

mapocho

Revista de Humanidades y Ciencias Sociales
Nº 37 Primer Semestre de 1995

HUMANIDADES

Violeta Parra, el hilo de su arte, <i>José Ricardo Morales</i>	9
Lectura de <i>Tala</i> , <i>Adriana Valdés</i>	33
Manuel Rojas o la nueva mirada, <i>Jaime Valdivieso</i>	43
Recomendaciones para leer o no leer a Cioran, <i>Edison Otero Bello</i>	53
<i>Ay mamá Inés</i> , de Jorge Guzmán, <i>Lucía Invernizzi Santa Cruz</i>	59
Poesía femenina chilena: Teresa Calderón, Margarita Kurt, Heddy Navarro, Verónica Zondek, <i>Sara Rojo</i>	65
Armando Moock y ayer... <i>Wilfrado Mayorga</i>	77
Nathanael Yáñez Silva, <i>Mario Cárdena Guzmán</i>	85
Evolución de la familia chilena en la visión de nuestros escritores 1850 - 1950, <i>M. Angélica Muñoz Gomá, Paz Covarrubias Ortúzar</i> ..	93

CIENCIAS SOCIALES

En torno a una "pequeña ciudad de pobres". La realidad del conventillo en la

literatura chilena, 1900 - 1940, <i>Marco Antonio León León</i>	113
"Las nuevas escrituras" y las fronteras de la muerte, <i>Francisco Gallardo I.</i>	135
Motín de Quillota y muerte de Diego Portales, <i>Gustavo Anríquez Nilson</i>	139
El escenario barroco y los "soldados de Cristo" en la religiosidad colonial del siglo XVII, <i>Jaime Valenzuela Márquez</i>	151
Historia y literatura: la representación de 1938 en cuatro novelistas chilenos, <i>José del Pozo</i>	169
Luz, trabajo y acción: el movimiento trabajador y la ilustración audiovisual, <i>Eduardo Devés V.</i>	191

TESTIMONIOS

Churchill tras el humo de su habano, <i>Lonel Moran</i>	207
---	-----



DIRECCIÓN
DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS
Y MUSEOS



CENTRO
DE INVESTIGACIONES
DIEGO BARROS ARANA

mapocho

Revista de Humanidades y Ciencias Sociales
Nº 37 Primer Semestre de 1995

HUMANIDADES

- Violeta Parra, el hilo de su arte. *José Ricardo Morales* 9
- Lectura de *Tala*, *Adriana Valdés* 33
- Manuel Rojas o la nueva mirada, *Jaime Valdívieso* 43
- Recomendaciones para leer o no leer a Cioran, *Edison Otero Bello* 53
- Ay mamá Inés*, de Jorge Guzmán, *Lucía Invernizzi Santa Cruz* 59
- Poesía femenina chilena: Teresa Calderón, Margarita Kurt, Heddy Navarro, Verónica Zondek, *Sara Rojo* 65
- Armando Moock y ayer, *Wilfredo Mayorga* 77
- Nathanael Yáñez Silva, *Mario Cárpea Guzmán*, 85
- Evolución de la familia chilena en la visión de nuestros escritores 1850 - 1950, *M. Angélica Muñoz Gomá, Paz Covarrubias Ortúzar* . . . 93

CIENCIAS SOCIALES

- En torno a una "pequeña ciudad de pobres". La realidad del conventillo en la literatura chilena, 1900 - 1940, *Marco Antonio León León* 113
- "Las nuevas escrituras" y las fronteras de la muerte, *Francisco Gallardo I.* 135
- Motín de Quillota y muerte de Diego Portales, *Gustavo Anríquez Nilson* 139
- El escenario barroco y los "soldados de Cristo" en la religiosidad colonial del siglo XVII, *Jaime Valenzuela Márquez* 151
- Historia y literatura: la representación de 1938 en cuatro novelistas chilenos, *José del Pozo* 169

- Luz, trabajo y acción: el movimiento trabajador y la ilustración audiovisual, *Eduardo Devés V.* 191

TESTIMONIOS

- Churchill tras el humo de su habano, *Lord Moran* 207

COMENTARIOS DE LIBROS

- José Miguel Varas, *El correo de Bagdag*. *Rafael Gumucio A.* 251
- Germán Santamaría, *No morirás*. *Milton Aguilar G.* 252
- Ana Pizarro, *La luna, el viento, el año, el día*. *Cristián Cisternas A.* 253
- Eduardo Anguita, *Poesía entera*. *Verónica Jiménez* 254
- Guillermo Blanco, *Dulces chilenos*. *Hugo Bello M.* 256
- Jaime Quezada, *Gabriela Mistral. Escritos políticos*. *Mario Andrés Aliaga* 257
- Augusto Roa Bastos, *El fiscal*. *Fernando Blanco I.* 259
- Sonia Gonzales, *Matar al marido es la consigna*. *Luz Ángela Martínez* 261

NORMAS EDITORIALES

- Normas editoriales revista *Mapocho*. 267
- Publicaciones de la Biblioteca Nacional, 1990-1995. 270



DIRECCIÓN
DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS
Y MUSEOS



CENTRO
DE INVESTIGACIONES
DIEGO BARROS ARANA

AUTORIDADES

Ministro de Educación
Sr. *Sergio Molina Silva*

Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos y
Representante Legal
Sra. *Marta Cruz-Coke Madrid*

Director Responsable
Sr. *Alfonso Calderón Squadritto*

Secretario de Redacción
Sr. *Pedro Pablo Zegers Blachet*

Coordinadora del Centro de Investigaciones
Diego Barros Arana
Sra. *Orietta Ojeda Berger*

Producción Editorial
Sr. *Marcelo Rojas Vásquez*

CONSEJO EDITORIAL

Sr. *Alfonso Calderón Squadritto*

Sr. *Marcos García de la Huerta Izquierdo*

Sr. *Alfredo Jocelyn-Holt Letelier*

Sr. *Hernán Poblete Varas*

Sr. *Pedro Lastra Salazar*

Sr. *Sergio Grez Toso*

Sra. *Fernanda Falabella Gellona*

Sr. *Rodrigo Sánchez Romero*

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

Antes de dar un paso más adelante, conviene recordar que el texto de la novela, en sus partes más interesantes, está escrito en un lenguaje que, aunque a veces resulta un tanto complicado, es siempre claro y preciso. El lenguaje de la novela es un lenguaje que, aunque a veces resulta un tanto complicado, es siempre claro y preciso. El lenguaje de la novela es un lenguaje que, aunque a veces resulta un tanto complicado, es siempre claro y preciso.

Además, en esta novela, el lenguaje es un lenguaje que, aunque a veces resulta un tanto complicado, es siempre claro y preciso. El lenguaje de la novela es un lenguaje que, aunque a veces resulta un tanto complicado, es siempre claro y preciso. El lenguaje de la novela es un lenguaje que, aunque a veces resulta un tanto complicado, es siempre claro y preciso.

En el primer capítulo, el lenguaje es un lenguaje que, aunque a veces resulta un tanto complicado, es siempre claro y preciso. El lenguaje de la novela es un lenguaje que, aunque a veces resulta un tanto complicado, es siempre claro y preciso. El lenguaje de la novela es un lenguaje que, aunque a veces resulta un tanto complicado, es siempre claro y preciso.

El lenguaje de la novela es un lenguaje que, aunque a veces resulta un tanto complicado, es siempre claro y preciso. El lenguaje de la novela es un lenguaje que, aunque a veces resulta un tanto complicado, es siempre claro y preciso. El lenguaje de la novela es un lenguaje que, aunque a veces resulta un tanto complicado, es siempre claro y preciso.

El lenguaje de la novela es un lenguaje que, aunque a veces resulta un tanto complicado, es siempre claro y preciso. El lenguaje de la novela es un lenguaje que, aunque a veces resulta un tanto complicado, es siempre claro y preciso. El lenguaje de la novela es un lenguaje que, aunque a veces resulta un tanto complicado, es siempre claro y preciso.

José Ricardo Morales

CONVIENE HILAR DELGADO

Antes de que apareciese la escritura, a la mujer pueden atribuirse los primeros textos, pues no otra cosa fueron sus telas, sus tejidos. Por añadidura, como al calor del "fuego infatigable" —así nombrado por el poeta— el arte de tejer se acompañó continuamente con el de la palabra ritmada o cantada, cabe pensar que en el arcaico menester femenino del telar y el hogar quedaron enlazados, unificándose, el hilo de la voz y el de la vida.

A diferencia de los cantares épicos, de resonancia varonil, dedicados a exaltar el hacer como hazaña, en los que predominan los gestos y las gestas que las comunidades tuvieron por descomunales, las voces femeninas dieron memoria de aquello que a fuerza de sabido permanece olvidado: los trabajos y asuntos habituales, propios de la familiaridad. Aunque posiblemente no haya nada de más difícil revelación que cuanto queda oculto bajo el manto discreto de lo acostumbrado.

En tal sentido, las voces femeninas no sólo refirieron o cantaron los sucesos del vivir cotidiano, sino que formaron parte de éste, incluyéndose en él como un motivo imprescindible, desde la canción que duerme al niño, al acunarlo, hasta los muy desgarradores plantos poéticos, recitados en lamentación del difunto perdido. De esta manera, la palabra y la canción femeniles, además de brindarnos su constante compañía, dieron el acompañamiento del arte a la existencia toda, en el trazo que lleva desde la cuna hasta la sepultura.

El que la vida pende siempre de un hilo vino a decirlo el pensador antiguo que imaginó a los humanos como si fuesen dóciles marionetas sometidas a la voluntad de los dioses. Para comprobación de semejante dependencia, y aun como testimonio del vínculo habido entre el hilo y la vida, un mito arcaico personalizó al destino humano en la figura y el oficio de las Parcas, designándolas como "la hilandera" —Clotho—, "la tejedora" o "la distribuidora" —Láchesis— y Átropos, "la sin retorno", aquella que al cortar el hilo elaborado por sus hermanas impide a los mortales el regreso a la vida. De ahí que Melibea, en la magna tragedia de Fernando de Rojas, cuando alude a la pérdida de su enamorado, lamente que "las hadas cortaron sus hilos", refiriéndose tanto al desastrado final de Calisto como al destino que experimentó —su hado—, para quedar al fin en manos de las tejedoras, "las hadas". Las postreras palabras que Melibea pronuncia —desgranándolas con lenta tristeza de un fado, esa canción en que las lusitanas se duelen del destino—, solicitan, primero, un instrumento de cuerdas con el que mitigar su dolor, y a continuación declaran su decisión irrevocable de quitarse la vida.

*Las reproducciones incluidas en el texto han sido autorizadas por la Fundación Violeta Parra.

En diferente situación, aunque con semejantes consecuencias, Violeta Parra, la artífice más sabia del coser y cantar que haya tenido Chile, cortó también el hilo de su propia existencia, rompiendo voluntariamente las tensas cuerdas del instrumento músico que realmente fue. Por ello, al quedar silenciada para siempre esa sensible caja de resonancia, enmudeció con ella el país entero, pues perdió la posibilidad de seguir descubriéndose en la obra de quien logró inventarlo a partir de la más honda raíz que nutre la tierra, ésa que por comodidad suelen llamar "el pueblo".

Violeta Parra fue a la par música, poeta, bordadora, ceramista, escultora y pintora. Si algo queda olvidado, es de esperar que se disculpe la omisión... En nuestro mundo de especialistas, cuya especialidad mayor consiste en reducirse al mínimo posible, para saber muy mucho de muy poco, una persona de tan extensa latitud como lo fue Violeta, inspira, normalmente, desconfianza. "No puede hacerse todo", sostienen los que hacen un poco, e inclusive, cuando moderan sus argumentos, afirman que "no todo puede hacerse bien". Plausibles razones, aunque insuficientes.

Porque también cabe objetarlas diciendo que es necesario saber mucho de todo para entender un poco de algo. Como quiera que sea, cuando la especialidad de un autor consiste en ser él mismo, extremándola y poniéndola a prueba ante aquello que le venga en gana o a la mente —o al corazón y al sexo si se quiere—, esta especialidad no suele reconocerse ahora por quienes pasaron del ordeñador al ordenador —inesperadamente, sin comerlo ni beberlo y aun sin merecerlo—, con todas las consecuencias que el hecho comporta, entre ellas la de ignorar cuanto nó es fácilmente inventariable. Nada de extraño tiene que al generalizarse esta actitud se negase la condición de un ser tan especial como lo fue Violeta Parra, ajena por entero a cualquier restricción que limitase la versatilidad de su talento.

A este propósito ha de tenerse en cuenta que todo cuanto hizo —poesía, canción, bordado, pintura...— tuvo por centro a su persona inconfundible, con un saber debido, precisamente, a la diversidad de sus empresas, pues como consecuencia de ello logró hacer respectivas entre sí aquellas de las artes cuya naturaleza es tan distinta que pueden parecer incompatibles. Ésta es la hebra que merece seguirse, punto por punto e incluso puntada tras puntada, en toda la extensión de sus trabajos múltiples, con los que reflejó constantemente las difíciles trabas que le opuso su accidentada existencia. Conviene, pues, hilar delgado al estimar su obra de artista, ya que la hilación de ella, su coherencia, se debió, sobre todo, a que nadie en Chile supo anudar, tan entrañablemente como ella lo hizo, el hilo de la voz y el del tejido con el de la vida.

LETRA Y MÚSICA

El empleo de los recursos y procedimientos de un arte, llevándolos a otro muy distinto, constituyó una de las características de su extensa labor, otorgándole la unidad necesaria por medio de tales transferencias.

Ateniéndonos a su poesía escrita, las líneas de los versos —que al hilo de lino

le deben el nombre— se organizaron en muchas de sus obras según el modelo debido a las décimas, una invención atribuida a ese buen músico, poeta y novelista que fue Vicente Espinel, quien, a semejanza de Violeta, quedó reconocido por la diversidad de sus empeños y por la vinculación de éstos con su vida, como se aprecia en la novela que dedicó al escudero Marcos de Obregón. Inclusive, las crónicas coetáneas sostienen que tuvo la ocurrencia de añadir la quinta cuerda a la guitarra, perfeccionándose con ella el instrumento que de la cítara deriva —cítara>guitarra—, y del que tanto partido supo obtener Violeta como un acompañante imprescindible de la voz.

Sin embargo, a diferencia de aquellos poetas actuales que recurrieron a la forma cerrada de las décimas —Jorge Guillén, con el primer Cernuda, entre los más señeros—, Violeta Parra, en lugar de estimarlas como entidades conclusas, limitadas, cada una de las cuales se basta a sí misma, las dispuso en conjuntos integrados por cinco o seis de ellas, enlazándolas bajo un mismo motivo, para convertirlas, de ese modo, en estrofas. A su vez, cada tema solió relacionarlo con el anterior o con el consiguiente —compuestos por análoga cantidad de estrofas o décimas—, brindándole a la totalidad del poema la regularidad de un tejido. Con tal procedimiento, el arte del telar pareció dar sus normas al verso, enlazándose ambas modalidades expresivas en un todo plenamente original, para ocasionar una especie de tapicería poética que surgió a hilo de las memorias y experiencias retenidas por su autora. Tanto es así que Violeta reconoció la conexión posible entre estas artes, al referirse en sus *Décimas* a la necesidad de “tejer el relato” en ellas incluido, con plena lucidez de cuanto efectuaba en su labor, puesto que unificó la narración con el poema y ambos con un tejido.

El hecho de convertir a las décimas en formas abiertas y relativas entre sí, debido a que Violeta les asignó una función narrativa, significó además darle un destino inusual a la base octosilábica que es propia de la poesía en nuestra lengua, pues cuando debe exponerse con ella un tema extenso suele efectuarse en romances, en vez de hacerlo en décimas dispuestas en secuencias.

Por otra parte, en corroboración del vínculo existente entre el oficio poético y el del cosido y el bordado en la obra de Violeta Parra, conviene recordar que estas labores femeninas figuraron también entre los temas de sus *Décimas*, apreciándose así cómo su autora debió esforzarse para dominarlas desde su infancia difícil. Con la inclusión de un arte como asunto de otro —el del tejido tratado en la poesía— quedó cerrado el nexo posible entre ambos, ya que esta relación se encuentra establecida tanto en la forma y la estructura del poema cuanto en la tematización de éste.

De tal manera, al bordar en poesía el relato de su propia existencia, Violeta Parra transformó a la literatura en una especie de hilatura, subordinándose la letra a la secuencia del hilo de la vida en toda su continuidad. Si por otros motivos calificué de “autobiograma” a una modalidad biográfica en la que el autor expone cómo desarrolló su oficio de escritor a lo largo del tiempo, relacionándose en el texto la vida con las letras, Violeta Parra efectuó en sus *Décimas* una tarea semejante, revelándose en ellas, con todo su sabor, cómo adquirió su difícil saber, ya que ambos —el sabor y el saber— implican dos aspectos de la misma noción.

Pero además de integrar en sus líneas poéticas las propias del tapiz, del tejido y la vida, muchos de sus poemas recurrieron al hilo de la voz, según las posibilidades musicales que pueden atribuírsele. Cabe decir que ése es otro cantar. Y lo es, desde luego, porque en muchas de las composiciones poéticas que Violeta inventó la música llevó la voz cantante, privándose así al poema de su exclusiva literalidad, ya que las letras que lo componían pasaron a ser, de tal manera, letras para cantar. Por ello, al integrarse las líneas textuales en las líneas melódicas, la consabida "letra muerta" dejó de parecer tal, puesto que sus palabras se idearon para sonar a viva voz.

No ofrece duda alguna el que aquella locera y cantarera que fue Violeta Parra cantó siempre a raudales —o a cántaros, si se prefiere—, brotándole sin tregua la gracia y el talento en sus muchos cantares. Con tan copiosa donación de sus dones pareció que sus obras fueron siempre sus sobras —pues a tanto llegó la abundancia de su extenso caudal—, convirtiéndose así, mediante su inagotable capacidad de juego musical o poético, en la jugleresa mayor que haya tenido Chile. Al fin y al cabo, en diferentes lenguas, a la interpretación musical o dramática la llaman "jugar"—*to play, jouer...*—, así sea con los instrumentos músicos como en las breves representaciones que hicieron suyas los juglares.

Violeta jugaba. Y jugaba con todo. Aún recuerdo su gozo cuando nos anunció una noche que acababa de escribir esa canción universalmente acreditada que lleva por nombre *Gracias a la vida*. Nada menos. La interpretó por vez primera en casa de unos fraternales amigos. Después, pasada la impresión que nos produjo, movida por la alegría del hallazgo, inventó un juego con su hijo Ángel, en el que ambos cambiaron los papeles —Violeta hizo de Ángel, y viceversa—, representándose la llegada de éste a su casa, tarde, muy tarde, ya de madrugada...

Pero al juego dramático pueden sumarse otros, de índole musical, en los que evidenciaba su varia inventiva. Entre ellos, aún se me hace presente uno que improvisó en la antigua sala de conferencias de la Universidad de Concepción —con motivo del Primer Encuentro de Escritores Chilenos efectuado en aquella ciudad—, ante una multitud enardecida que coreaba jubilosamente sus canciones, público al que debí exponerle, acto seguido, ciertas ideas sobre el sentido del drama en el siglo XVII... "En mi vida me he visto en tal aprieto". Porque como los niños que movidos por su imaginación transforman un pedazo de papel en avión o en pájaro, de tal manera Violeta Parra modificó a su gusto, dándole otro destino, un bidón de petróleo, convirtiéndolo en un prodigioso instrumento de percusión, con el que daba inusitada intensidad rítmica a la participación del público, metamorfoseado a su vez de espectador pasivo en un activo coro. Pero su juego consistió, además, en inventar las reglas de éste durante el juego mismo, sorprendiendo con ello a quienes participaban en él, llenándolos de alegría con sus hallazgos inesperados. Esa imaginación alteradora y su constante capacidad de improvisación, de las que esta anécdota da una muestra mínima, impiden situarla, tan exclusivamente como algunos suponen, en el campo folclórico y en el de la artesanía.

Cierto es que recopiló sin tregua versos y cantos desconocidos, ocultos en los más oscuros rincones de Chile, hundiéndose en la noche de los tiempos como

una infatigable buceadora. Toda la espalda rural de Isla Negra —para dar un ejemplo— la rastreó sistemáticamente hasta El Totoral, día tras día, cuaderno y grabadora en mano, con la paciencia del investigador que tiene, como misión primera, la de encontrar los más remotos vestigios de su condición propia. También puede aceptarse que respetaba rigurosamente los cánones establecidos ancestralmente en los bailes y danzas tradicionales, hasta el punto de rechazar la modificación burlesca de uno de ellos, que alguien le propuso, diciéndole taxativamente: “Eso nunca fue así”. No obstante tener perfectamente claras las diferencias entre lo original —en que su origen radicaba— y lo espurio, y, aunque mantuvo con definido rigor el arte de sus precursores, cuando le correspondió hacer el suyo se tomó toda clase de licencias, anteriormente ignoradas en aquél. De modo que si conservó el pasado, no fue por ello conservadora. Ese pasado significó para su arte un “a partir de”, dándole el necesario punto de apoyo para ser el que realmente fue.

