de una cadena migratoria hispana* (en prensa).

Biblioteca Escritores de Chile

Vol. I. *Alone y los Premios Nacionales de Literatura*, recopilación y selección Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 1992, 338 págs.).

Vol. II. *Jean Emar, escritos de arte. 1923-1925*, recopilación e introducción de Patricio Lizama (Santiago, 1992, 170 págs.).

Vol. III. *Vicente Huidobro, textos inéditos y dispersos*, recopilación, selección e introducción de José Alberto de la Fuente (en prensa).

Vol. IV. *Domingo Melfi, Páginas escogidas* (en prensa).

Vol. V. *Alone y la crítica de cine*, recopilación e introducción de Alfonso Calderón (en prensa).

Coordinación de Museos

Revista *Museos* N^{os} 7 y 8 (1990); N^{os} 9, 10 y 11 (1991); N° 12 (1992).

Gabriela Mistral en La Voz de Elqui. Publicación ocasional del Museo Gabriela Mistral de Vicuña (Vicuña, 1992, 64 págs.).

Boletín del Museo Mapuche de Cañete N° 5 (1990); N° 6 (1991).

Comunicaciones, Museo de Concepción, N° 5 (1990); N° 6 (1991).

Anales, Museo de Historia Natural de Valparaíso, 1987 (1991).

Contribución arqueológica N° 3, Museo Regional de Atacama (Copiapó, 1992. 96 págs.).

DIRECCION
DE BIBLIOTECAS
ARCHIVOS
Y MUSEOS

Impreso por EDITORIAL UNIVERSITARIA