Si bien el arte folclórico admite las improvisaciones, éstas suelen aparecer dentro de ciertos marcos fijos, tal como ocurre en los certámenes de los payadores. Porque la condición de dicho arte radica, sobre todo, en la intemporalidad y en la fijeza de los esquemas empleados, transmitidos de una generación a otra sin modificaciones decisivas. De modo que el arte folclórico, por ser predominantemente agrario, se hace previsible y cíclico —tal como lo son las estaciones del año y las cosechas que comportan— cuya estabilidad le hace ser una fuente constante a la que recurren con frecuencia muchos de los autores denominados cultos.

En otro orden de cosas, aunque vecino al tema que trato, la artesanía, cualquiera sea su condición, también se opone tenazmente al transcurso del tiempo, puesto que tiende a dar a sus obras una perduración ilimitada. Por ello sus materiales han de ser los mejores y los procesos con que se elaboran, además de transcurrir por cauces fijos, rigurosamente establecidos, suelen ser muy pausados, para dar tiempo al tiempo, permitiendo que todos los ingredientes de la obra encuentren oportunamente su punto de sazón. La prisa —la prisión o presión que hoy nos oprimen o nos aceleran y a las que ahora nos encontramos constantemente sometidos— queda ignorada por el artesano. Aquella antigua fórmula de *ars longa, vita brevis*, la artesanía pareciera aplicarla con exclusividad a la perduración material de la obra, en vez de referirla también a la supervivencia que concede la fama, ya que una pieza bien hecha puede sobrepasar con creces la duración de una vida.

A diferencia de estas modalidades del arte, estrictamente folclóricas o artesanales, el de Violeta Parra fue decididamente metamórfico, imprevisible en todo, pues se produjo en la urgencia y en la improvisación, a imagen y semejanza de una persona dotada de tan extraordinaria capacidad de cambio y de una celeridad resolutiva tal que impiden incluirla en las categorías tradicionales, aquí mencionadas. No es que el suyo fuese un arte de paso, sino que consistió, más bien, en ser un arte de lo que le pasaba, y le ocurrieron suficientes cosas... Demasiadas, quizá. Por ello, el juego de su arte de juglar no consistió tan sólo en el regalo constante del donaire o de la gracia con los que enriqueció sus obras, ya

que, debido a su considerable capacidad expresiva, dotó también a sus hallazgos o trovas de un pesar —que es pensar— por los humildes, de los que se hizo su más genuina trovadora. Así dejó constancia de que en el arte con el juego no basta, pues además de jugar *tenemos que jugarlos*, tanto por aquello que somos como por cuanto pretendemos ser. Si bien sabemos que un arte “de verdad” no siempre es verdadero —en el sentido de la sinceridad que puede llevar consigo—, en el que practicó Violeta se confundieron la verdad deseada con la veracidad más absoluta, incorporándose a él la integridad testimonial de su autora.

Aunque dicha virtud la evidenció en sus décimas o en sus canciones, no cabe duda de que el lugar adecuado para manifestarla fueron sus cartas, escritas con la más cruda sinceridad, tanta que la carencia de respuesta, continuamente denunciada en ellas, apenas permite calificarlas de “correspondencia”. Son, las más de las veces, monólogos desgarrados o admoniciones que gimen contra el mundo evasivo, sordo y desleal, o arremeten contra quien lo represente; de ahí que muchas de ellas estén dotadas de un muy subido tinte sombrío, que con su dramatismo delata como el ser más tierno —“un corderillo disfrazado de lobo”, según la definió su hermano Nicanor— se ve obligado a cortar las amarras y aun a rasgar las telas de sus afectos y amistades más entrañables. Pero, por otra parte, el juego metamórfico, atribuible al arte de Violeta, se manifiesta claramente en ellas. Tanto es así que algunas de sus cartas inopinadamente adquieren la forma de un poema, a la par que dan cuenta de la transformación que experimentan, mostrándose, de esa manera, la índole de un arte que se desdobra en otro y da plena conciencia del desdoblamiento efectuado. Si la obra se apreciara en función del parámetro de su complejidad, en esa estimación Violeta Parra se llevaría la palma.

Porque dicha conciencia del desdoblamiento Violeta la refirió inclusive a sus experiencias personales. Una de sus cartas pone en duda cuanto realmente sucedió —la despedida de su “gringo”—, describiéndolo como si no hubiese ocurrido, para dar de ese modo una muestra excelente de su capacidad de distanciamiento de aquello que más le afectaba, tal como corresponde a la condición del escritor. Además, confirmándose la imbricación entre las artes que Violeta practicó de continuo, dispuso el referido texto epistolar como si fuese una canción, basándolo en cierto estribillo obsesivo, con el que anuncia, a la manera de un tema con variaciones, su partida de Francia, en compañía de sus hijos. “La familia Parra se va para Chile pronto”, empieza por decir. Un poco después añade: “La familia Parra se va a Chile pronto”. Ante la inmediatez de la partida usa expresivamente un diminutivo —“La familia Parra se va a Chile prontito”—, con el que indica la inminencia del hecho y lo muy corto del trecho que aún le queda por cumplir. Al fin concluye, muy perentoria: “Se va la familia Parra”. Este juego del *ritornelo* hace que el hilo de la composición adopte un movimiento de ida y regreso, semejante al vaivén de una lanzadera que forma la tela sobre la urdimbre fija. A la efusiva condición de sus cartas se suma, de ese modo, la considerable imaginación formal de nuestra autora, que las altera o las relaciona con aquello que normalmente no son —un tejido, un poema, un cantar—, apreciándose así que en ese laberinto de las artes Violeta Parra nunca perdió el hilo.

EL MITO DE LA MUJER TEJEDORA

La insistencia de los mitos antiguos en atribuir a la mujer el arte y la industria del tejido resulta ser constante. En primer término, la inteligencia, situada en Athena, la asociaron directamente con la fabricación de telas —otra característica de la diosa—, relacionándose, de esta manera, el talento de urdir sutilezas con el continuo movimiento del hilo y de las ideas. Al fin y al cabo, el término sutil —de *sub-tilis*— nace en la operación de tejer, al deslizar un hilo delgado entre las líneas de la urdimbre.

Esta habilidad para hilar o tejer, en el sentido de evitar los obstáculos en el paso del hilo, se parangona con la capacidad de enhebrar los pensamientos —hebra es fibra—, produciéndose así todas las filigranas posibles del habla, de la idea y del tejido. Nótese, a este respecto, que en los mitos citados dicha aptitud para producir sutilezas reales o mentales figura como una concesión de Athena a Pandora, la primera mujer, según los griegos arcaicos. La diosa empieza por entregarle una tela con hermosos dibujos (Hesíodo, *Teogonía*, 575), enseñándole después el arte de tejer con diversos colores (Hesíodo, *Los trabajos y los días*, 64). Es de notar que la Persuasión y las Gracias, entre otras divinidades, la adornaron con collares de oro (*Trabajos*, 73 y 74), debiéndose su nombre a los muchos dones que recibió. De modo que la mujer se asocia directamente con su arte, e incluso, en un caso extremo, Pandora se identifica con la diosa que le dio su industria, tal como lo efectúa Calderón en *La estatua de Prometeo*.

La mala fama de Pandora, atribuyéndole ser la causante de numerosos males sufridos por la humanidad, se debe, según los mitos referidos, a su habilidad de tejedora, consistente en entrecruzar los hilos en direcciones opuestas y tramar con ellos cuanto quiera, destinándolos no sólo a desconcertar al otro, puesto que así la convierten en “una trampa inesperada y sin salida para los hombres”. (Hesíodo, *Teogonía*, 589). La descripción “machista”—que algunos dirían— del rudo Hesíodo, propone a la mujer como una *aporía* viva, en cuyo término, aparte de significarse la carencia de salida, se representa también la paralización total de aquel que cae en la trampa.

Pero las enseñanzas de Athena a Pandora llevan consigo nuevas consecuencias. Aunque la mujer sea un enigma que atrapa al hombre en sus nudos —según suponen Homero y Hesíodo con respecto a Pandora—, ella dispone, además, de medios suficientes para soltar los lazos que tiende o le tienden. Ese saber, atribuido por los poetas antiguos al mundo femenino, se significa con el hilo que adopta todas las sinuosidades posibles, creándolas o evitándolas, ya que también permite evadirse de ellas. Los mitos de Penélope y de Ariadna dan un claro testimonio de esta posibilidad. En el caso de Penélope, la mujer de Odiseo tanto teje como desteje una tela, en muestra de su habilidad para deshacer el lazo que pretenden tenderle burdamente sus pretendientes. Por su parte, Ariadna da la salida del laberinto a Teseo, al desenvolver su ovillo, que puede representar su sexo, aunque sea obviamente una réplica cierta de las sinuosidades arquitectónicas inventadas por Dédalo.

Violeta Parra entendió a su manera el problema cuando escribió:

*...por eso quiero enredarme en la madeja
con la esperanza de encontrar la hebra...*

Propuesto así, el laberinto corresponde a la madeja, pero ésta es la vida, y como la madeja de la vida se encuentra hecha de hilo, es cosa de seguirlo para llegar al cabo. Inclusive, para quedar al cabo de la calle, cuando se trata de un laberinto.

Otro aspecto del tema, que atañe a la relación habida entre el poder, la divinidad y el artista, se significa en el campo del mito mediante el certamen en que participaron Athena y Arachne, con el propósito de discernir cuál de ambas era la más apta para producir una tapicería.

Como bien se sabe, debido a que Arachne denunció una de las aventuras amorosas de Zeus, padre de Athena, en el tapiz presentado al concurso, ésta la condenó a tejer hasta el fin de sus días, convirtiéndola en una araña. De tal modo, la pugna artística entre Arachne y Athena concluyó por parecer un conflicto judicial, con la sanción consiguiente. Aunque cabe preguntarse si es que no hubo otras razones de semejante resolución. En primer lugar, el mito, de carácter etiológico, pone en guardia contra la transgresión o *hybris* de Arachne, por su evidente soberbia de competir con una diosa. Todo exceso es un defecto —indica la voz del mito— y éste merece un castigo. Pero detrás de ese argumento creo que se encuentran otros. Porque de hecho nadie puede oponerse a un dios y a su poder manifiesto, así sea con la verdad, según puede deducirse de cuanto le ocurrió a Arachne. La lucha contra el poder abusivo, denunciándolo en uno de sus excesos por medio de la veracidad —que es la verdad en ejercicio—, siempre implica correr riesgos. Incluso el de parecer intolerable. Violeta Parra lo supo.

Por ello el poder intolerante nos advierte: "No hay que meterse en honduras ni en camisa de once varas. Cada cual en su lugar". Para muestra del peligro, queda el ejemplo de Arachne. Porque al fin, su oficio fue su castigo, no su gloria. Y como consecuencia de la condena sufrida, esta artista de denuncia, la primera entre otras muchas, terminó por ser primera en otro tipo de arte —si se acepta la ironía—, el de la abstracción geométrica, al tejer toda su vida una tela, siempre la misma y sin tema, con la que quitó la vida a sus víctimas, ganándose así la suya. Y perdiéndola. Pues el artista la pierde, como tal, cuando concluye plagiándose, dedicado a la repetición monótona de un esquema inalterable.

LÍNEAS Y VOLÚMENES

El hilo de la vida, vinculado estrechamente por Violeta con sus artes poéticas y musicales, lo asoció también, como no podía ser menos, a las artes visuales que practicó: tapicería, pintura y escultura.

En cuanto concierne a esta última, la plástica que supone la efectuó preferentemente en otra de sus actividades, la cerámica, el arte más servicial que haya, no sólo por su directa utilidad —ya que se encuentra destinado, sobre todo, a la satisfacción de algunas necesidades elementales—, sino porque puede estimarse

como el más humilde, dado que se efectúa con la materia inmediata y más a mano, el humus, la tierra húmeda y próxima, el barro, como Violeta prefería llamarla. Sin embargo, cuando trabajó en escultura, lo hizo contra la condición tradicional de ésta, de índole volumétrica, privándola de su consistencia o de su plasticidad, pues la redujo a hilos metálicos, con los que aludió y eludió a los volúmenes. Con el tratamiento que dio a éstos, limitándolos a sus perfiles —que son realmente hilos—, reapareció en este aspecto de su obra la hilandera, tejedora y bordadora que predominantemente fue. Una vez más, cabe reconocer que las afinidades apreciables en sus artes se debieron a su vocación de tejedora, con la que logró darles determinado sentido unitario, independientemente de las diferencias habidas entre los medios empleados.

Es muy posible suponer que las esculturas filiformes de Violeta Parra pudieron inspirarse directamente en algunas obras de Calder, de Pevsner o de Gabo, poseedoras de cierta orientación semejante. Sin embargo, también cabe pensar de otra manera. Porque al margen del conocimiento que tuviese Violeta de los escultores nombrados, en un artista genuino la obra no se efectúa sino por su propia necesidad, eligiendo para manifestarla los antecedentes que estime adecuados a sus propósitos. Tanto es así que las llamadas “influencias” —un término cómodo, acuñado por los críticos para explicar cuanto convenga—, en muchos casos son, contrariamente, aquellos pretextos voluntarios que algunos artistas adaptaron del pasado para efectuar su obra. Si así fuera, “el influyente” es el presente vivo, que actúa sobre el pasado concluido, dándole una continuidad que sin él no hubiera disfrutado nunca.

De ahí que el interés de Violeta por destacar las posibilidades filiformes en sus artes diversas, acreditado suficientemente aquí, estimo que la llevó a eliminar los volúmenes en la escultura, reduciéndola a hilos, sin necesidad de recurrir a “citas” de otros artistas, antiguos o contemporáneos, que procedieron de semejante manera, ya que todos ellos se basaron en razones muy distintas de las que movieron a Violeta Parra. Por ello, cuando en el arte se llega a resultados semejantes, es necesario considerar si fueron diferentes los puntos de partida, ya que el sentido de una convergencia difiere substancialmente del que pertenece a una filiación.

DE LA TAPICERÍA

Aparte de las esculturas, que llamó modestamente “sus alambres”, tres fueron las modalidades principales de las artes visuales efectuadas por Violeta: el bordado sobre arpillera, el *collage* hecho con retazos de telas diferentes —o su representación en pintura— y, por último, los cuadros al óleo, ejecutados sobre tabla o lienzo.

Conviene hacer notar que la diferencia decisiva entre sus tapicerías y su pintura la estableció ateniéndose a los variables estados de ánimo que le ocasionaba su propio vivir. *La tapicería* —sostuvo en una ocasión— *es lo más hermoso de la vida*. Para corroborar la concepción optimista que tuvo de ese arte, declaró además: *Las arpilleras* —otra designación modesta de sus trabajos— *son como cancio-*

nes que se pintan. Así que al reiterar la idea jovial atribuida por ella a sus bordados y tapicerías, insistió de nuevo en las constantes relaciones que produjo entre las artes, haciéndolas respectivas unas a otras. La humilde zurcidora infantil que aparece en sus *Décimas* siguió haciendo de las suyas, al hacer suyas todas las artes, tratándolas como si fueran retazos que admiten cualquier clase de nexos entre sí. Porque cuando se dice que un tapiz es una canción pintada, el color se hace voz, mientras que el hilo de la voz cantante queda identificado con la línea de lana. De esta manera, no hay límites entre las artes ni existen barreras que las diferencien; son, tal vez, aspectos de una sola o, quizá, no hay una sin todas. Los textos poéticos semejan tejidos; las tapicerías devienen cantares; la escultura es de hilos; la línea es color. Sin embargo, esta aparente similitud entre las artes se basa en una diferencia: la que supuso esta artista excepcional, respecto de los demás creadores, pues pudo relacionar las muchas artes que practicó, sin aparente dificultad, enhebrándolas o enlazándolas entre sí en un juego constante.

Dicha capacidad de establecer vínculos insospechados entre las artes la evidenció, además, cuando hizo respectivos entre sí los temas, elementos o ingredientes que forman parte de cada una de ellas. Antes de que apareciese el surrealismo, uno de los mayores escritores de nuestra lengua preconizó que en la obra literaria debían relacionarse aquellas palabras que no se hubieran asociado nunca. Los surrealistas intentaron esta posibilidad al convertir a las palabras en meros reflejos o tics verbales impensados y al pensamiento en un "automatismo psíquico puro", como "expresión real" de éste, aunque de hecho negaban la condición real del pensamiento al definirlo como un automatismo, porque no cabe confundir la reflexión con un acto reflejo.

Sea como fuere, los surrealistas codificaron la gratuidad que buscaban, negándola de ese modo. Algunos juegos conducidos por cauces fijos, como el de "el cadáver exquisito", dan una buena muestra de cierto procedimiento rutinario, destinado a producir sorpresas, con el que se negaba la sorpresa pretendida, pues ésta sólo surge plenamente cuando no la esperamos. De hecho, en los juegos de azar es el azar el que juega, pero no uno, pues si el azar se hiciese gobernable o elegible dejaría de ser tal, dado que la existencia de una regla implícita o subsumida en él constituiría su propia negación. Cuando "nos toca" un premio en un juego de azar —como se dice en castellano—, nuestro idioma delata que es el azar el que decide, "tocándonos" cuando quiere, dotándolo así de cierta condición voluntaria o intencional, propia del pensamiento primitivo, que nos convierte en pasivos. De modo que si el premio no se elige, puesto que "nos cae" o "nos toca", su diferencia no puede ser más rotunda respecto de aquellos premios que los humanos conceden, dado que en muchos de sus casos merecerían denominarse apremios...

El azar y la asociación libre entre los temas incluidos en los bordados figuraron con frecuencia en el proceso productivo de Violeta Parra. Sin embargo, ese proceso se diferenció de los empleados por los surrealistas. Éstos, cuando relacionaban gratuitamente cosas reales que no podían asociarse normalmente entre sí, a la manera de un Arcimboldo, hicieron gala de cierto oficio tradicional —un reproche dirigido por Bretón a Salvador Dalí—, para que la imagen claramente

distinguible de cada elemento pintado permitiera percibir, a primera vista, lo absurdo del contraste producido con los demás elementos que le acompañaban. Pero en ese caso el pintor recurría a cosas o figuras existentes, con las que contaba de antemano, para establecer la gratuidad de la relación habida entre ellas.

Por otra parte, algunos pintores surrealistas recurrieron a la gestualidad con el propósito de hacer surgir el azar en sus obras, mediante formas aparecidas sobre el lienzo como producto de actos casuales. Estas técnicas, como el *frottage* de Max Ernst, iban a dar origen a la pintura informal, generalizada a mediados del siglo, en la que la materia o la mancha se destacaron a expensas de la imagen. De tal manera, mucha de esta pintura se dedicó a pintar... el acto de pintar, pues si los artistas del siglo XVII usaron profusamente la mancha en sus obras —los “borrones” de Velázquez, la *machia* de los napolitanos—, tales manchas estuvieron subordinadas a la imagen representada, y no se dedicaron a tematizar con ellas el acto pictórico propiamente tal. A diferencia de aquéllos, los pintores del automatismo manchista mostraron —si no demostraron— cómo el gesto gesta, haciéndolo autónomo de la representación pictórica.

Violeta Parra relacionó a su manera ambas orientaciones adoptadas, entre otras, por la pintura surrealista —la vinculación gratuita de los temas incluidos en la obra y la participación del azar en ella—, según su constante inclinación, aquí destacada, que le movió a establecer nexos inesperados entre posibilidades artísticas diferentes. No supongo, en modo alguno, que ella conociera puntualmente cuanto acabo de tratar, ni mucho menos, porque si bien me remito a determinados movimientos artísticos de nuestro tiempo, lo hago con el propósito de situar sus bordados o tapices en función de las tendencias propias de la actualidad. Sin embargo, cualesquiera sean las referencias aducidas para comprender su arte, siempre nos harán reconocer su mucha originalidad.

Cuando en una entrevista le preguntaron a Violeta cómo se inició en la producción de tapices, su respuesta fue:

“Tuve necesidad de hacer tapicería porque estaba enferma.

Hube de quedarme en cama ocho meses, así que no podía permanecer sin hacer nada. Un día vi frente a mí un trozo de tela y empecé a hacer cualquier cosa, aunque no pude producir nada esta primera vez. (...) La segunda vez quise copiar una flor, pero tampoco pude; cuando terminé mi dibujo era una botella y el tapón me salió como una cabeza. Entonces dije: Esto es una cabeza, no un tapón. Le puse ojos, nariz, boca... La flor no era una botella; después la botella no era una botella, era una señora y esa señora miraba”.

Esta graciosa relación de Violeta denota el deslizamiento gradual del sentido que les corresponde a las figuras, produciéndolo a medida que surgen libremente durante la acción misma, tratándolas su autora como si fuesen vocablos que cambiaran constantemente de acepción a lo largo del tiempo. De esta manera expresó claramente el proceso de sus hallazgos, al indicar que las relaciones gratuitas, apreciables entre los motivos incluidos en sus tapicerías, se deben a que cuando empezó a bordar carecía de un plan previo para efectuar su obra. Así que a diferencia de los pintores que asociaban libremente elementos reconocibles del

contorno, representándolos con fidelidad para que se apreciara el conflicto entre ellos, Violeta produjo relaciones inesperadas entre los asuntos empleados en sus tapices, debido a que surgieron como accidentes imprevisibles de la producción misma, sorprendiéndola en su *feri*, en el hacer propiamente tal.

En este sentido, una modalidad del azar puede manifestarse en las obras del que no sabe a dónde va, como le sucedió a cierto fraile aficionado al arte de Apeles, al que le preguntaron qué estaba pintando. Su respuesta consistió en un dicho que se hizo proverbial: "Si sale con barbas, san Antón, y si no, la Purísima Concepción". Desde luego que este ir a lo que salga, sin un programa muy claro y aun a la buena de Dios, parece ser un rasgo significativo de cualquier tipo de creación, pues si el plan de la obra fuese ya la obra misma, no habría por qué hacerla. Al fin y al cabo, aquello que llamamos una ocurrencia se produce sin preverla, cuando pensamos de corrido. A este propósito refería Cocteau que en una ocasión pintaba Picasso los decorados de un ballet en una sala teatral francesa. Había gran profusión de trazos en su obra, pero ninguno de ellos indicaba nada a quienes observaban al pintor, sentados en el patio de butacas. Súbitamente aparecieron unas columnas en el trabajo del artista y todo el mundo, sorprendido, le aplaudió. "¿Cómo fue eso, maestro?", le preguntaron después. "La casualidad", dijo entonces Picasso. Naturalmente que "su" casualidad, la ocasionada por él, no era la de cualquier hijo de vecino...

Por ello, tanto la inesperada modificación de las figuras, producida a medida que surgen —efectuado por Violeta—, así como el hallazgo instantáneo de un motivo oculto en su propio trabajo —según hizo Picasso—, delatan que el artista ocasiona su azar, inalienable y personal, de modo que éste acaba pareciéndosele. Es, pues, una modalidad del azar distinta del que nos es ajeno y nos toca o nos cae, según el significado literal del término 'accidente'. Es el propio del hacer, aquí entendido como un azar provocado por alguien y explotado después lúcida-mente por el que lo produce.

De ahí que el hacer sin plan alguno, descrito por Violeta con relación a sus primeros tapices, le llevó a obtener gran suma de hallazgos, subsistentes después en sus trabajos más elaborados, con una constancia que asombra de continuo. Varias de las reproducciones incluidas en este ensayo, que asocian libremente a las personas con los animales y las plantas, prolongándose unas figuras en otras con una continuidad musical, propia del hilo sabiamente tratado, dan muestra suficiente de la originalidad de este procedimiento. De hecho, las improvisaciones instrumentales que caracterizaron a muchos grandes músicos del pasado, e inclusive la libertad de los *impromptus* musicales del romanticismo reaparecen en este modo de hacer, evidenciándose así que "la musicalidad" de los bordados de Violeta Parra —relacionados por ella con las canciones— también figura en este aspecto de su producción.

Pero ella dio, además, nuevas razones para fundamentar otros procedimientos casuales que originaron sus tejidos. En la entrevista anteriormente citada le preguntaron si dibujaba los tapices antes de bordarlos, a lo que replicó:

"No. No puedo. Cojo un pedazo de tela de saco, me instalo en un rincón y

comienzo a trabajar en cualquier lugar de la tela que me rodea. En lo que se refiere al Cristo que figura en una de ellas, comencé por un dedo del pie, y después fui subiendo, subiendo...”.

Por añadidura, refrenda que la libertad de su trabajo se basa en una carencia: “El problema es lo más simple del mundo. No sé dibujar”.

Sin embargo, cuando Violeta declaró que no sabía dibujar, produjo el aparente contrasentido de negar la condición lineal en que se sustentaban, precisamente, sus bordados, pues en función de aquello que negaba –la línea– efectuó su arte. Así como santa Teresa formuló su conocida paradoja del “que muero porque no muero”, Violeta pareció decir, “que hago porque no sé hacer”. Aunque sabía muy bien qué hacer y cómo hacerlo. ¿Cómo no lo iba a saber, si tanto hizo y tan excepcional? Lo que no sabía –más bien no quería– era someterse al procedimiento tradicional, consistente en dibujar previamente sobre una tela la línea que debía seguir el bordado, entendiéndolo de esta manera como la consecuencia invariable de una pauta rígida, de la que no podía apartarse.

Posiblemente, esa declaración en la que Violeta negó su aptitud para el dibujo, pudiera producir desconfianza en quienes todavía suponen que el arte es algo así como el hijo único del oficio, y que el oficio es único, olvidándose de que el mismísimo Picasso, defendiéndose de quienes le atribuían cierta supuesta falta de oficio (?), sostuvo una vez que todo artista tiene el que necesita.

Porque el oficio no es nunca neutro. Su ser es un “ser para”, para aquello a que se le destina. Y su destinación es variable. Por tal motivo, “el oficio” no es uno ni único, pese a quienes siguen entendiéndolo como determinada entidad superior –y aun superlativa–, ante la que deben ponerse los ojos en blanco, para dar un signo claro de la admiración que despierta. De ninguna manera. Puesto que cada modalidad del oficio lleva consigo determinadas posibilidades fácticas, en cada caso permite tanto como impide. El que tuvo Velázquez, tal vez le hubiera parecido abominable a un Jan van Eyck, que cifraba su labor en la fijación minuciosa de todo lo existente. Sin embargo, con el considerable oficio de Jan van Eyck nunca se pudo dar la sensación de movimiento que logró Velázquez al representar su mano diestra, desdibujándola, en el autorretrato que incluyó en *Las Meninas*.

Aun cuando en el romanticismo creyeron que la obra de arte se opone con su libertad a las limitaciones humanas, sacando, incluso, partido de ellas, tal como lo hizo Violeta al sostener que no sabía dibujar, muchos de los hallazgos producidos en el trabajo artístico se deben a que tuvieron como base determinadas restricciones establecidas de antemano. Entre éstas pueden recordarse aquellas que suponen las partitas para violín solo, de Bach, en las que el músico se tomó algunas licencias armónicas a las que no recurrió en sus obras mayores, obteniéndolas a partir de las limitaciones propias de un instrumento monódico. En el mismo sentido, Unamuno, al comentar uno de los sonetos que escribió en su destierro (*De Fuerteventura a París*, nº 25), afirmó que no se le hubiera ocurrido emplear determinadas palabras sumamente expresivas si no hubiera sido por la limitación forzosa de la rima. “Es el azar –añadió– maestro de libertad encadenada”.

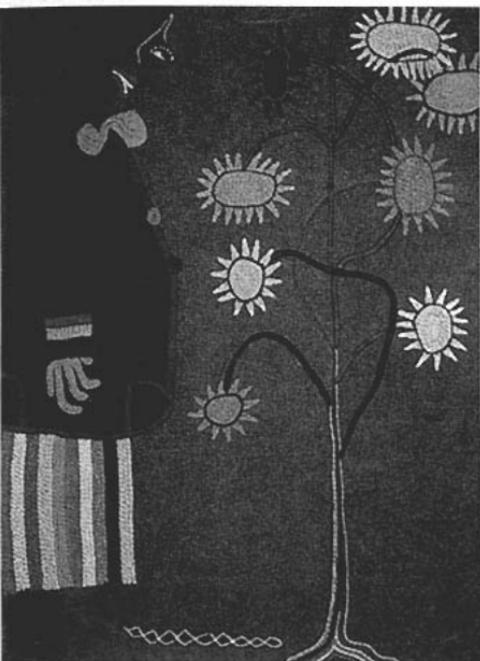
De análoga manera, algunas de las libertades que se permitió Violeta en sus tapicerías no sólo se debieron a que con ellas compensó determinadas deficiencias de índole personal, sino que en ciertos casos fueron producto de sus carencias materiales. A este propósito declaró una vez: "Con los colores hago lo que puedo, según las lanas que poseo. Para el Cristo sólo tenía amarillo y azul y me las arreglé con eso". La gama se dispuso así de acuerdo con lo que tuvo a mano, pero a partir de esa limitación previa se permitió la libertad de producir un Cristo amarillo y azul... Es una buena muestra de cómo su imaginación hizo de la necesidad virtud.

A ese ingrediente imaginario, que es desde luego el más importante de su obra, se refirió en diferentes ocasiones. Después de haber establecido que no sabía dibujar, cuando le preguntaron, "¿Entonces usted lo inventa todo?", Violeta concluyó: "Sí, pero todo el mundo puede inventar; no es una especialidad mía". Aún más. Al explicar cómo resolvió el tapiz titulado *Combate naval de Iquique*, describiéndolo como "un episodio de la historia de Chile", su interlocutor se sorprende por el procedimiento empleado, preguntándole: "Entonces, ¿este episodio lo hace usted sin mirar el trabajo de conjunto?". "No, replicó Violeta. Como tengo la intención de hacer un episodio de la historia de Chile, éste debe salir". "Pero, ¿cómo lo hace?", reitera su entrevistador, "Nunca le veo extender la arpillera". "Porque el tema lo tengo en la cabeza", concluyó Violeta.

De modo que si en sus primeros trabajos sobre arpillera las imágenes nacieron, según ella, al azar del hallazgo y de la invención libre, cambiándolas constantemente de forma, después atribuyó esas libertades a sendas carencias —la del dibujo y la de los medios materiales—, para reconocer, por último, que no necesitaba dibujar las figuras ni componer la totalidad de la obra porque su conjunto lo tenía en la mente. Expuesto así el proceso de su producción de tapicerías, parecería llevarnos, con todas las salvedades, del concepto sustentado por Klee, consistente en que "dibujar es sacar una línea de paseo" —tal como hizo Violeta con sus hilos de lana—, a la idea de que la pintura es materia de pensamiento o "cosa mental".

Esta clara conciencia que tuvo de la condición y del desarrollo de su arte es una razón más para excluirla de entre los pintores ingenuos o folclóricos. La valoración actual de este tipo de pintura se debe a que sus autores perciben el mundo de otra manera que en la pintura culta, revelándolo con toda su inocente novedad. El hallazgo espontáneo es lo que estimamos en tales maneras de representación, pues convierten en un gozo constante, como de día de asueto, lo cotidiano y habitual. Cierta sonrisa, en la que se manifiesta nuestra gratitud, acompaña a ese género de obras, ya que nos hacen presente un paraíso dado por perdido.

Desde luego que las tapicerías de Violeta ostentan algunos rasgos de este tipo de arte. Sin embargo, difieren del que es propio de las bordadoras populares chilenas, que con un talento considerable en muchos de sus casos se dedican a representar, casi exclusivamente, los paisajes, las costumbres, las fiestas y aun los alimentos que conocen, complaciéndose en el gozo del mundo inmediato, exaltándolo con alegre fruición infantil. Tampoco el arte de Violeta puede relacionarse con la reaparición académica de la tapicería, tal como lo efectuaron en Francia



El clown.



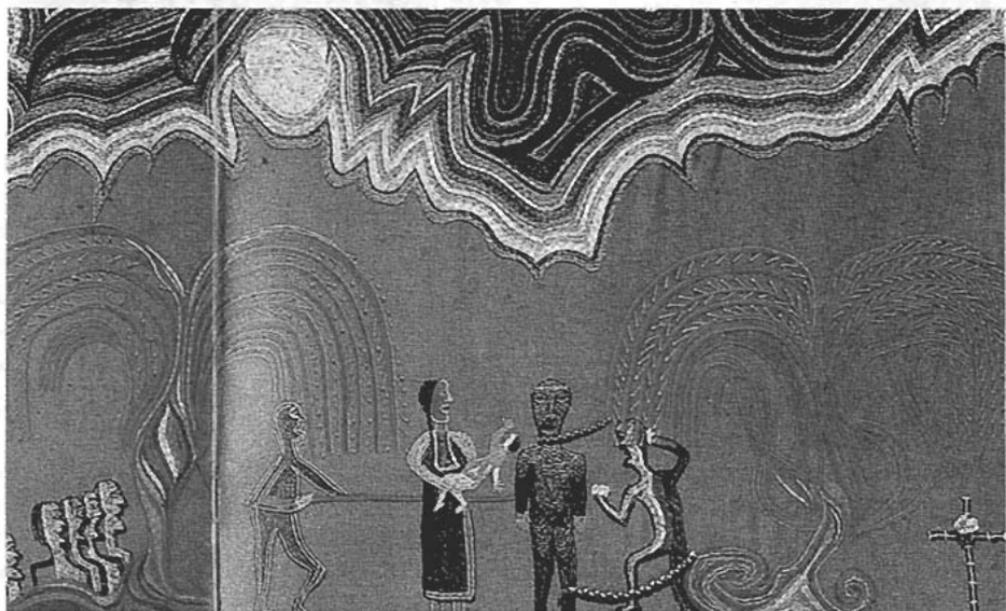
El hombre.



El combate naval (Primera versión).



Contra la guerra.



Fresia y Caupolicán.

Lurçat y sus seguidores. La obra de ella no fue sólo costumbrista, ni se atuvo al carácter decorativo que asignaron a la tapicería los artistas franceses contemporáneos, según "el decoro" que los tapices brindaban con su ornato a los antiguos interiores orientales, hechos de extensos muros continuos, carentes de iluminación directa. Ese canto a la vida, atribuido por Violeta a sus bordados, llevaba consigo, como la vida misma, determinado sentido trágico que afloró en ellos con frecuencia, dándoles cierto trasfondo extraño, perturbador en ocasiones, tan desgarrado y anómalo que apartó a este arte de su posible base folclórica y de cualquier tendencia ornamental.

Si además de estimar los procedimientos que empleó para ejecutar sus tapices, tal como hemos efectuado, nos atenemos a los resultados obtenidos en ellos, puede afirmarse que la originalidad de Violeta consistió en que hizo de sus tapicerías una modalidad inesperada de la pintura expresionista. Los cielos catastróficos, amenazadores, que emplea sistemáticamente como fondo de las obras dedicadas al conflicto entre los araucanos y los españoles, las máscaras en que convierte los rostros de sus personajes, la gran ternura que trasuntan varios bordados —*La familia*, entre ellos—, la soledad meditativa del payaso, en reflexión ante las flores, o la del Cristo abandonado, con su brazo caído, más el valor afectivo que atribuyó a los colores, en la gama que lleva de la esperanza hasta el dolor, son todos rasgos muy patentes de una profunda expresividad. Ésta culmina decididamente en sus obras mayores, entre ellas el tapiz titulado *Contra la guerra*, en el que se autorretrata acompañada de una finlandesa, un argentino y una chilena —según su propia declaración—, situándose frente al espectador como figuras de un tiro al blanco, de las que surgen plantas floridas que para ella significaron el brote del alma. En primer término se encuentra una mano metamorfoseada en una escopeta de dos cañones que mata a un pájaro. La trágica farsa de la guerra se asocia de este modo al juego pueril de las ferias populares, convirtiéndose las personas en seres pasivos sobre los que se dispara impunemente. Pero el tapiz más logrado, respecto a su expresividad, corresponde a la versión última del *Combate naval de Iquique*. En ella, el barco naufrago semeja un Leviatán que arroja de su enorme vientre negro a tres marinos de color grisáceo, quienes en el intento de abordar la cubierta del buque adversario parecen levitar, ya en vuelo hacia la muerte. El hundimiento del buque se significa con la disposición desordenada de sus ojos de buey precipitándose hacia el mar, ocupándose cada uno de ellos con una cabeza que denota el terror producido por el suceso. Además de ello, el mar bullente situado en el plano inferior del tapiz concuerda con el tratamiento dado a los cielos en otros temas bélicos bordados por Violeta, confiriéndole a la escena el dinamismo requerido por el combate, aquí contemplado con aparente indiferencia por una fila de cabezas que ocupa el buque insignia chileno, con su héroe sobre la cubierta. Ese contraste entre el dramatismo de los que sufren una situación límite y quienes la perciben a distancia, aun cuando participen activamente en ella, es muy característico del arte de Violeta Parra, según apreciamos en sus cartas y como lo corroboran sus obras visuales, acentuándose con ello su extrema intensidad.

Del trabajo de Violeta pudiera deducirse que para ser un buen pintor hay que

ser mucho más que un buen pintor, pues perteneció al linaje de los pocos que llevan consigo la invención constante, en vez de cifrar la obra en una suma de habilidades. Tanto es así que su arte, en lugar de incluirlo en la categoría de "lo figurativo", habría que considerarlo como "transfigurativo", ya sea por las configuraciones extrañas que adoptan sus imágenes como por el proceso de mutaciones continuas con el que relacionó sus temas. Sin embargo, muchos de estos hallazgos se debieron a que también dedicó su considerable imaginación a sacar partido del medio empleado, hasta el punto de que gran parte de las metamorfosis experimentadas por sus figuras, transformándose en otras, así como la conversión de los cuerpos bordados en auténticos laberintos, mediante las sinuosidades de la lana que los forma, se deben a que utilizó con gran originalidad las condiciones propias del hilo del tapiz, según lo prueban algunas de sus obras, como *El hombre*, *El circo* y *La cantante calva*.

Por otra parte, el haber calificado a estos trabajos como una modalidad inesperada de la pintura expresionista corresponde a que son tapices tratados como si fuesen pinturas, un hecho infrecuente en la obra de los expresionistas: aunque lo sorprendente de tales bordados también radica en que Violeta los relacionó con otras tendencias artísticas y aún con artes diferentes, de modo que a las posibilidades del expresionismo se asociaron en ellos, inopinadamente, algunas del surrealismo e incluso del arte popular chileno, entre éstas el cromatismo de las telas autóctonas. Añádase a ello el que en tales obras incluyó ciertos rasgos de su escultura filiforme, anteriormente considerada, como sucede en la arpillera que representa a su hija Isabel, y se tendrá una noción aproximada de la inaudita variedad de recursos que puso en juego para hacer sus bordados. Puesto que el arte de Violeta Parra nunca fue unilateral, nada de extraño tiene que en sus tapicerías recurriera a toda clase de extremos —racional e irracional, espontáneo y reflexivo, mental y sensible—, para pasar por último de un paraíso perdido a un infierno encontrado en la aspereza de su existencia. Pero este hallazgo postrero, aunque se anuncia en las tapicerías, lo formuló definitivamente en sus óleos.

LA PINTURA. UN PUNTO FINAL

"Toda mi vida fui muy sola, por eso me he metido en tanto camino. Muchas espinas. Muy oscuro. Muy seco todo y muy salado". Éste es uno de los testimonios más amargos que nos legó Violeta Parra, pues fundamenta la multiplicidad de su obra sobre la soledad ocasionada por un mundo adversario.

Si se comparan los cuadros que inventó hacia el fin de sus días con sus bordados, predominantemente joviales —"lo más hermoso de la vida", "canciones que se pintan"—, aquéllos pueden constituir el revés de la trama. "La pintura no es lo más hermoso de la vida —sostuvo—, porque en ella trato de sacar lo más profundo que hay dentro de mí". Pensándolo a su manera, lo más profundo nunca podía ser lo más hermoso, no sólo por la modestia que la frase pareciera implicar, sino, sobre todo, porque "este cementerio que es la vida, a cada momento me muestra sus nichos y sus cruces".

Con semejante óptica de tonos sombríos, su actividad pictórica se convirtió

en un oficio de tinieblas: un paño violeta, el paño de lágrimas para la más sufriente, esto fueron sus lienzos, sus pinturas.

Sin embargo, como había declarado hermosamente en una de sus *Décimas*:

*No lloro yo por llorar
sino por hallar sosiego,
mi llorar es como un ruego
que nadie quiere escuchar.*

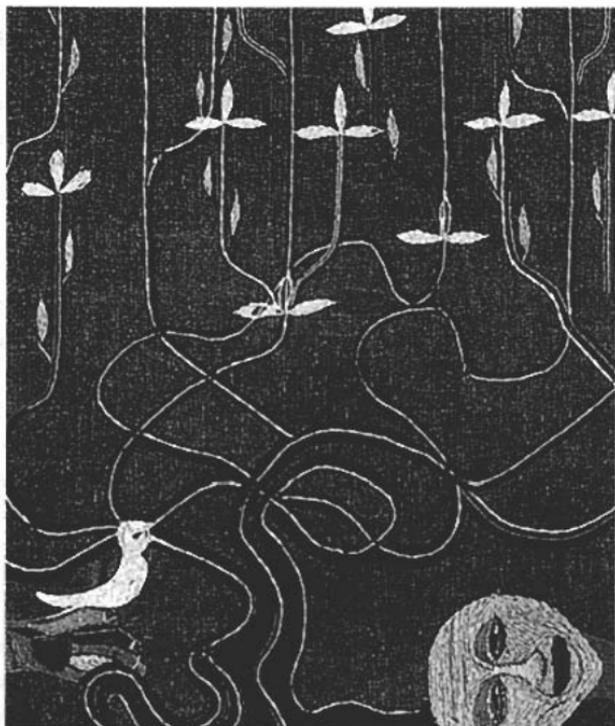
De esta manera, lo óleos que pintó, aunque no fueron santos, significaron algo así como la unción sedante que requerían sus males y reclamó en sus versos, con el fin de obtener el sosiego deseado. Así entendidos, constituyeron una extrema unción que atenuó sus quebrantos y su constante soledad.

Pero al practicar este otro arte, tan diferente de la tapicería, Violeta Parra se transformó a su vez en un agudo rayo de luz ultravioleta que penetraba sin piedad alguna en la interioridad de los cuerpos opacos, esos que circulaban, fornicaban, dormían o agonizaban a su alrededor, cerrados por entero a las restantes luces, a las luces que hubiera en las demás cabezas.

Como con el transcurso de los años los seres se nos hacen transparentes, Violeta convirtió esta facultad en una de las razones más absolutas de su pintura. Por ello transformó a los humanos en entidades fantasmales, desposeyéndolos de su consistencia material, para representarlos como aparecidos, en concordancia con las apariciones que se le presentaban en el pensamiento. Con sus largos cortejos funerarios, su repertorio de personajes solos y enlutados, con sus cabezas vacías, impersonales, dispuestas en hiladas e hileras, como decapitados o fantoches que nos dieran su última mirada, esta pintura significó, de tal manera, "lo más profundo" que había en su autora, aun cuando fue a la par el más extraordinario análisis espectral que se haya efectuado sobre la humanidad doliente en la pintura chilena.

¿Folclorismo? Tal vez; en ocasiones. Si es que pensamos en un Guadalupe Posada y en sus macabros pliegos de cordel, pertenecientes a una tradición francamente distinta. Porque ante todo, en esta porción de la obra de Violeta se acentuó su sentido expresivo, hasta el punto de revelar tanto la interioridad de la artista como la de los personajes representados por ella.

Nombres mayores como los de Goya, Ensor, Munch o Nolde pudieran aducirse aquí en un vano ejercicio destinado a descubrir o citar antecedentes de este modo de hacer. Dejémoselo a otros, a los que olvidan que toda obra genuina "crea" sus precursores, ya que sin ella no serían precedente de nada. Esta pintura, de índole proyectiva, como altera el contorno conocido por todos, para ponerlo en concordancia con la interioridad de quien la imaginó, ocasiona perturbación o zozobra en los que la contemplan. Porque buena parte de ella lleva consigo un *memento mori*; de ahí que se constituya en una estremecedora danza de la muerte, que afecta, inclusive, a las fiestas más gratas, en las que los mortales creyeran olvidarse de su condición. Para corroborarlo, entre sus temas aparece un Juicio Final, en el que la divinidad se representa como un clamor que sobrecoge a los humanos, en el acto de separar a los elegidos de los réprobos, a la manera de los tímpanos románicos.



El árbol de la vida.



La cantante calva.

Pero este apocalipsis de Violeta tiene cierto sentido francamente doméstico, femenino y humilde, muy distinto de aquel que se manifestó en Patmos. Su "revelación de los últimos días" está directamente ceñida a la condición de su propia existencia, de la que obtuvo mucho el repertorio pintado, sorprendiéndola en sus modestos menesteres, en sus fiestas o en sus sencillas ceremonias. La vida con la muerte se integran en estas pinturas, configurando un todo indisoluble. Tanto es así que la obra titulada *El árbol de la vida* lleva como contrapartida, pintado en su reverso, el cuadro designado como *Funeral en la calle*. No cabe hallar una evidencia más significativa de cuanto sostengo. Porque si bien la vida es siempre una con la muerte —"que quien no vive no padece muerte", escribió el gran Quevedo—, el vivir representado en estos cuadros se formula desde la perspectiva de un final.

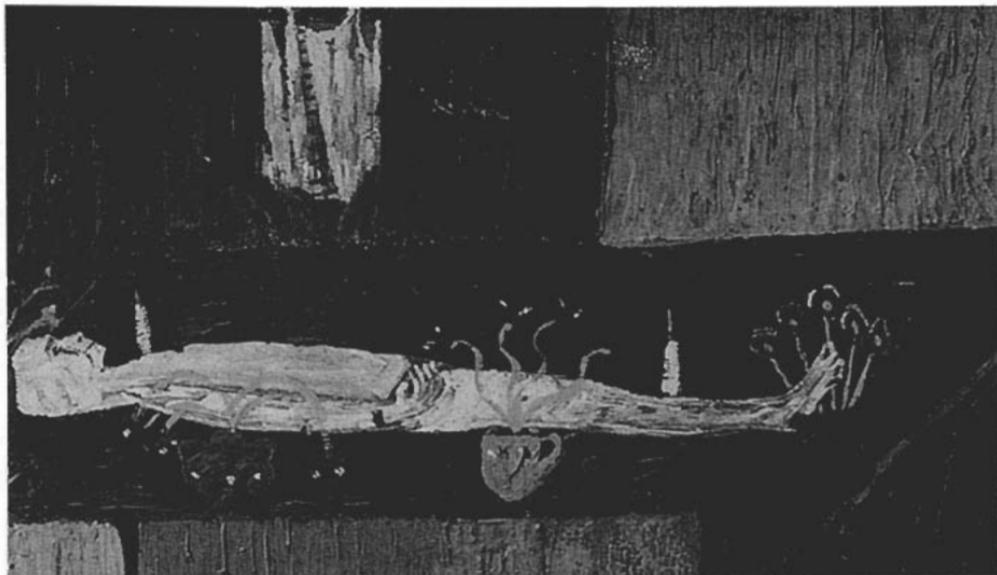
*Seguro que la verdad
la vive el que yace muerto,*

dijo Violeta en uno de sus poemas. Por ello puede estimarse que la constancia de los temas mortuorios en sus cuadros corresponde a su deseo de expresar esa verdad absoluta y concluyente.

A este respecto, los asuntos y los nombres de las obras, tanto como el tratamiento de los temas, son sobradamente explícitos: *La sala de espera* da la imagen de la vida como una larga demora, posiblemente sin esperanza; *El naufragio* significa el resultado final de la existencia; *El solitario*, vestido y abandonado sobre un lecho, corresponde al hombre carente de destino; la soledad del cadáver se representa en *Esperando el ataúd* y la del superviviente en *El velorio del angelito*, con la imagen de un cantante que se despide del niño, escuchándole un tropel de animalillos, la exclusiva compañía del pequeño. En dicha línea patética figuran *Entierro en el campo* y el *Cristo rojo*, que aparece como el único ser vivo del cuadro, rodeado de grupos fantasmales, blanquecinos, pintados como formas que surgieran de una niebla. Pero muy especialmente merece considerarse *La cena*, obra extraña y anómala, en la que los apóstoles, sentados en torno de un Cristo muerto, crucificado y tendido sobre una mesa enlutada, aprecian de cerca toda la magnitud del sacrificio. Es muy posible que nunca el tema del banquete eucarístico haya tenido un tratamiento análogo, tan desgarrador y extremado como éste.

Dicho sentido absoluto de la muerte, que representó Violeta en muchos de sus óleos, lo evidenció además en las formas y colores irreales con los que dotó a sus personajes, así como en las disposiciones desconcertantes que adoptaron, situándolos con frecuencia en torno de espacios centrales vacíos y haciéndoles parecer seres recién salidos de la tumba o del sueño, o de las alucinaciones y asombros de la artista, que pueden resultar equivalentes.

Al margen de las posibles limitaciones de que estas obras adolezcan, conmueven ante todo por su veracidad extrema, un rasgo moral y previo a cualquier indagación que intente conducir a la verdad. Esa virtud, que no abunda en nuestros días, convirtió a tales pinturas en uno de los testimonios más significativos que pueden concebirse de una vida —recuérdese que en el griego llaman



Esperando el ataúd.



El Cristo rojo.

'mártir' al testigo—, un testimonio o martirio del que Violeta intentó desprenderse, concretándolo en su obra.

Habría que preguntarse cuántas de sus aptitudes y habilidades infantiles empleó en esas artes de la tapicería y los óleos, para cumplir su intención de liberarse del peso de sus fatigas. Queda de su mano un *Cristo* pintado sobre cartón, hecho de pequeños retazos de trapo imitados con el óleo, como un *collage* en el que recordara las telas zurcidas con las que su madre la vestía de niña, según testimonia en sus *Décimas*. Esta obra desconcertante —es un Klimt de costurera— estableció un vínculo más entre dos artes distintas —el del óleo y el de reunir las telas de un centón—, en cuyo nexa no sólo recurrió Violeta a su habilidad precoz de zurcidora o remendona, sino a su facultad consciente y madura de asociar artes diversas, aun cuando ambas capacidades quizá impliquen cierta expresión diferente de una sola aptitud.

Sea como fuere, al enlazar el hilo de su arte con el de la vida, su propósito fue claro: "...quiero cantar siempre y sin equivocarme, sin que se me corte una cuerda...", escribió en una ocasión. Porque los hilos, las cuerdas sonoras y los hilvanes de sus humildes menesteres infantiles significaron para ella la expresión más acabada del amor. Refiriéndose a sus cartas, dijo que sirven para estrechar la relación humana y abrir el corazón, "tratando de penetrar en él por un hilito que vibre de cariño y amistad". El diminutivo aplicado al hilo indica el sentido afectivo y femenino con el que lo estima, haciéndolo equivaler a ese género íntimo que es la correspondencia, considerada como un enlace vibrante, musical, establecido a pliego cerrado. Ese hilo —de nuevo en diminutivo— lo vinculó también con sus canciones, cuando al actuar ante públicos ajenos a nuestro idioma, dijo de ellos: "No me entienden la palabra, pero sus rostros se ponen brillantes y tartamudean de emoción cuando quieren tender ese hilito misterioso, entre su sangre y la mía, que se llama amor...". Así propuesto, el hilo es una atadura, la atadura implica amor y el amor siempre equivale a una transfusión directa, de sangre a sangre o de arteria con arteria, según el sentido antiguo que atribuyeron a éstas, teniéndolas como "ligaduras".

Sin embargo, al no encontrar en el mundo la reciprocidad afectiva que siempre esperó del otro, desolada, en soledad, ya en el límite de las tensiones sufridas por la trama de su vida, Violeta Parra hubo de cortar sus hilos. "Veo gastado el cordón", escribió con pesadumbre, refiriéndose al vivir desventurado de un pariente. El de ella perdura aquí, en su obra: es el hilo de su arte.

Adriana Valdés

TALA: EL LIBRO DE LAS INTERSECCIONES

Entre lo que Gabriela llama "algún pequeño rezago" de *Desolación*, y lo que uno de sus críticos llama "el ahondamiento reflexivo y concentrado de *Lagar*", se ubica *Tala*. Lo más común, y lo que hace la misma poetisa, es ubicarlo como "la raíz de lo indoamericano". Una división pedagógica –falsa– entre las tres obras diría entonces que presentan tres hablantes distintos. Uno es la "yo" de *Desolación*, que marcó para siempre a muchos de sus críticos; ni Alone ni Saavedra Molina, por nombrar sólo a dos, pudieron seguirla leyendo sin reproches ni nostalgias. La lectura más vigente y más desenmascaradora de ese "yo" poético está hecha, a mi juicio, por Jorge Guzmán. El segundo hablante estaría en *Tala*, y asumiría una identidad indoamericana. Y el tercero, el de la reflexión, estaría sobre todo en *Lagar*.

Me gustaría leer con detención *Tala*, para descubrir –anticipo– que es un libro de intersecciones. Me gustaría leerlo no como el establecimiento de una identidad poética determinada, sino como el campo de batalla de varias; como el titubeo; como la oscilación de la identidad. Perspectiva que se presta especialmente a este libro intermedio. Es lo que intentaré mostrar a lo largo de esta intervención.

LA PERSONA QUE SE CONSTRUYE ANTE DIOS: EL REZAGO DE *DESOLACIÓN*

"La volteadura de mi alma" es frase de Gabriela, de las notas a *Tala*, y está en oposición con otra frase: "una larga crisis religiosa". Se le dio vuelta el alma; cambió el alma. Lo que como lectores podemos observar es, sobre todo, el cambio de interlocutor de esta poesía. Es cierto, hay rezagos de *Desolación*. Los rezagos son aquellos en que todavía el texto tiene por destinatario al Dios hebreo o al Cristo:

*Te olvidaste del rostro que hiciste
en un valle a una oscura mujer...¹*

Ese Dios era el que, en el valle del Elqui, dotó de rostro a una oscura mujer. Le dio identidad; le dio retrato; le proporcionó una *persona*. Persona, máscara: el origen de la palabra lo conocemos todos. El primer fundamento de la identidad estaba en el nombre de ese Padre, en la ley de ese Padre, manifestada en ese valle. La identidad de *Desolación* es prácticamente inseparable de la actividad de clamar al cielo. *Dios quiere callar*, dice la "Balada", pero el orden de Dios, "el pacto enorme" está ahí, para ser invocado como razón última de todo lo inexplicable.

Sin embargo, esta primera "persona" de Gabriela Mistral ha comenzado ya

¹Nocturno de la consumación". Ver también "Nocturno de la derrota", "Locas letanías" y el tono de "Lápida filial".

desde *Desolación* a resquebrajarse, junto con ese Dios todopoderoso y omnipresente. "El Dios triste", en *Desolación*, lo presenta otoñal, en un movimiento de caída. En *Tala*, "Nocturno del descendimiento" retoma ese movimiento, y el Cristo *-bulto vencido/cae, cae y cae sin parar*, hay que recogerlo, se deshace, es necesario

coger tus pies en peces que gotean...

Dios desaparece en cuanto interlocutor y gran responsable

y lo que veo no hay otro que me vea

y lo que pasa tal vez cada noche

no hay nadie que lo atine o que lo sepa...

La persona que se ha construido a sí misma de cara a Dios —como la amante se construye de cara al amado— sentirá que ha sido borrada, perderá identidad, porque el otro (también como el amado infiel) ya no la *ve*:

cabras vivas, vicuñas doradas

te cubrieron la triste y la fiel (...)

Te han tapado mi cara rendida

las criaturas que te hacen tropel;

te han borrado mis hombros las dunas

y mi frente algarrobo y maitén.

Cuantas cosas gloriosas hiciste

te han cubierto a la pobre mujer².

Al no existir más un Dios ante cuya mirada construirse, un Dios que constituye al sujeto a la manera del espejo de Lacan, el sujeto se construye —en ese vacío— de muchas otras maneras: adquiere —desde ese vacío— identidades múltiples. Dios es uno, decía la creencia mistraliana. "Mi nombre es legión", dice el demonio, en el marco de esas mismas creencias. En esas creencias, también, se habla de "el árbol de la cruz". Este libro que comentamos se llama justamente *Tala*.

El rostro que hiciste

en un valle a una oscura mujer

¿Qué pasa si, en estos versos ya antes citados, subrayamos "en un valle"? ¿Qué pasa si vinculamos esta primera identidad bajo la mirada de Dios, al lugar de la infancia, el valle del Elqui, donde esa primera identidad se construyó? ¿Qué pasa si recordamos que los versos de *Desolación* tienen por espacio identificable el valle del Elqui, por naturaleza la de ese valle, y pensamos luego en los espacios y en la naturaleza que hacen su aparición en *Tala*?

Podría decirse que esa primera identidad se va perdiendo junto con la residencia en el valle y junto con el clamor a un Dios presente y personal, hebreo y cristiano. El paisaje se amplía, geográficamente hablando: está México, y el

²"Nocturno de la consumación".

Caribe, y la cordillera extendida por todo el continente, y España, y Argentina. Y la identidad de quien habla cambia, se vuelve extraña, *extranjera*:

*que nunca cuenta, y que si contara
sería como el mapa de otra estrella,*

dicen los simples habitantes del lugar, ese "nosotros" del que ella está ya excluida³. La identidad fundada en Dios es también una identidad fundada en el lugar físico de origen. En Gabriela Mistral se pierden simultáneamente ambos fundamentos, y la identidad comienza un camino errante, un peregrinaje. Hablando de los viajes, dirá "tengo miedo de descastarme"⁴.

El valle del Elqui era un lugar donde se vivía una cultura determinada, donde las diversas culturas se habían sedimentado hasta construir el "dejo rural", las formas religiosas, eróticas y familiares de un matriarcado particular, del que *Desolación* entrega claves muy esclarecedoras⁵. La transmigración pone al sujeto en un terreno intercultural, en un punto de intersección entre culturas distintas que operan en espacios diversos. La movilidad de Gabriela Mistral la transforma en sujeto de la transculturación⁶, y plantea el tema de su identidad –sus identidades, decíamos– en términos sorprendentemente contemporáneos.

(Paréntesis sobre "descastarse". No hizo otra cosa cuando cambió su nombre. Una especie de oposición entre la naturaleza obligatoria de Lucila Godoy y la cultura escogida, Gabriela Mistral: D'Annunzio y Federico y el viento como únicos parientes. También un momento de las opresividades que lleva consigo pertenecer a una casta; el seudónimo como medio para escapar a esas opresividades).

LOS DESPLAZAMIENTOS DE ESA IDENTIDAD:

QUIÉNES HABLAN EN TALA

Ya se ha dicho que en *Tala* habla también, rezagada, la "yo" de *Desolación*. Pero en *Tala* el lector puede asistir a una escenificación del cambio en esta "yo": en el "Nocturno del descendimiento", ya mencionado, la mujer que habla –obligadamente– adopta una nueva *persona*; es ocasionalmente, ante la falencia del Cristo, la madre de ese Cristo, la *Pietà*:

*Acaba de llegar, Cristo, a mis brazos
peso divino, dolor que me entregan...*

³"La extranjera".

⁴Roque Esteban Scarpa, *Gabriela anda por el mundo* (Santiago, Editorial Andrés Bello en convenio con la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1978), pág. 10.

⁵Ver Jorge Guzmán, "Gabriela Mistral: Por hambre de su carne", *Diferencias latinoamericanas* (Santiago, Ediciones del Centro de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, 1985?).

⁶El término es de Ángel Rama. Ver "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana", *La novela latinoamericana 1920-1980* (Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982), págs. 203-235.

a) *La vieja sacerdotisa: la que se construye desde la privación del sexo*

Es la primera vez que aparece esta otra *persona*, esta otra mujer que habla. Ya no clama al cielo, para que éste reciba sus dolores; ahora recibe ella los dolores del cielo y de la tierra. La función compasiva se hace sacerdotal, con ecos sacramentales: el poema "Confesión" es, por cierto, el más evidente en este sentido. El dolor del otro, como el Cristo del descendimiento, "cae", "pesa"; el otro lo lleva *cargado como alga al borde de la boca*. Termina:

*¡Y recibe su culpa como ropas
cargadas de sudor y de vergüenza,
sobre tus dos rodillas!*

Esta persona que habla es, desde "Nocturno del descendimiento" y "Confesión", alguien que hace gestos consagrados por el cristianismo. Pero es a la vez una transgresora: declara al Cristo muerto, y se pone en el lugar de su madre; se hace, ella, mujer, sacerdote, y administra un sacramento cristiano. Se toma en la palabra un poder que el esquema patriarcal le niega. El esquema patriarcal se agotó junto con el Dios del valle del Elqui. Junto, también, con la juventud. Requisito del sacerdocio femenino es la vejez y la renuncia a la relación erótica: toda relación es enseñanza, y al imperativo de la atracción sexual se sustituye el imperativo de la sabiduría. Vejez, sabiduría, poder sacerdotal van juntos. Podría hablarse en Gabriela Mistral de una temprana nostalgia de vejez. (Todos habremos temblado con los versos esos que dicen:

*Ahora tengo treinta años, y mis sienes jaspea
la ceniza precoz de la muerte!).*

Y desde nuestra peculiar perspectiva ya descristianizada, ya sobreerotizada, etc.; podríamos también hablar de la asunción temprana de la vejez como una especie de alivio respecto de las heridas del deseo erótico: un ponerse más allá de todo; un erigir voluntariosamente otro poder, frente al poder del "amo amor" que regía *Desolación*.

Un excursus sobre la versificación. Carlos Germán Belli, en un artículo sobre Rubén Darío⁷, habla de "el sexo en el texto", diciendo que Rubén levantó "la milenaria prohibición de la carne" en la poesía; creó una escritura "que no esconde la fuerza del amor"(...) y dice que "se siente que el fuego de la vida arde igualmente en el cuerpo verbal. Gozo sensual, gozo estético: el sexo unido indisolublemente al texto".

Y sigue Belli: "en el poema el sexo se halla presente desde el magma primero de las palabras, que llegan a ligarse en una compacta construcción cuyas figuras

⁷Carlos Germán Belli, "En torno de Rubén Darío", *El buen mudar* (Perú, Editorial Perla, 1987). No conozco de este libro sino el texto citado en la revista *Resto do mundo*, N° 1, Fortaleza, Brasil, agosto de 1988.

retóricas parecen motivadas por la fantasía y los sentimientos que intervienen en la sintaxis de la unión sexual, y cuyos puntos convergentes serían la concupiscencia y el barroquismo". Desde estas palabras, no resulta nada extraño que, junto con desaparecer la "yo" que habla en *Desolación*, vayan desapareciendo también en la poesía mistraliana los halagos al oído, propios del modernismo literario y sobre todo del sensual Rubén Darío. Vienen los ritmos quebrados, las expectativas frustradas; desaparece hasta la sombra de "la concupiscencia y el barroquismo"; los alejandrinos se sienten como indulgencias peligrosas, y el eneasílabo —menos sensual y musical que el endecasílabo— sienta sus reales en una tierra de *Tala*. La mortificación de la carne tiene su paralelo en la mortificación del verso: aquí también es posible, aunque en sentido inverso al de Belli sobre Rubén, hablar del sexo en el texto. Fin del excurso.

b) *La sibila: la que se construye ante un saber misterioso*

La sibila —variante de la vieja sacerdotal, profetisa— aparece en "Recado de nacimiento para Chile". Ese "Recado" se describe a sí mismo como "soplo de sibila". Soplo, por viento; soplo, por datos, como en la expresión "pasar el soplo"; "soplo", como los del espíritu, ése que sopla donde quiere. Especie de bruja madrina, esta sibila se ofrece para presidir los ritos de la vida, y de su sabiduría hace encargos:

*guárdente la cerilla del cabello
porque debo peinarla la primera
y lamérsela como vieja loba.*

Es, además de loba, pantera: dormir con la niña evoca una historia inventada.

*(Kipling cuenta de alguna pantera
que dormía olfateando un granito
de mirra pegado a su pata...).*

Los rasgos de la Sibila —en este poema— la ubican a medio camino entre el mundo humano y el animal, y también a medio camino entre el mundo humano y el sobrenatural: la sibila es tráfuga, llega a constituirse como sujeto mediante un proceso de desprendimiento que la vuelve salvaje, solitaria y sin miedo, su mundo es el del soplo y el "conjuro" y del sueño premonitorio. En el poema elige para sí el nombre de sibila, remontándose a los griegos para encontrar el antecedente de la mujer con poderes extranaturales. La descripción hace pensar también en la machi; remite al ancestro indígena, que en otros poemas se asume también. La cosa es salir del esquema patriarcal, del mundo ordenado bajo la mirada del Dios cristiano. (Que lleva, de llapa, la figura de la virgen madre, elogio que alguna vez le propinó Pedro Prado a Gabriela Mistral).

El poema interesa también por la nueva relación con la naturaleza y el paisaje. Al personaje corresponde un movimiento que va desde "el cielo burlón" y "el zodiaco" hasta el campo verde de Aconcagua y la cera que pega los ojos del recién

nacido; un movimiento rápido, no circunscrito a una escena, un viaje casi cinematográfico –un zoom– desde las alturas a las profundidades.

Si preside los ritos del nacimiento, se encarga también de la muerte. Como del cielo y de las profundidades: su territorio está en los extremos. Administra la muerte como un sacramento, también, como un don. Leamos parcialmente el poema “Vieja”:

*Se le olvidó la muerte inolvidable,
como un paisaje, un oficio, una lengua.
Y a la muerte también se le olvidó su cara (...).*

Actúa entonces la mujer que habla:

*Diciéndole la muerte lo mismo que una patria;
dándosela en la mano como una tabaquera;
contándole la muerte como se cuenta a Ulises,
hasta que la oiga y me la aprenda...*

“La extranjera”, poema que se mencionó antes, habla de ella “envejecida como si muriera”. La experiencia de la vejez –anticipada o no– se asimila a la experiencia de la muerte, y las viejas saben de la muerte, y la muerte es saber, y el saber muerte: la sibila es bruja benigna, pero bruja al fin, y la mujer que habla asume para sí el mítico papel (*the hag*) que la tradición poética le ofrece al no poder ocupar más el lugar de la amante, al no poder ocupar más el lugar de la madre. El lugar de la madre –y hasta el de la amante– son más tolerados por la tradición literaria como lugares desde los cuales la mujer podría hablar. Es más transgresor, por cierto, el lugar de esta sibila: más difícil de asumir, pero también más poderoso y aterrador. Hay aquí un sujeto femenino que difícilmente se toleraba en la cultura donde Gabriela Mistral producía sus versos. Ya he dicho que la mayor parte de los críticos que fueron sus contemporáneos ha rehusado incluso verlo.

c) “Nosotros”: *el sujeto que se construye ante América*

La aprobación de la crítica se ha concentrado en lo primero que Gabriela Mistral daba por propio de *Tala*: “la raíz de lo indoamericano”. En el contexto de esta lectura, la aparición de un sujeto “nosotros” en *Tala* resulta excepcional. Es el primer resultado de la salida del valle, y de Chile; la primera expresión textual de cómo se amplía el paisaje, y junto con ella de cómo el horizonte judeocristiano se expande también. Se expande, y en estos textos se sustituye: son textos en que la oposición entre el maíz de los mayas y el trigo de las “hiperbóreas gentes” se utiliza para delimitar, por oposición, una identidad colectiva, *roja y fija como mi cara*, dirá en un verso, refiriéndose a una piedra de Oaxaca o de Guatemala.

Habría mucho que decir de esta identidad, asumida aquí en “Dos himnos” especialmente, y en toda la sección denominada América. Pero de esto se ha escrito, y es tal vez la identidad más explícitamente asumida y más sabida. Hay otras. En la perspectiva que estoy proponiendo lo que interesa es la traslación.

d) *La loca: máscara que se asume ante las limitaciones de una lógica dominante*

Tal como había una identidad "rezago de *Desolación*", hay otra que anuncia los poemas de la serie "Locas mujeres", de *Lagar*. Emparentada con la identidad de la sibila, ésta apunta explícitamente a la fantasía como punto de partida de la palabra que asume. Es decir, anuncia a un público –implícitamente timorato– una transgresión; pide permiso para hacer una poesía fantástica. (Es un indicio, junto con otros muchos de la historia literaria, de lo que ella llamaba el Senado remolón de la cultura ...).

La locura es a la vez una descalificación y una libertad. Se asume como actitud en las notas, al decir que incorpora algunos textos "por una razón atrabiliaria, es decir, por una loca razón, como son las razones de las mujeres..."⁸. Loco, atrabiliario, se hacen equivalentes a "mujeres". Síntoma, por cierto, de una incomodidad en relación con la identidad femenina; con un sentimiento de *no pertenencia al orden de una razón sentida como ajena*. Desde ese orden, declararse "loco" es una marginación voluntaria, y también una pretensión de no ser juzgado según los cánones de esa razón.

Sólo desde el punto de vista de la poesía, y en relación con la temática americana, hay un ejemplo notable en las Notas de *Tala*.

Es increíble sentir la voz de Gabriela Mistral hablando de poesía y ver que se siente en corral ajeno, y que usa la condición de mujer como una especie de excusa de doble filo; la mujer no es poseedora del saber al uso, pero sí tal vez de otro saber más antiguo y permanente (lo que vuelve a emparentarla con la sibila y la machi):

"Suele echarse de menos, cuando se mira a los monumentos indígenas o a la Cordillera, una voz entera que tenga el valor de allegarse a esos temas formidables (...) balbuceo el tema por vocear su presencia a los mozos, es decir, a los que vienen mejor dotados que nosotros (...). Yo sé muy bien que doy un puro balbuceo del asunto. Igual que otras veces, afronto el ridículo con la sonrisa de la mujer rural cuando se le malogra el frutillar o el arropo en el fuego..."

e) *"Yo, que no estoy"⁹: la que se desconstruye ante el exilio*

Hay que mencionar, por último, al menos otra de las identidades: la del fantasma. Frente a la identidad enraizada en el lugar,

*el rostro que diste
en un valle a una oscura mujer,*

en *Tala* abunda la figura sin rostro, la

*marcha de alga lamentable,
sin la voz que mi voz era,*

⁸*Tala*, notas.

⁹"Recado para las Antillas".

que sólo puede decir

*Y de verdad yo soy la Larva
desgajada de otra ribera...*¹⁰

Desgajada, como la hablante de *Desolación* en *Tala* decía, más grandilocuentemente, "rebanada de Jerusalem". El exilio, del país que sea; la ausencia transformada a la vez en país: un *sueño de tomar/ y de desasir*, hecho de

*patrias y patrias
que tuve y perdí,
de las criaturas
que yo vi morir...*

Como en los poemas de la serie *Alucinación*, los paisajes se van volviendo fantasmales. Las pérdidas sucesivas de seres, lugares, cosas;

*callada voy, y no llevo tesoro
y me tumba en el pecho y los pulsos
la sangre batida de angustia y de miedo!*¹¹

Cómo no recordar aquí el verso de Vallejo: *Da codos a tu miedo, nexo y énfasis!* La construcción de las identidades recubre el miedo y la pérdida.

OBSERVACIONES FINALES Y PROVISORIAS

—La lectura propuesta de *Tala* lo transforma en un libro de entrecruzamientos, de intersecciones. Digo esto como oposición a considerarlo solamente desde el ángulo de la asunción de una identidad latinoamericana.

—Creo haber mostrado que hay en el libro diversas "personas", "máscaras" o "identidades" que toman la palabra, alternativamente. Que en el libro hay hablantes del principal libro anterior —*Desolación*— y del que viene, años más tarde: *Lagar*.

—Creo haber apuntado a una identidad original, la del hablante de *Desolación*, caracterizándola como una construcción hecha bajo la mirada del Dios judeocristiano —limitada, entonces, la mujer a la voz de virgen y madre— y enraizada en un espacio geográfico limitado, el del valle.

—Creo haber indicado también cómo se deshace y se fragmenta esa identidad; cómo un enorme movimiento de caída deshace el orden, cómo desaparece la mirada de Dios, y no sólo hay "volteadura del alma" sino también volteadura del mundo, donde la mujer que habla se queda sin su interlocutor original.

—La volteadura del alma coincide con el cambio de espacio físico, y la pérdida del enraizamiento de una identidad femenina rural y religiosa, que pasa por la errancia y la extranjería.

—Hago aquí un paréntesis para recordar los títulos de estos tres libros, *Desolación*, *Tala* y *Lagar*, los tres puestos por ella. El menos rural es paradójicamente

¹⁰"El fantasma".

¹¹"La copa".

Jaime Valdeolmillos

te el primero. Los tres apuntan a un sujeto victimizado. En *Tala*, que me interesa aquí, veo la caída del árbol de la cruz: la caída y las consecuencias.

– Talada la cruz, con ella la identidad cristiana y rural, *Tala* pasa a ser el libro de la constitución de múltiples identidades de reemplazo. Un libro que es inventario del duelo; que recoge fragmentos; que cuenta una historia hecha pedazos.

– “Da codos a tu miedo, nexó y énfasis”, aconsejaba Vallejo. Propongo pensar que eso hizo Gabriela Mistral en *Tala*. Para ello se construyó varias identidades distintas, susceptibles de describirse de diversas maneras. Todas ellas tienen en común la necesidad de afirmar un sujeto tambaleante.

– La más triunfal ha sido también la que tuvo mayor acogida. “La raíz de lo indoamericano”. Constituir el rechazo al cristianismo –las mieses de las gentes hiperbóreas– y la aceptación de otra visión, indígena, del mundo. Sacar el indígena reprimido: comulgar con maíz. Construir un “nosotros”, una identidad colectiva, en una cosmovisión en que el sol y la cordillera toman el lugar del dios cristiano y de la madre de Dios. Liberarse así de “los torpes miedos”; purificarse; conquistar un espacio más fiero, misterioso y vivo. El “cuerno cascado de ciervo noble” (antes en el poema “La derrota”) llama en el Anahuac, y es ahora

un cuerno

por el que todo vuelve.

Panamá y Puerto Rico, leídos en ese contexto propio de Diego Rivera, leídos, digo, como heridas. He ahí un “gran relato”, diría Lyotard, en el cual creer. Pero lo que más me interesa destacar es que *Tala* no se detiene en esta lectura, aunque muchos de sus críticos sí.

– Hay identidades menos colectivas: identidades que nacen de una dificultad con lo colectivo, y de un conflicto entre el sujeto y los sistemas de poder en los que está inserto. La sacerdotisa, decíamos, transgrede el lugar de la mujer en el sistema patriarcal cristiano del poder. Como sujeto puramente verbal, asume el poder para sí misma y administra los sacramentos de una religión “otra”.

– Reflexión para amigas feministas. Asumir el poder sacerdotal, en *Tala*, es seguir con el proceso de “cortar el gozo a cercén”. Es aprender un amor que es terrible. El poder se contrapone al gozo; la sabiduría, como instrumento de poder, al *eros*. Y la mujer que habla asume la máscara de la vieja, la identidad de la vieja, en una especie de huida hacia adelante que le permite escapar de ese agente de sujeción que es su propio deseo, la posibilidad de desear. El ascetismo, entonces, como condición del indefenso; lo que le permite no estar a merced del deseo. Ascetismo que, decíamos, se expresa hasta en la tala de las frondosidades del verso.

– La sibila conquista, con esas privaciones, el dominio de la vida y la comprensión de la muerte. Su proceso de desprendimiento la vuelve “salvaje”, “solitaria” y “sin miedo”, e increíble para los demás, para el cielo burlón, “que se asombra que haya mujer así sola”¹². Y adquiere una movilidad en las constelaciones, un desplazamiento espacial por los territorios del zodiaco: la sibila goza de las compensa-

¹² “Recado de nacimiento para Chile”.

ciones de las brujas, y paga su precio, la vejez. Sujeto imaginario difícilmente tolerable, decía yo, para la cultura en la que ella producía sus versos.

—Hay otra constelación de poder, el poder del llamado “buen sentido”, “sentido común”, “convenciones” en todo orden, hasta el literario. Entonces el sujeto mujer se disfraza para escapar de las reglas de esta constelación de poder. Se disfraza de loca. Cuenta “Historias de loca”. Tiene “alucinaciones”. En sus textos, como vimos, llegan a ser intercambiables la palabra ‘mujer’ y la palabra ‘loca’: la mujer es lo que no está dentro de esas convenciones. ‘Atrabiliaria/loca/mujer’ es una cadena de sinónimos.

—Se descalifica a sí misma de antemano; se descalifica para liberarse de límites que no son los suyos. Se descalifica para pedir disculpas por hacer algo demasiado grande, demasiado ambicioso.

—Por último, habla un “yo que soy la Larva”, que tiene “marcha de algo lamentable”, que está “sin la voz que mi voz era”: habla el duelo transparente de cualquier identidad, habla el fantasma que lo ha perdido todo, hasta a sí mismo, en un juego

de tomar

y de desasir,

de patrias y patrias

que tuve y perdí.

—Habla desde el “País de la ausencia”, en que el tiempo transcurrido vuelve fantasmales los lugares, y en que el cambio de lugares vuelve fantasmal al tiempo: y la identidad aquí ni siquiera se construye como máscara, deja la huella de algo lamentable, de algo que no llega a constituirse a los ojos de los hombres: el puro miedo de Vallejo, del que partimos; la pura ausencia.

—Entonces, la propuesta es ver *Tala* como las “encontradas piezas” (Vallejo, otra vez) de una identidad particularmente difícil.

Collages, yuxtaposiciones, extrañamientos, exilios, desplazamientos: codos para el miedo, nexos y énfasis. Un sujeto extranjero, culturalmente migratorio, ubicado en la intersección de culturas distintas y haciendo entre ellas sus movidas de supervivencia: un sujeto particularmente latinoamericano, no en su afirmación, en su despojo.

—Un sujeto particularmente mujer. En el sentido, también, de un sujeto ajeno a los sistemas de poder, sujeto en corral ajeno, que hasta en poesía pide permiso. Un sujeto que originalmente necesitaba de la mirada de otro —o del Otro, con mayúscula, de Dios— para constituirse; y que, roto el espejo de esa mirada, yerra, vaga, gestualiza el duelo de esa pérdida. El papel preferido, el de la amante, no es ya el suyo en la historia. Entonces, perdido el poder que da el deseo del otro, el sujeto mujer construye su poder solitario en el ascetismo, en la renuncia, en la sabiduría oculta que reservaban los romanos a los misterios femeninos de la vida y de la muerte. *Tala* es el escenario donde ese sujeto mujer dejó las huellas de su lucha por constituirse, y las huellas también de los diversos sistemas de poder contra los cuales se erigían esas sucesivas construcciones de subjetividades alternativas.

Jaime Valdivieso

Hacia 1950 una nueva mirada recorre Latinoamérica.

El ojo acostumbrado a los espacios ilimitados de la pampa, del desierto, de la cordillera o la llanura; el ojo que se multiplica en la selva o en los suburbios de las ciudades, que mira a sus semejantes en su naturaleza instintiva, puramente animal, se concentra de súbito e intercepta otra mirada, descubriendo en ella, inquieto, concentrado un extraño brillo detrás de su animalidad: es el espíritu insondable, inconfundible y universal del hombre.

Una de esas primeras miradas y, desde entonces, de las más profundas, persistentes y afinadas es la del escritor chileno Manuel Rojas.

Este hombre, no demasiado alto, pero de aspecto gigantesco por su cabeza prominente, su rostro de un tinte dorado semejante al cobre o a las hojas secas de los plátanos orientales, de andar lento, largos brazos, de manos grandes, toscas y serenas, nació en Buenos Aires en 1886, de familia proletaria. Allí vivió hasta su adolescencia y luego en Rosario un largo tiempo, donde comenzó a comprar y a leer toda clase de libros con esa curiosidad y avidez de los que, salvo la inteligencia, la sensibilidad y la imaginación, carecen de casi todo.

Su primer libro lo descubrió en la vitrina de una librería camino al colegio. Se llamaba *Devastaciones de los piratas*. No pudo comprarlo, pues costaba veinte centavos. Tuvo que juntar los dos centavos que le daban al día y entró en la librería. Al abrirlo en la calle se dio cuenta que era la segunda parte de una novela titulada *Los naufragos del Liguria*, de Emilio Salgari. "Leí el libro y empecé a juntar dinero para comprar el primer tomo. Y con eso me metí dentro del árbol, en donde continúo".

¿Sería mera coincidencia que se fijara en una tapa con la imagen de un salvaje semidesnudo que era alcanzado en plena carrera por una flecha, como recuerda? Pensamos que no. A esa altura, la vida no había sido para Manuel Rojas sino aventura, pobreza, hombres desharrapados, solitarios y hasta dementes (entre ellos un indio yagán de los canales, en un barrio de Santiago), obreros que de madrugada cargaban medio vacuno o grandes sacos en Buenos Aires y en Santiago de Chile, y un ir, buscando nueva morada, de barrio en barrio y de casa en casa. La aventura, el movimiento, el desarraigo, la intemperie lo acompañaron hasta el final de su vida en que se enamoró de una mujer treinta años menor que él, perdió a muchos amigos y tuvo que comenzar una nueva vida al filo de los setenta años.

Después fue definitivamente Chile, su territorio, su paisaje, sus hombres hallados en continuas caminatas y viajes, su obsesión y tema permanentes. Había entrado a Chile desde Argentina, por Los Andes, en compañía de un personaje

¹Manuel Rojas, *Imágenes de infancia y adolescencia* (Santiago, Editorial Zig-Zag, 1983).

del cual se despidió en la Alameda y que no vuelve a ver nunca más: es el llamado Laguna, que luego aparece en un cuento del mismo nombre. Era un día de 1912. Había recién cumplido los dieciséis años.

Pero Manuel Rojas nunca olvidó a quienes conoció durante sus años de obrero trashumante: zapateros, cerrajeros, bandoleros, remendones de paraguas, ladrones, pintores de brocha gorda, peluqueros, carpinteros, la mayoría alucinados monjes del anarquismo.

Recuerdo que de regreso de uno de sus últimos viajes a los Estados Unidos o a Europa, tal vez a la antigua Unión Soviética, pasó por Buenos Aires y en uno de sus suburbios visitó a un viejo ácrata conocido hacía cerca de cincuenta años. Recordaba al dedillo los tiempos en que se conocieron. Manuel Rojas era un lento, sabio y humorístico contador de historias, y se reía sin reticencias de sus propias observaciones que caían intermitentemente sobre las situaciones o los personajes a que se refería.

Sin embargo, esta nueva mirada que aparece en *Hijo de ladrón*, su primera gran novela, se hallaba ya latente y sumergida en cada uno de sus cuentos y relatos cortos anteriores. Bastaba sacar de allí, de pequeñas joyas como *El vaso de leche*, o la novela breve *Lanchas en la bahía*, los elementos de profunda psicología, humor y material formal no suficientemente pulimentados ni asesorados por las asiduas lecturas posteriores de Faulkner, Mann y Proust, para que surgiera, casi en forma espontánea y como respirada, la serie de novelas que culminarían con *La oscura vida radiante*, la última de la tetralogía del personaje Aniceto Hevia.

Manuel Rojas pertenece a una generación que se formó en la doctrina y el mito del anarquismo: Kropotkin, Bakunin, Malatesta y otros teóricos, algunos catalanes como Ferrer y el zapatero chileno Augusto Pinto, poblaron la imaginación de estos obreros y artesanos, soñadores, inconformistas e introvertidos, grandes lectores de la época como lo fueron igualmente sus amigos José Santos González Vera, José Domingo Gómez Rojas y el peluquero Arturo Zúñiga Quilodrán². Todos estos anarco-sindicalistas como se llamaban, tenían una concepción individualista de la existencia donde era preponderante la idea de que nadie más que el propio individuo es el constructor de su destino.

Afortunadamente esta estrategia vital a él le dio espléndidos resultados, como: su limpio humor, la serenidad y el gran humanismo de su obra. No cabe duda que fue su niñez, su pobre, solitaria, peligrosa, pero afortunada niñez, (aunque conoció el hambre en compañía de su madre), la que introdujo en su espíritu esa objetividad y comprensión para comprender al hombre que caracteriza su obra. Luego, en su adolescencia volvió a pasar hambre, pero ya había sacado sus conclusiones en las que nunca faltaba el humor.

“En un mundo en que un ser humano puede morir de hambre, robar de hambre no es ni pecado venial. Por suerte cuando en mi adolescencia pasé dos o tres días sin comer, no se me ocurrió llorar; habría sido tan ineficaz

²Luis Sánchez Latorre tiene las cartas a Zúñiga Quilodrán, donde Manuel Rojas critica la sociedad de su época, e incluso a algunos ácratas como a su amigo González Vera.

como rezar o cantar en alemán –no sé, además, alemán– y me aguanté y a veces robé, pequeñas materias de ladrón ocasional. Con esos pequeños robos tranquilizábamos nuestros estómagos por unas horas....”³.

Basta el soneto de uno de sus primeros libros de poemas, *La tonada del transeúnte* (nombre que además lo define ampliamente, ya que Manuel Rojas concibió la vida como aventura espacial y espiritual) para definir lo que consideramos mejor que nada la filosofía de su vida:

*Lo mismo que un gusano que hilara su capullo
hila en la rueda tuya tu sentir interior
he pensado que el hombre debe crear lo suyo
como la mariposa sus alas de color.*

*Teje serenamente, sin soberbia ni orgullo,
tus ansias y tu vida, tu verso y tu dolor.
Será mejor la seda que hizo el trabajo tuyo
porque en ella pusiste tu paciencia y tu amor.*

*Yo, como tú, en mi rueca hilo la vida mía,
y cada nueva hebra me trae la alegría
de saber que entretejo mi amor y mi sentir.*

*Después, cuando mi muerte se pare ante mi senda,
con mis sedas más blancas levantaré una tienda
y a su sombra, desnudo, me tenderé a dormir.⁴*

Este poema de su juventud, con algunas notas modernistas y una clara influencia de la ética de Antonio Machado, podemos considerarlo como un “arte poética” que representa en forma perfectamente simétrica lo que fue su vida y su espíritu, además de ser un credo de la ideología anarquista a la que invita a participar al lector: *Yo como tú, en mi rueca hilo la vida mía*. Pero además su muerte. Manuel Rojas murió tal como Machado, como había vivido, con sobriedad, consecuente hasta el último suspiro. Y no en vano hay similitud entre ese último verso y los últimos del poema de “Retrato” de Machado:

*Me encontrarás a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos del mar.*

Escribo este verso y se me aparece la imagen de un hombre alto, canoso, con un bastón bajo el brazo e inclinándose como un acacio al viento con una pluma en la mano: es Manuel Rojas en España, en Segovia, en la casa donde vivió como maestro de francés Antonio Machado. Lo veo con la pluma y estampando en el libro de visitas algo así como “te venero, gran poeta, por tu simplicidad y honradez”.

³Rojas, *Imágenes...*, op. cit.

⁴Manuel Rojas, *Tonada del transeúnte* (Santiago, Editorial Nascimento, 1947).

Veníamos viajando con Mercedes y Manuel desde Cataluña, pasando por Extremadura, Portugal, Galicia y Asturias, tierra de sus viejos amigos zapateros ácratas. El remanente poético de sus primeros libros persiste y penetra la elaborada prosa de este novelista.

Pero es sobre todo el hombre, su fuerza interior, su capacidad para sobrevivir y luchar, su resistencia a toda forma de coerción por parte del Estado para el que sólo existe el individuo en un papel con un sello, ante lo cual se rebelan él y sus personajes.

Esta mirada que descubre lo existente dentro del hombre, sus anhelos, temores y fuerzas que lo empujan a sobrevivir, lo lleva a universalizar sus temas y personajes desde sus primeros cuentos, como su ya famoso *Vaso de leche*, hasta culminar en su novela *Hijo de ladrón* en 1950, que, junto con Carpentier, Onetti, Sábato y Borges, lo sitúa entre los grandes narradores que hicieron posible el reciclaje de la novelística nuestra sin tener que mirar hacia Europa o los Estados Unidos.

Pero tampoco desdeña la naturaleza, por el contrario, ve en ella una poderosa relación con su espíritu, con la vida y los seres. Así lo manifiesta cuando habla de Chile:

"Las montañas y las quebradas, valles y playas, ríos y esteros, estepas y llanos, montes y bosques, pájaros y mariposas, flores y neblinas, lluvias y vientos, caseríos, pueblos, ciudades, han tenido para mí, como todo lo vivo, como todo lo muerto, una expresión; porque no sólo he visto Chile: lo he vivido y lo he sentido. Cada uno de los rasgos y adornos de su fisonomía tiene un color, un movimiento, un olor, casi un sabor, diferente, individual que conozco y aprecio. ¿Cómo llegué a conocerlo? Estoy despierto desde que nací, despierto no sólo para mí, sino también para los demás: he llegado, en día de temporal y después de tres horas de trepar cerros, a las márgenes de la laguna Rubilla, cubierta siempre de una capa de hielo de dos metros de espesor; he vagado durante los ardientes días de un mes de febrero por las orillas de la laguna Vichuquén, rodeada de una soledad llena de cisnes de cuello negro y de quejumbrosas taguas (conocí allí el runrún, que hace con sus alas, al descender, el rumor a que debe su nombre, y admiré al trabajador, infatigable y alado proletario); he resistido lleno de inquietud y durante las horas del crepúsculo, la vida de un bosque precordillerano: el rumor de los ñires, el gemido del puelche, el grito del chucao, que canta como un sapo y gruñe como un cerdo, y del carpintero negro, que cacarea como una gallina y que trabaja como el pitigüe, con un aire comprimido; el olor de la ñipa me detiene en las calles de mi barrio, me parece llevar siempre en las manos el aroma de los peumos, y el canto de un pájaro desconocido me sobrecoge tanto como un pensamiento inesperado....⁵

Es decir, la naturaleza, el canto de un pájaro lo sobrecogen "tanto como un

⁵Manuel Rojas, *Obras escogidas* (Santiago, Editorial Zig-Zag, 1969).

pensamiento inesperado"; aquí percibimos su riqueza sensorial junto con el lirismo, la poesía que impregna y confiere esa especial atracción a su prosa. Las líneas anteriores que recuerdan el panteísmo de Whitman y la manera de aproximarse a la naturaleza vegetal y animal de Neruda, son una clave para comprender el surgimiento de una literatura que se universaliza partiendo de la tierra, del contorno, incorporándolo, subjetivándolo, dándole vida y temperatura, humanizándolo.

Se trata, sin duda, de un escritor "fundador": la realidad para "ser", necesita de la palabra que nombra y funda y crea una tradición, un espíritu, una identidad colectiva.

Pero volviendo al hombre, la mirada de Rojas que lo descubre, lo ilumina y lo describe es una mirada muy especial, se diría única en nuestra literatura, una mirada y comprensión a esos hombres y a esas mujeres a quienes pocos se atreven a mirar por no sentir asco, tristeza, indignación; una mirada que abarca tanto la última pobreza, la vida que se sobrevive, como la última miseria, la vida que se contravive, el postrer hilo de la existencia, el más firme y persistente, sin embargo: los materiales de desecho, la chatarra de la condición humana, puro instinto y animalidad degradada, acusación flagrante al orden, a la justicia, símbolos, no obstante, de la resistencia de la vida humana. La única ideología de Manuel Rojas fue el humanismo, su interés y preocupación por el hombre y la mujer, a los cuales describe y observa con especial interés y emoción, pero sin jamás juzgar. Esta sensibilidad le viene igualmente de la infancia y la adolescencia, cuando descubre por primera vez el vicio, la fealdad, la degradación ante la cual reacciona con sabia y escueta serenidad:

"Allá fuimos a parar. Los prostíbulos o casas non sanctas, como se les llamó hasta hace poco tiempo, eran especies de casas de inquilinato pobladas de mujeres de toda índole y catadura. No hice más que mirar. No era muy entretenido lo que se miraba, pero era un conocimiento y me interesaba. No me horroricé ni me desmoralicé. Ignoro por qué causa, y a pesar de mis pocos años, todo aun lo grosero, me pareció natural, propio de quienes estaban allí y lo hacían"⁶.

Por eso después, a medida que se afina su escritura, va ahondando igualmente en la descripción de esa miseria, de esos seres que él ve como nadie ha visto hasta ahora, descritos con la precisión de un instrumento de relojería, pero que a la vez tuviese una sensible y contráctil membrana, capaz de acotar con igual objetividad el último remanente de espíritu en el interior de la animalidad de esos hombres. Y como es un crítico innato y espontáneo de la sociedad, adopta una técnica narrativa donde nos obliga como lectores a participar, a ver, a ser testigos de una sociedad que produce tales engendros:

"Y podrás ver en las ciudades, alrededor de las ciudades, muy rara vez en su centro, excepto cuando hay convulsiones populares, a seres semejantes,

⁶Rojas, *Imágenes...*, op. cit.

parecidos a briznas de hierbas batidas por un poderoso viento, arrastrándose a penas, armados algunos de un baldecillo con fogón, desempeñando el oficio de gasistas callejeros y en compañía de mujeres que parecen haber sido fabricadas por ellos mismos en sus baldecillos, durmiendo en sitios eriazos, en los rincones de las aceras o a la orilla de un río, o mendigando, con los ojos rojos y legañosos, vestidos con andrajos color orín o musgo que dejan ver, por sus roturas, trozos de una inexplicable piel blancoazulada, o vagando, simplemente, sin hacer ni pedir nada, apedreados por los niños, abofeteados por los borrachos, pero vivos, absurdamente erectos sobre dos piernas absurdamente vigorosas. Tienen o parecen tener, un margen no mayor que la medida que puede tener la palma de una mano, cuatro traveses de dedo, medida más allá de la cual está la inanición, el coma y la muerte, y se mueven y caminan como por un senderillo trazado a orillas de un abismo y en el cual no caben sino sus pies: cualquier tropiezo, cualquier movimiento brusco, hasta diríase que cualquier viento un poco fuerte podría echarlos al vacío; pero no; resisten y viven durante decenas de años; tú puedes perder a tu madre, a tu mujer, a tus hijos, a tus amigos, todos sanos y fuertes, sin fallas; ellos persisten, irritando con su presencia a los enfermos y a los sanos, a los poderosos y a los humildes, a los viejos y a los jóvenes, sin que nadie pueda explicarse cómo pueden existir en un mundo que predica la democracia y el cristianismo, semejantes seres"⁷.

No conocemos otro escritor con ojos semejantes para ver la miseria. Tal vez, es difícil, igualmente, encontrar un país donde aún, en esos años, se diese tal miseria. Luis Oyarzún, en un hermoso y agudo ensayo, *Temas de la cultura chilena*, cita el testimonio del escritor francés, M. Mizgier, quien en un libro, *Le Chili de 1919*, dice no haber visto miseria semejante a la que vio, en esos años:

"Lo que más sorprende al extranjero que llega a Chile, es el aspecto de miseria de la clase pobre: en ningún país del mundo he visto miseria tan repugnante como en Chile, sobre todo en las ciudades. En Santiago, Valparaíso, Viña del Mar, en plena calle, se encuentran pobres *pinganillas* cubiertos de harapos innombrables, de andrajos de tal modo sórdidos que uno se aparta instintivamente de esos desdichados, en los que se hallan todas las enfermedades ocasionadas por el desaseo"⁸.

Son los años de la presidencia de Juan Luis Sanfuentes, años de turbulencia social, de activa participación de la Federación de Estudiantes, años en que surge un nuevo gesto y una nueva voz en la política: desde el norte, El León de Tarapacá crispera los nervios de una clase largamente acuñada en el poder. Por esos mismos años, por aquí, por allá, en alguna calle, en algún barrio de Santiago o un cerro en Valparaíso, caminaba lentamente, y afinaba su vista en la pobreza, el ya escritor y poeta, Manuel Rojas.

⁷Rojas, *Obras...*, op. cit., pág. 452.

⁸M. Mizgier, *Le Chili de 1919* (Lyon, Imp. Noirclerc & Féné Trier, 1920).

Hay que señalar que esa pobreza, tal vez única en Latinoamérica, es producto de un temprano desarrollo económico como consecuencia del gobierno de Balmaceda y de la riqueza aportada por el salitre: aparece entonces como un nuevo fenómeno el atorrante, el sarrapastroso producto típico del advenimiento de la urbe como centro económico que va atrayendo poco a poco al trabajador del campo. Éste es el personaje que capta y fija en el cuento y la novela el ojo adiestrado de Manuel Rojas.

Cuando hacia 1950 escribe *Hijo de ladrón*, no había un escritor con su oficio y manejo técnico, capaz de una prosa y una sintaxis, amplia y flexible, envolvente, de paso largo y como en círculos concéntricos (como dato, en todo el trozo anterior hay un solo punto seguido) aprendida en Proust y, sobre todo, en Faulkner, escritor que admiraba y sobre el cual hablamos muchas veces, uno de cuyos libros, *¡Absalon, Absalon!*, me lo prestó él, junto con una ruma de otros títulos de escritores americanos durante un verano cuando estudiaba en el Pedagógico.

Esta mirada que podríamos llamar "del tercer mundo", sólo pudo verla, por lo tanto, un gran espíritu y un gran artista, alguien que hubiera visto y vivido y padecido su propia indigencia y la de los demás, y que hubiese salido como Manuel Rojas, purificado como el novicio luego de los ritos chamánicos.

Pero sobre todo, un gran escritor para saber escoger y seleccionar de lo mirado y experimentado lo más significativo y trasponer, literariamente, más de lo visto y vivido, y reflejar, a través de lo específico, lo general; lo que es parte de la estructura de la vida, individual y colectiva, en una determinada circunstancia histórica: mirada que atestigua lo que pasa y lo que permanece. Rojas nunca define o enseña, sino simplemente muestra, presenta, pero obliga al lector a vivir una experiencia que lo lleva a asumir una determinada posición.

Toda la obra de Manuel Rojas es, por un lado, profundización de su propia experiencia; y por otro, una conciencia cada vez mayor, como hombre de letras, de un manejo cada vez más hábil de los procedimientos: corriente del pensamiento, monólogo interior, precisión de la palabra, ritmo y eufonía sintácticos, manejo de la narración y concepción global de la obra.

No en vano, esta novela cambia definitivamente el *status* decimonónico y lineal de la narrativa chilena, inaugurando, junto con otra anterior (que pasó inadvertida), *La fábrica*, 1936, de Carlos Sepúlveda Leyton (autor del clásico *Hijuna*), otro nuevo que significó un hito en nuestras letras.

Manuel Rojas, luego de *Lanchas en la bahía* dejó de publicar durante quince o veinte años, leyó a Faulkner y otros narradores norteamericanos como John Dos Passos; leyó a Proust, a Mann, a Gide y silenciosamente va "hilando su capullo" que se llamará *Hijo de ladrón*, primer tomo de su tetralogía que, pasando por *Mejor que el vino*, *Sombras contra el muro*, culmina en *La oscura vida radiante*.

Pero entre esas novelas, Rojas sigue experimentando: el bichito de la técnica del monólogo, de los planos paralelos se le había pegado al cuerpo. Hace uno de sus periódicos viajes a la Argentina donde aprovecha de escribir su obra más experimental, *Punta de rieles*, donde narra la historia de dos personajes que según él, se tocan por alguna punta: un hombre de la alta burguesía y uno del pueblo. No hablaba en el aire: a esa primera clase la conoció al dedillo: era casado con

una López Edwards, fina, culta, cordial y gran mujer que lo acompañó durante muchos años, y continuamente se visitaban con personas de la alta burguesía. Marta Rivas, Ester Matte, Ernesto Edwards, fueron grandes amigos suyos.

Pero, ¡cuidado!, hay que recordarlo, jamás renegó de su clase, de los años de pobreza en que se intercambiaban ropa con José Santos González Vera y era amigo de rateros, zapateros y pintores de muros.

Cierta vez que lo acompañé a Valparaíso, recordaba cuando llegó en tren de madrugada y tuvo que esperar a orillas de un muelle que amaneciera para ir en busca de un talabartero anarquista que vivía en uno de los cerros.

Fue como Latcham, amigo de los de nuestra generación del cincuenta: Lafourcade, Cassígoli, José Donoso les mostraban sus obras. A mí me corrigió el primer artículo publicado: una crítica a *Poemas y antipoemas*. Cual más cual menos lo considerábamos el único escritor digno de decirnos algo. A veces se le pasaba la mano. Le devolvió *Coronación* a José Donoso, lleno de marcas de lápiz en que le anotaba faltas de sintaxis y cacofonías. No sé si Pepe lo habrá perdonado.

Pero no es sólo en Chile: donde quiera que vaya Rojas ve lo que nadie ve ni quiere ver. "Es muy fácil olvidar que existe la miseria y no quiero que me pase eso. La pobreza es para mí lo que la tierra era para Anteo".

Cuando visitó México y escribió *Pasé por México un día*, sus mejores páginas, las más humanas y compasivas, las más profundas y reveladoras, son las que miran como siempre la pobreza⁹.

"Pero esta vieja que hace frituras no es la única; hay otras, millares de otras, entre ellas aquella que en la mañana se encucilla en una acera, saca de sus cestillo, de los bolsillos o de una bolsita de papel, dos limones, cuatro granadas chinas, dos mameyes, cuatro nueces y seis chiles, pone todo sobre un trozo de diario o simplemente en el suelo, haciendo un montoncito, se acurruca, quizás se sienta, se abriga en su rebozo y espera; puede esperar una hora o un día, una semana o un mes; no ofrece su mercadería y si la ofrece nadie la oye: tiene que verla; se duerme y despierta y vuelve a dormir y a despertar; la multitud desfila; al llegar la noche no ha vendido nada o ha vendido las granadas y quizá limones, y su cuerpo, cansado, no hace más bulto, en ocasiones, que toda la mercadería. Recoge todo y se va. Al día siguiente busca otra acera o vuelve a la misma, según como le haya ido, y para qué hablar de las que se arremolinan en las afueras de los mercados o en el mercado mismo y las que vagan por las calles ofreciendo su mercadería".

La obra de Manuel Rojas representa una verdadera ontología y una metafísica de la miseria, del submundo, de los marginados, de los desechos de la condición humana. Así como se habla de personajes dostoiévskianos, de situaciones kafkianas o borgianas; hoy cuando nos encontramos con uno de esos atorrantes, personajes increíbles que pululan en ciertas calles, decimos sin vacilar, "ahí va un

⁹Manuel Rojas, *Pasé por México un día* (Santiago, Editorial Zig-Zag, 1965).

personaje de Manuel Rojas" y tal como decimos de una viejita pintarrajeada, mustia y paranoica, "ésa viene de las páginas de Pepe Donoso".

Hijo de ladrón constituye, además, el primer buceo proustiano del propio pasado en nuestra literatura y en la latinoamericana en cuanto a la especial modulación de los períodos, la morosidad de ciertos análisis, la manera de estratificar el tiempo, de montar y organizar los distintos planos narrativos según se presente el pasado en la memoria.

Diez años después de su publicación, en 1960, recibe con el entusiasmo de críticos y lectores, el Premio Nacional de Literatura.

Su obra se ubica en una tradición narrativa basada en la experiencia vivida, pero a la vez universalizada por una estricta conciencia de la lengua y de la forma; en su obra la historia específica de una etapa de Chile urbano se trasciende, incorporando las técnicas más renovadoras de la narrativa contemporánea, y con ellas al hombre capaz de perdurar, de prevalecer y superarse en las peores condiciones de soledad, desamparo y de miseria.

Así pues, nada estaría tan a la altura de Cioran, como este libro. Y, con todo, para ponerle más fuerza y paralelismo, aquí estamos haciendo unas páginas para recomendar su lectura. En lo demás, ya está aplicado el cuchillo en el hecho de que el propio Cioran no resista la tentación de publicar sus reflexiones en internet.

A título de qué publicar, cuando se tienen los personajes que Cioran pinta, tan duros, escépticos y desafiados. Esta pregunta nos pone en camino.

No tenemos nada de sistemático (Cioran desprecia el espíritu sistemático), el problema es de qué tomarse para exponerlo, que mismo puede costear todo el mundo.

En nuestra particular lectura, su gran tema es el de la lucidez y, más precisamente, la lucidez llevada al máximo posible. Pero, aclaración. No es el tema de la lucidez agitado militante en su tiempo por Sartre y otros que insisten en el compromiso del intelectual ante las vicisitudes o los dramas de su propio tiempo. No es ésa la lucidez con la que Cioran modela sus pensamientos.

Es una conciencia supuestamente privilegiada puesta al servicio de alguna cosa. Cioran afirma que nadie tolera más que un cierto grado de lucidez y que, una vez alcanzada, más requiere, de ilusiones, de ficciones, de ciertos engaños, etc. Ese cierto grado de lucidez es una unidad de medida. En la perspectiva de Cioran, esa lucidez de los pensadores europeos, de los científicos y los artistas, es un tipo de ilusión, una forma más sofisticada de ficción.

Aliviando sin piedad ni equidad el ácido corrosivo de la lucidez, Cioran lo hace con todo: la filosofía, la política, la religión, la literatura, la cultura, la historia, etc. Todo prácticamente dada en pie. Pero esto es una operación espiritual.

A CIORAN

*Edison Otero Bello**

Si confiamos en la exigencia de sinceridad que parece estar en la base de su obra, a Emilio Cioran no debiera hacerle mucha gracia la creciente popularidad que le afecta. Incluso, comienza a ser de buen tono intelectual y literario el hecho de leer y tener algo que decir sobre él. En tal caso, la primera recomendación para quienes tengan un gusto entrenado en estas materias es dejar pasar la moda y esperar hasta que la marea diletante haya puesto sus ojos en algún nuevo objeto de fingida adoración. Una señal fatídica será que alguien le pregunte, en el próximo cóctel, con mirada cómplice: "¿Conoces a Cioran?".

Nos asiste el pensamiento consolador de que la obra de Cioran contiene, por sí misma y dada su irremediable acidez, el antídoto suficiente para espantar de entrada cualquier entusiasmo; pero, por otra parte, hay un inconveniente nada de despreciable: Cioran escribe estupendamente bien. Nada como el estilo para atraer a toda clase de parásitos literarios e intelectuales.

Así pues, nada estaría tan a la altura de Cioran como el silencio absoluto. Y, con todo, para ponerle más flecos a la paradoja, aquí estamos hilando unas páginas para recomendar su lectura. Por lo demás, ya todo queda dicho en el hecho de que el propio Cioran no resista la tentación de publicar sus reflexiones tan inhóspitas.

¿A título de qué publicar, cuando se tienen los pensamientos que Cioran posee, tan duros, escépticos y descreídos? Esta pregunta nos pone en camino.

No teniendo nada de sistemático (Cioran desprecia el espíritu enjaulado), el problema es de qué tomarse para exponerlo, qué asunto puede conectar todo el hilado. En nuestra particular lectura, su gran tema es el de la lucidez y, más específicamente, la lucidez llevada al máximo posible. Pero, aclaremos. No es el tema de la lucidez agitado militantemente en su tiempo por Sartre y otros que creyeron en el compromiso del intelectual ante las vicisitudes o los dramas de su propio tiempo. No es ésa la lucidez con la que Cioran modela sus pensamientos, no es esa conciencia supuestamente privilegiada puesta al servicio de alguna causa. Cioran afirma que nadie tolera más que un cierto grado de lucidez y que, en consecuencia, vivir requiere de ilusiones, de ficciones, de ciertos engaños vitales, etc. Ese cierto grado de lucidez es una unidad de medida. En la perspectiva de Cioran esa lucidez de los pensadores europeos de los cincuenta y los sesenta resulta ser un tipo de ilusión, una forma más sofisticada de ficción.

Vertiendo sin piedad ni esperanza el ácido corrosivo de la lucidez, Cioran lo desnuda todo: la filosofía, la política, la religión, la literatura, la cultura, la historia. No queda prácticamente nada en pie. Pero ésta es una operación espiritual

*Universidad de Chile.

ocurriendo en la mente de un hombre particular que ya no se siente partícipe de nada de lo que le rodea como obra del hombre. No hay destino, no hay nada que hacer. Cioran es, pues, un testigo sin pasión, un observador sin quimeras. Volviendo una vez más a esa inmensa imagen filosófica, que es la alegoría platónica de la caverna, podríamos asegurar que Cioran no caería en la soberbia de descender hasta los prisioneros, no pretendería liberarlos. Para hacer lo contrario (lo que Platón narra), Cioran tendría que estar convencido de tener entre manos verdades superiores, algo mejor de lo que los prisioneros creen tener entre las suyas. Y no lo está. Todo lo que tiene es lucidez descreída. Esta lucidez es destructiva, mata las ilusiones. De modo que hay que ser lúcido hasta el fastidio, pero no implicar a los demás en las consecuencias de la lucidez de uno. Es una curiosa, pero no menos genuina forma de solidaridad en la abstención.

¿Nihilista? Sería tentador decir esto de Emilio Cioran, encerrando en un cliché toda la riqueza de un pensador tan poco convencional. Porque, junto con etiquetar, la calificación de nihilista tiene una connotación infamante, desvalorizadora: ¿quién querría ser llamado e identificado así?

Lo que ocurre es que hay un equívoco a la base de esta categoría. Un sujeto que no cree en todo aquello que normalmente se cree, puede parecernos altamente censurable; pero ése no es el punto. La cuestión es a qué dimensiones prácticas conduce un tema nihilista de posición. En este sentido (si es que el asunto consistiera en comparar una cosa con la otra), hay más nihilismo en una ideología intensamente fanática que implementa genocidios reales, que en todas las páginas de un pensador descreído y finalmente escéptico. Este último no trata de imponer; a lo más, da a conocer sus acideces. No busca prosélitos, no elabora un credo. Por el contrario, una ideología colectiva suficientemente convencida de sí misma cederá, seguramente, a la tentación de evangelizar, imponer, perseguir.

Puede haber, en consecuencia, más nihilismo concreto en una fe fanática que en una reflexión descreída. De modo que no parece acertado apellidar a Cioran de nihilista. Por lo demás, su denuncia del fanatismo llena algunas de las mejores páginas de su peculiar producción.

Leer a Cioran requiere de un cierto temple. No es lectura para años mozos. Hay que tener un cierto entrenamiento en renegaciones.

Hay que haber dejado de creer en un cierto número de ideas y doctrinas. Hay que haber renunciado a más de alguna lealtad. Con este ánimo se puede leer a Cioran y no ser arrastrado por el vértigo, tragado por el remolino. Cioran es disolvente, sulfúrico, roedor de confianzas. Me recuerda a Nietzsche, a Céline.

Pregunta: ¿qué decir de un hombre que proclama la necesidad de la desaparición del hombre como lo mejor que podría ocurrirnos? Nadie había llegado hasta ese punto. Jamás uno de los nuestros (es decir, un miembro de la especie humana) había abjurado con tal pasión y con tanta convicción de su pertenencia a la especie humana. Es el renegado por excelencia. Todas las renegaciones anteriores fueron parciales, se quedaron a medio camino, senderos oscuros en la esperanza de nuevas claridades. Decían relación con iglesias, revoluciones, ideologías, credos específicos, ciertas creencias, determinada fe. La renegación de Cioran es genérica. Toda la especie humana le parece irrecuperable, insalvable,

despreciable, inútil, sin destino. Ha ido, pues, más allá de Nietzsche quien, pese a todo, imaginó un superhombre.

Digamos que este ejercicio debe ser hecho, al menos una vez, por alguien. La especie tiene que tener un instante de profunda decepción de sí misma, de honda e irreductible desilusión. Ya hemos derrochado energía de sobra en la estúpida y criminal alegría de las supuestas certezas, en la ciega confianza de las verdades proclamadas indudables.

Este gesto lúcido, al borde del abismo, en el difícil equilibrio junto al límite, reivindicada a la especie en su conjunto.

La exime, al menos por un momento, del juicio inapelable de impostura. Por una vez, siquiera, hay que correr el velo y dejar el desastre al descubierto. Para quien quiera ver, por supuesto, o pueda ver, o esté en condiciones de ver temporalmente.

Hay una conclusión demoledora que fluye de la prosa diluyente de Cioran. La crisis global no es fruto de los gestos escépticos: es la resultante de la credulidad en paraísos terrenales prometidos. Los sacrificios multitudinarios, las crónicas necrológicas que llenan la historia desde siempre, no son la consecuencia de la duda intelectual sino de la fe, de la devoción (para decirlo con palabras de Arthur Koestler, otro experto en renegación).

Cioran me recuerda a Omar Kayyham. Las semejanzas saltan a la vista: su descreimiento de la ciencia, de la filosofía; su convicción de la futilidad del conocimiento; su certeza de que da lo mismo creer esto o aquello; el sinsentido de la existencia; la inutilidad de la voluntad y de la acción. Pero, pese a todo su evidente escepticismo, Kayyham tiene ojos para la belleza física y el placer, y tiene gusto para beber el vino. Cioran parece no tener deidad alguna, ni siquiera de las paganas, por terrestre y provisoria que pueda alguna de ellas ser. Su desencanto es total e implacable. En suma, nada sobre lo cual construir.

Podría concluirse, tal vez, que estamos en presencia de nada más (que no es poco) que de un buen escritor, que traduce en palabras su estado permanente de ánimo. Nada que no sea, en síntesis, un mero drama individual, una psicología peculiar capaz de darle cierta estatura a sus trivialidades personales.

Definitivamente no es el caso. Por de pronto, porque Cioran se manifiesta como un conocedor, como un tipo familiarizado con grandes ideas de la historia intelectual de la especie humana. De hecho, se maneja con propiedad y competencia en estos caminos no poco extraviantes. Estamos ante un sujeto con buen gusto, con olfato entrenado, con talento para distinguir entre lo auténtico y lo que sólo tiene las apariencias de serlo. Incluso más, Cioran tiene una particular habilidad para desenmascarar las imposturas intelectuales y literarias, atributo que siempre caracteriza a una mente despejada y aireada. Sin embargo, todo ello no daría necesariamente como resultado un espíritu de selección. Revelaría agudeza y perspicacia, pero no garantizaría la presencia de un buceador de profundidades o, si se quiere (para decirlo con expresiones de Federico Nietzsche), un contemplador de abismos. Eso requeriría la prestancia y el coraje para subirse a lomo de un tema que se encabrita y corcovea, un galope que puede voltear a cualquier jinete temerario y poco consciente de sus limitaciones.

Decididamente, Cioran responde satisfactoriamente a estos requerimientos. Por tanto, se trata de un pensador genuino, digno del nombre, un sujeto responsable de una reflexión profunda, decidora. Cabe, entonces, formularnos la pregunta de cuál es el tema elegido por Cioran para andar sus andanzas, para recorrer desiertos, para desentrañar claves que nunca están a la vista ni se ofrecen gratuitamente al explorador obstinado. Este tema se relaciona, por supuesto, con la lucidez, pero también, por ello mismo, con el problema del mito, la seguridad y el sentido. Cioran afirma que vivir, o desear vivir, supone alimentarse de una cierta dosis de ilusión, de una cierta dieta de mentiras significativas. Dicho por el revés, no hay modo de llevar cualquier ejercicio de lucidez más allá de un punto, más allá de un límite. No es posible experimentar la lucidez absoluta, no hay cómo llegar hasta allí. Por eso, las conclusiones resultantes del afán descreído de un pensador jamás serán asumidas como un bien por el resto de sus semejantes. Muy por el contrario, serán arrinconadas como ejercicio exótico, como una suerte de inofensiva locura.

Se sigue de todo lo anterior, que todo pensador auténtico termina por verse lanzado por una cuesta abajo que se desliza en dirección contraria a las certezas que cualquier comunidad requiere para cohesionarse y sobrevivir en un universo inhóspito e indiferente.

Se trata de un callejón sin salida: conciencia o sentido. Alcanzar un alto grado de conciencia implica, necesariamente, dudar, sospechar y, al final, abandonar toda creencia trascendental; esto es: la destrucción y la pérdida del sentido. Visto por el revés, la manutención del sentido requiere el adormecimiento, la anestesia de la conciencia. De aquí que Cioran suscriba la conclusión de que una comunidad sólo puede subsistir si adormece su intelecto. Y en el momento mismo en que lo hace persistente y meticulosamente, siembra las condiciones para la promoción del fanatismo. El fanático cree, y cree intensamente, con todas sus fuerzas y con la más absoluta falta de conciencia. Es el celador de la fe, el cuidador de la creencia, el activista de las verdades ya existentes. Por eso no es un explorador. Sólo explora el que tiene dudas, el que no ha hallado. El fanatismo es la consecuencia necesaria de una estructura de sentido suficientemente rígida, cerrada y conclusa. De aquí que sólo el escéptico resiste a la tentación del fanatismo: no tiene una idea para imponerla a los otros. Sin embargo, el escéptico, el descreído, son roedores de las creencias vitales que ligan a una comunidad. ¿Podría sobrevivir una comunidad escéptica? La respuesta es no, un rotundo no. Si el escepticismo es socialmente imposible, entonces sólo puede ser el gesto de unos pocos extravagantes que se vuelven progresivamente extraños para sus congéneres. Cioran dice, pues, que el escepticismo es el coraje supremo de la filosofía. Esto quiere decir que la filosofía genuina no puede creer, consistentemente, en la educación del género humano. Ése es un camino que no tiene salida, no tiene destino. Como no sea, claro está, compitiendo con los fabricantes de quimeras, igualándose con ellos. Por eso Cioran no trepida en calificar, por ejemplo, de traficantes de ilusiones a los enciclopedistas modernos. Siguiendo la línea de su argumento, habría que agregar muchos más a la lista. Pero, al final de cuentas, ¿qué sentido tendrá este estilo de denuncia? ¿Para qué hacerla? El propio

Cioran admite que no podemos escoger más que entre verdades irrespirables y supercherías saludables. Vivir requiere, pues, de ilusiones. Cioran lo dice desde fuera. Desde dentro, no hay ilusiones: hay verdades. Eso caracteriza a Cioran: se siente fuera, ajeno, no comprometido, observador no participante. Sólo así hay conciencia. Sólo que eso significa dejar de compartir, ver el juego, correr el velo, elegir la separación, renunciar a los sentimientos compartidos, dejar de experimentar solidaridad, no pertenecer. Cioran da vértigo.

Si alguien, sin tomarse muchas molestias, quiere darse una primera idea de lo que Cioran trae entre manos, puede hacer el simple ejercicio de revisar los títulos de su producción impresa. Nacido en Rumania, en 1911, publica en 1949 su *Breviario de podredumbre*. Lo hace en París, donde residía desde 1937 merced a una beca. En 1952 aparece *Silogismos de la amargura*; en 1956 le sigue *La tentación de existir*. Otros títulos son *Del inconveniente de haber nacido* (1973), *Desgarradura* (1979), *El aciago demiurgo* (1969).

Ni qué dudarle, estos títulos hablan por sí mismos. No dejan lugar alguno a dudas. Expresan la más categórica desilusión y dislocan cualquier análisis, desarticulan cualquier pregunta. ¿Qué actitud adoptar? Mi consejo es que ninguna actitud pensada. Reaccione como lo sienta en ese instante. Tiene varias opciones: molestia, sorpresa, indignación, desaliento, incompreensión. En lo que a mí se refiere, cada vez que releo a Cioran experimento verdadera alegría y me asalta un incontenible buen humor. Un buen párrafo de Cioran me da combustible para un día completo, y hasta más. Eso me ha hecho apreciarlo como un sarcástico (al estilo de Rabelais) y un sujeto con una fina ironía. Yo creo que el pesimismo de Cioran es un recurso (lo cual no le quita el perfil de auténtico pesimismo), una llamada de atención, una clarinada a medianoche, una apelación cristalina, una lluvia torrencial, una nevazón limpia y sosegada. Es como lo que ocurre con Henry Miller. Los que no tienen ojos para ver creen ver sexo, mucho sexo, y creen que ése es el tema de Miller. Pero el sexo no es el tema de Miller, sino que es el camino a través del cual Miller habla de lo que quiere hablar.

Cioran me recuerda a un maestro zen, probando al aprendiz de discípulo a través del ridículo. Nada como el ridículo para espantar a los falsos buscadores de trascendencias. Cioran me recuerda a Nietzsche, por supuesto. Si Nietzsche estuviera vivo reconocería en Cioran al filósofo por el que él abogaba, el espíritu libre, aquel cuyo oficio es derribar ídolos.

Pero, otra vez: ¿para qué derribar ídolos? El propio Cioran reconoce que para vivir no se puede prescindir de ilusiones. Entonces, ¿la mayor expresión de humanidad no consistiría, precisamente, en no derribar ídolos, en no romper la adhesión de la comunidad, en reconocer el valor del mito y las creencias? Según parece, la tarea de Cioran va por otro sendero. En primer lugar, no perdamos de vista que habla en primera persona y de su personal experiencia. No está buscando adherentes, no tiene doctrina que proponer. Si examinamos cuidadosamente lo que Cioran no tolera ni soporta, es que la filosofía renuncie a su deber de lucidez y ceda a la tentación de querer ser edificante (para decirlo con palabras de Hegel). A este respecto, Cioran afirma que Platón y Nietzsche han salvado el honor de la filosofía.

Hay, también, un buen argumento para no leer a Cioran. Consiste en optar por la ilusión y preferir, en tal caso, dormir bajo un buen pino, no aguándole la fiesta a nadie.

Lucía Invernizzi Santa Cruz*

Tal vez para distinguirla del conjunto de "nuevas novelas históricas" latinoamericanas que, en profusión, se han producido en los años recientes, especialmente con ocasión del V Centenario del Descubrimiento de América, la obra de Jorge Guzmán se presenta como "crónica testimonial" —no como novela— de la primera etapa de la conquista y colonización de Chile; y con título de rumba que, aparentemente, no tiene relación con ese asunto ni con el tipo discursivo propuesto, sino que, más bien, porta resonancias de ritmos, sones y sabor caribeños, trayendo evocaciones de un tiempo no tan remoto como el siglo XVI, pero ya pasado, en el que se bailaba y cantaba entusiastamente la rumba del pegajoso estribillo: "Ay mama Inés, too 'lo' 'negro' tomamos café".

Pero bien sabemos que no es de esa Inés de quien aquí se trata, sino de aquella que participó en la conquista de Chile, y a la que conocemos con el nombre que le dieron quienes, para ennoblecerla, le confirieron hidalgo linaje, título de doña y apellidaron de Suárez y a la que identificamos con la imagen que nos fuimos forjando a partir de crónicas, historias, ensayos históricos, leyendas y novelas. En esa imagen *doña Inés de Suárez* es la aguerrida mujer que, como un soldado más, con ansias de aventura, pero también de amor, integró la hueste conquistadora de Chile, fue la amante y compañera de Pedro de Valdivia y figura central de algunos episodios memorables, especialmente de dos de muy diverso carácter: cortando cabezas de caciques, sin miramientos ni remilgos femeniles, "como si fuera Roldán o Cid Rui Díaz" (dice Mariño de Lobera y lo repite Luis Alberto Sánchez), aquel funesto 11 de septiembre de 1541, en que acontece la destrucción de la recién fundada ciudad de Santiago del Nuevo Extremo, por los indios mapochones, comandados por Michimalongo. Acción salvadora para los españoles, pues contuvo el ataque indígena y por la cual Inés de Suárez recibe el general elogio y reconocimiento por su heroísmo, una encomienda asignada por Valdivia, en retribución a tan señalado servicio al reino y al imperio y un lugar en la historia y en la fama, concedido por los cronistas e historiadores que narraron el hecho.

En el otro episodio, Inés se nos aparece como paciente, víctima del abandono de su amante quien, por razón de Estado y —suponemos— por varias otras razones inspiradas por el poder, pero igualmente no valederas como razón de amor o desamor, la obliga a definitiva separación y la entrega, con buena dote, en matrimonio a uno de sus capitanes, Rodrigo de Quiroga. Escasa consideración presta la historia a este episodio, para algunos, justificado como sanción y reparación de culpables y escandalosos amoríos, inadmisibles en Gobernador de naciente reino del imperio de la *Universitas Christiana*. Poco dicen la crónica y la historia sobre los efectos y consecuencias que este hecho tuvo en Inés, salvo que, por esa

*Universidad de Chile.

vía y del brazo de legítimo esposo, llegó a ser Gobernadora cuando Quiroga ascendió al cargo de Gobernador del reino.

En nuestra imagen, Inés de Suárez es doña, amante y compañera de Valdivia, heroica mujer destacada en el mundo público de su época; y en el privado, amante, tal vez amada por Valdivia y finalmente desamada y abandonada por él para terminar sus días casada con Quiroga en quien no sabemos con certeza si encontró el amor o sólo la notoriedad de Gobernadora. Nada en esta imagen nos sugiere o evoca a la mama Inés del título de la crónica testimonial de Guzmán.

Tampoco se produce esa identificación si revisamos con mayor detenimiento los textos historiográficos o de ficción literaria sobre la conquista y colonización de Chile. En ellos, Inés Suárez, o Juárez, o doña Inés de Suárez es presencia predominantemente heroica, matizada por su relación amorosa con Valdivia, diversamente enjuiciada, pero por sobre todo es oculta y elidida presencia, cuando no ausencia total. Ella es la innominada "dueña que con nosotros estaba" y que salvó un pollo y una polla de la destrucción de Santiago (origen de la multitud de gallinas—tantas como yerbas— que años después habría en la reconstruida ciudad) en la única, escueta y cautelosa referencia que de ella hace su amante, el conquistador Valdivia, en sus *Cartas*; es la causante de uno de los dos vicios que ensombrecen las virtudes del conquistador y gobernador de Chile: "que aborrecía a los hombres nobles y de ordinario estaba amancebado con una mujer española, a lo cual fue dado", según el cronista Góngora Marmolejo: es la inicialmente impúdica, analfabeta y despreciable aventurera que "sin embargo, y a pesar de su falta y del escándalo que con ella daba, no carecía de cualidades de inteligencia y de corazón"; en la versión de Crescente Errázuriz quien, además y en descargo del pecado de Inés, invoca "las voces de cien testigos [que] se levantan para aseverar que durante la tremenda travesía del desierto y en medio de los combates y después de ellos, estuvo siempre pronta para acudir en socorro del desgraciado y del indigente y cuidar solícita al enfermo, al herido". Menos piadoso y caritativo, Jaime Eyzaguirre nos presenta a "esa paradójica mujer de femenina lascivia y voluntad y entereza de varón" que incorporada desde el inicio al "ínfimo cortejo" de españoles que se aventura por tierras de Chile, trae con ella, los "culpables amoríos" de los que el conquistador Valdivia se liberará años más tarde, con un dejo de nostalgia, pero con bastante facilidad porque: "¿qué valía el amor de una mujer frente a la satisfacción de su inmensa hambre de gloria y poderío?".

A la luz de estos antecedentes pareciera impropio el título puesto por el autor a su obra y mucho más pertinente el de *La Primera Dama* en el que inicialmente pensó y que fuera rechazado por los editores, en razón de eventuales "implicaciones políticas".

Sin embargo, la rumbera expresión utilizada para titular la obra es un acierto—uno de los muchos— de esta crónica testimonial que no es simple reconstrucción del pasado histórico de la Conquista con adecuación y fidelidad a los datos que proporciona el vastísimo conjunto de textos narrativos de ese proceso, sino que creación de un mundo complejo, desde una perspectiva interior, focalizada diversamente en múltiples personajes—por sobre todos, en Inés— que entrega la visión interior, la dimensión íntima, humana de la historia y del mundo de la

conquista y revela los sentidos ausentes en el tradicional discurso narrativo de la conquista de Chile; volcado sobre el acontecer externo; sentidos que no concierne sólo a la realidad del siglo XVI sino que se proyectan sobre nuestro propio y actual tiempo para comprender nuestro ser, historia, realidad y cultura en su condición esencialmente mestiza, en la diferencia latinoamericana.

Si el título tiene estricta relación con ello, la rumbera expresión es signo de que ya desde la portada y condensada e indicialmente, inscribe en el texto, algunos de los sentidos y de los propósitos y preocupaciones del autor, que la narración posterior despliega.

En letra de rumba caribeña, afrocubana, se alude y afirma la condición mestiza del ser y de la cultura latinoamericana, tema de constante reflexión y materia de muchos trabajos de Jorge Guzmán; y a la vez, en la mención familiar, *mama* —que fuera tan habitual entre nosotros en el pasado— se alude a la esfera afectiva de lo doméstico, íntimo, privado de Inés Suárez o Juárez, donde ella es *mamitay* no sólo en la *tierna* expresión con que la tratan las indias de su servicio, sino fundamentalmente en cuanto es la fuerza generosa que, como las mamás a los hijos ajenos, ayuda a dar vida y a nutrir tanto el sueño de un mundo mejor que inspira a Pedro de Valdivia como a la realidad en que se convirtió ese sueño: un país tan distinto al soñado al que ella, sin embargo, contribuyó a formar, en sus primeros años y al que, reconociéndolo y valorándolo en su diferencia, llega finalmente a sentir, si no como hijo de ese sueño, sí de su corazón.

En la historia y el mundo de la conquista y colonización de Chile que Guzmán construye en su obra, animando y llenando de contenidos interiores los enunciados y los muchos vacíos, omisiones y silencios del discurso narrativo de la conquista de Chile tanto el historiográfico como el de ficción épica o novelesca, Inés es figura central, *mama*, del proceso interior que es la historia del sueño fundacional; pues es ella, la analfabeta Inés, quien lo define como “la posibilidad de un mundo distinto, otro mundo aquí en la tierra”, aun antes que el propio Valdivia pueda traducir en palabras precisas los anhelos de un mundo mejor, más libre, sencillo y feliz, suscitados en él por el pensamiento de Erasmo y de Joaquín de Fiore, y antes también que ese mundo mejor se identifique con “el país de Valdivia”, “un paraíso terrenal, pero *posible*” entre las cristalinas aguas, las flores y hierbas del valle del Mapocho, que Inés se empeñara en ayudar a construir y que “con amoroso cuidado”, pero también con coraje, decisión y bravura defenderá, reanimará y reconstruirá cada vez que las duras realidades de Chile lo desalienten, amenacen destruirlo o lo vayan desdibujando en la conciencia de un Valdivia que habrá reemplazado la lectura del *Enquiridión*, de Erasmo, que nutrió sus juveniles sueños, por la relectura, en italiano, del *Tratado del Príncipe*, de Maquiavelo, en el cual —suponemos— encuentra el Gobernador lecciones para la eficaz conducción del arisco reino y para lograr la obediencia de sus rebeldes gobernados, estímulos para sueños de poder y no para utópicos sueños. Y entonces, será sólo Inés la que, en medio de las desgracias e infortunios, y de los triunfos, públicos y privados que le fueron “pelando la vida de amores”, mantenga la fidelidad al sueño originario y lo conserve incluso mucho tiempo después de la obligada separación y posterior muerte de Valdivia, hasta el momento en que, despojada ya de todos los amores,

enfrente su propia muerte y en final meditación —que es a la vez, confesión, increpación y lamento— haga el recuento de su vida y de su tiempo, de la historia personal de su relación con Valdivia y de la historia de la Conquista y los mida y valore desde la perspectiva del sueño que los inspirara y constate que éste, como todo, se ha convertido en otra cosa.

Pero, además, el magnífico y memorable monólogo de Inés que clausura la narración y es síntesis y conclusión de la historia, es expresión de la conciencia del Nuevo Mundo, enunciada por Inés, desde la conciencia de su propia transformación, por la decisiva experiencia vivida en Chile que ha modificado su ser, su percepción de sí misma y del mundo y ha producido un distanciamiento crítico que hace ya imposible que ella se reconozca en la identificación total con el sistema español y que abre a la comprensión de “lo otro”, de ese mundo diferente al europeo. Transformación de Inés, de española pura en española “amestizada” que externamente se revela en su renuncia a usar tocas y en cabalgar a horcajadas.

Para la “amestizada Inés”, el Nuevo Mundo, el “país de Valdivia” no es ni más libre, ni más feliz, ni más sencillo, ni mejor que el europeo; no es el paraíso terrenal que Valdivia y ella soñaron y aspiraron construir entre las cristalinas aguas, las flores y hierbas del valle del Mapocho; sino que es un mundo en nada esencial diferente a España ni a los demás reinos del Mundo Nuevo.

“Mira lo que hemos hecho —enrostra a Valdivia en su monólogo— una cosa distinta de España, claro muy distinta de España en los detalles, pero tenemos aquí la misma cantidad de mal que dejamos allá y si lo pensamos bien, quizá tenemos aquí nosotros mucho más mal del que dejamos; hemos creado un mundo espantoso y eso, ahora, maldito sea, ahora que ya estamos cerca de la muerte, ahora que ya no habrá en siglos quien arregle ese mierdal si es que alguien alguna vez lo arregla, ahora que no tenemos la fuerza juvenil con que echamos a andar esto; ahora recién llegamos a saberlo y andamos haciendo testamentos en que, para descargo de nuestras ánimas, mandamos darles a los indios que tuvimos encomendados unos cuantos miles de pesos; a esos mismos indios que azotamos porque estábamos de mal humor o dejamos hambrientos quitándoles lo que era suyo o les mutilamos los cuerpos, porque queríamos doblegarlos”.

Los requerimientos e imperativos de la realidad y del poder, los sueños de otros que se cruzan en el camino de los nuestros, como los de liberación soñados por Lautaro, en el de Valdivia; los azares de la vida y de la historia, en fin, que todo lo transforman, han convertido el sueño fundacional en otra cosa; en un mundo espantoso, “atroz, pero bellísimo” y esencialmente diferente al europeo porque es el resultado de la mezcla de castas que ha producido y seguirá produciendo esos mestizos “astutos, muy inteligentes, tanto como los indios, pero muy desenvueltos, hasta la desvergüenza, la mayoría” esos mestizos “que son otros que los indios y otros que los peninsulares”, y que son promesa y esperanza. “Tienen futuro” dice Inés.

En definitiva, “un mundo distinto, otro mundo, aquí en la tierra” —como lo concibiera Inés, inicialmente—, pero —como constatará al final—, no distinto del

europeo, por mejor, sino por mestizo. "En eso, en suma, se nos convirtió el sueño" –dirá Inés en la expresión con que concluye su monólogo–, afirmando así la clara y lúcida conciencia de que el utópico sueño fundacional se transformó en mundo mestizo. Por haber ayudado a concebir el sueño que, transformándose, originó ese mundo diferente, pero sobre todo por haber ayudado a formarlo, a criarlo en sus primeros años, por haberlo reconocido y afirmado en su diferencia al igual que a Isabel, la hija mestiza de Rodrigo de Quiroga, "que me hace de hija de mi corazón", el mundo mestizo originado en la Conquista es, antes que hijo de los sueños de Valdivia, hijo en el corazón de Inés, de mama Inés.

Y porque el monólogo que enuncia esa "otra" –la amestizada– que ha llegado a ser Inés en el Nuevo Mundo, constituye auténtico testimonio de sentido, "testimonio-confesión" que, como dice Ricoeur, es relación de experiencia interior de conversión y expresión de la conciencia de quien ha llegado a ser otro, del nacido a nueva vida que "atestigua en la exterioridad al hombre interior mismo, su convicción, su fe", ese monólogo y su enunciante se constituyen en figura del tipo textual–, "crónica testimonial" que propone Jorge Guzmán para su obra y de la posición, perspectiva y conciencia autorial desde las que se enuncia el discurso y construye el texto.

A diferencia del discurso historiográfico tradicional sobre la conquista y colonización de Chile que registra predominantemente el acontecer externo, lo visto y vivido por los actores y testigos y lo interpretado desde el sistema y los códigos del conquistador y colonizador europeo del siglo XVI, los mismos que con pocas variantes heredan los criollos historiadores posteriores; la crónica testimonial de Guzmán entrega preferentemente el testimonio de lo acontecido en la interioridad de los personajes, sus motivaciones, intenciones, sueños, contenidos de conciencia; los de Valdivia, de sus capitanes y soldados, leales y traidores, de sus enemigos, españoles e indígenas, pero sobre todo de Inés, de la "otra" Inés, no de la doña, la española pura de las crónicas, ni de la que pudo llegar a ser "la primera dama", sino de la amestizada, de la mama Inés.

Y trayendo a primer plano de la representación esa realidad que es la realidad marginada, excluida de la crónica tradicional y, en general, del discurso historiográfico de la conquista y colonización de Chile, Guzmán interviene críticamente ese discurso, delata sus muchos vacíos, olvidos, omisiones, carencias, incertezas, silencios, sus "ignorancias primarias e incurables" y su mayor ignorancia: la de pretender haberse apropiado del sentido "real" de los acontecimientos que, como señala el narrador-autor, además de ser pretensión imposible, hunde irremediablemente a los personajes en la historia.

De ese hundimiento los rescata esta "crónica testimonial" que reescribe, con prosa de la mejor ley, los enunciados del discurso historiográfico y filtra en ellos y en los vacíos que deja, otros contenidos, otras dimensiones, otros sentidos, los que afloran desde la conciencia, especialmente de la conciencia femenina. Y así, la crónica testimonial de Guzmán incorpora y restituye saberes de humanidad excluidos por el discurso oficial tradicional, instala esos saberes donde éste muestra sus ignorancias primarias y mayores, proponiendo una visión y versión de la historia de la conquista desde aquí, desde este mundo nuestro, mestizo, que

reemplaza o debería reemplazar la versión y visión predominantemente ajustada a los códigos y sistemas europeos.

Jorge Guzmán construye, de esa manera, otra crónica de la conquista de Chile; una crónica diferente, enunciada, al igual que el monólogo de Inés, desde la conciencia de la diferencia mestiza.

Una crónica testimonial que, en definitiva, es una gran novela de la conquista y colonización de Chile y del Nuevo Mundo; novela del sueño fundacional que se transformó en diferencia mestiza y que cifra en ese sueño, que siempre se convierte en otra cosa, la imagen y la comprensión no sólo de nuestro pasado histórico sino de nuestra historia y realidad contemporáneas. Parafraseando a Inés, diríamos: En una gran novela, "en eso, en suma, se nos convirtió" la crónica testimonial de Jorge Guzmán.

Y finalmente, una consideración sobre la dedicatoria a Cedomil Goic y Félix Martínez Bonatti, ambos distinguidos académicos de esta Universidad, en el pasado y, con Jorge Guzmán auténticos maestros que, con su excelencia, rigor y disciplina, iniciaron en los estudios literarios a generaciones de estudiantes del Instituto Pedagógico, en la década de 1960, contribuyendo a formarlas en las disciplinas humanistas y en una concepción de la universidad, de la vida y del quehacer académicos que quizá sea un sueño más que, con los años, se nos convirtió también en otra cosa.

POESÍA FEMENINA CHILENA:
TERESA CALDERÓN, MARGARITA KURT,
HEDDY NAVARRO, VERÓNICA ZONDEK

Sara Rojo*

Cuando nos acercamos a la poesía femenina en Chile nos encontramos con una gran cantidad de poetisas de diversas edades, que tienen, en su mayoría, como eje común el comenzar a escribir en la década del ochenta. Se caracterizan por surgir en condiciones editoriales "paupérrimas", muchas publican en autoediciones con tirajes mínimos o bien obtienen (las más conocidas) una edición limitada¹. *Todo esto se traduce, en la práctica, en el desconocimiento generalizado de un trabajo que ya lleva casi dos décadas*. Lo estimulante es que, en estas condiciones, sigan escribiendo; pareciera, y que me perdonen los "posmodernos convencidos", que la escritura se ha transformado para ellas en la utopía y su ejercicio (ocupando "ese antiguo lenguaje") en su forma de lucha para obtenerla.

Este proceso ha ido conformándose conjuntamente con una crítica feminista "local"; ambas dialogan, se nutren y permiten perfilar la posibilidad de *una nueva poética feminista latinoamericana*. En esta ocasión nos acercaremos a los textos de cuatro mujeres que, en líneas muy diferentes, nos hacen augurar esa posibilidad. Por cierto, negada por todos aquellos que sustentan la muerte del discurso identitario y, con él, de todo discurso que desee conformarse desde una voz determinada².

El primer libro de Teresa Calderón es *Causas perdidas*³, que desde el título enuncia una situación límite. Al detenernos, descubrimos la transformación de dicha situación en un juego develador de imágenes (inclusive personales) desde un "yo" protegido en la ironía y en la desconstrucción de lenguajes "bolerísticos". Los poemas de *Causas perdidas* son sintéticos e irónicos frente a un entorno que puede llamarse mundo académico, prójimo o reflexión existencial. Las palabras, los signos de acentuación y puntuación son quienes marcan la desconstrucción. Lo especial es que ésta se realiza con las mismas claves constituyentes del mundo cuestionado. Por ejemplo, en uno de los poemas se juega con *la ambigüedad del signo lingüístico* (pág. 16). Paralelamente, en *Causas perdidas* surge un tipo de crítica que niega y se niega:

*Pesquisadora asociada CNPq. Universidade Federal de Minas Gerais.

¹Algunas de estas poetisas han conseguido que las editoriales publiquen sus libros con un tiraje de alrededor de mil ejemplares, otras han gastado sus bienes personales en pos de esta empresa. En ambas situaciones suele la edición no financiarse.

²Es interesante cómo esta discusión se ha repetido insistentemente en los congresos de literatura. Sobre todo porque difícilmente podemos negar la problemática de la identidad en un mundo en que hay gente matándose por ella.

³Teresa Calderón, *Causas perdidas* (Santiago, Ed. Artesanales, s.f.).

no todo lo que reluce es hombre.

El ídolo de barro se baña en la laguna (pág. 34).

o que sumerge en lo afectivo en tanto abandono-dolor. Esto último desde la perspectiva de los objetos que producen la emoción. Otro tópico que reaparece constantemente en el texto y que forma parte del cuestionamiento existencial, son las palabras que se dan ligadas a intertextualidades: verdad, nada y vida. Por ejemplo, en "Naxos" (pág. 27), con el mundo borgeano y en "Ciegos" (pág. 28), con las obras de Ernesto Sábato. En este texto, el sujeto de enunciación es, en algunos casos, meramente un observador(a) y en otras interviene en el acontecer: en "Suspensión de hostilidades" el "yo" femenino invoca a un "tú" masculino en el marco del amor-desamor; pero siempre desde la conciencia de su situación, es decir, desde su transgresión. En cambio, la naturaleza, signíficamente, es sólo contexto que convoca a la nostalgia. Por último, el poema largo "Crónica" (págs. 47-49), actúa como anticipador de su último libro: *La muerte, el poeta y otras maravillas*.

El segundo libro de Teresa Calderón es *Género femenino*⁴, en él se profundiza el acercamiento a los tópicos anteriores. Se divide en dos partes: en la primera observamos un "yo" mujer que se plantea tanto desde la conflictividad de su género (mira a mujeres célebres humanizándolas) como desde la opresión social que la hace asumir el género del "otro" o travestirse:

a fuerza de costalazos

me hice hombre (pág. 13)

en esta fiesta me doy frente al espejo

disfrazada de nada (pág. 14)

En esa misma línea vemos cómo varios de sus textos de temática *privada* están determinados por obstáculos ante la felicidad. Por ejemplo, en "Haría falta" (pág. 19), desde el título, se reiteran las carencias marcando el condicional. En cambio, sus textos públicos como "Informe" (pág. 20) tienen un carácter destructivo de lenguajes: marcan, definen, crean esperanzas... En este libro, como en el anterior, se establecen intertextualidades. Por ejemplo, "En cualquier puerto del mundo" (pág. 25) con "Farewell", de Neruda y en "Catorce endecasílabos por la paz" (pág. 27), con el concepto mismo que sirve de motivo central al poema. En la segunda sección, "Álbum familiar", lo que se expone es una mirada desde la memoria a un conjunto de imágenes: madre silencio, madre posesión, madre tristeza. El objeto invocado se centra en el pasado. El presente, en cambio, es el que dice (tercera persona). La transposición cronológica contextualiza y permite visualizar simultáneamente los dos momentos temporales. La tercera parte, "Con el amor a cuestras y acuestras", subvierte la semántica canónica del lenguaje. El juego de palabras genera un ritmo producto de las reiteraciones, el léxico bolerístico y el uso hiperbolizado de pronombres. Inclusive los tiempos verbales

⁴Teresa Calderón, *Género femenino* (Santiago, Ed. Planeta, 1989).

están determinados por este tono: vemos cómo el modo indicativo se reserva a la nostalgia del pasado, *Nada faltó* (pág. 49); el futuro (con Bécquer) trae la esperanza, *Y volverán a amarillear las estaciones y el otoño* (pág. 51) y el imperativo conlleva la ansiedad del presente, *Mírame* (pág. 46). La cuarta parte se llama "Punto de vista" y, en ella, respondiendo al título el(la) emisor(a) se sitúa en tercera persona respecto al objeto poetizado: se interroga el origen, reflexiona sobre la soledad, establece límites al mundo lógico. La secuencia culmina en una conjunción de la primera y tercera personas en un mismo texto (pág. 71). La quinta división, "Act est fábula", está dirigida por la ironía, sea cual sea el tópico presentado y el yo que enuncia.

*La muerte, el poeta y otras maravillas*⁵ es una ruptura total con lo que tradicionalmente hemos entendido por "género poético". Parte con una cita de los hermanos Marx⁶. Reconocemos en el texto lenguajes narrativos, dramáticos, líricos y, lo que es aún más disruptor, lenguajes no literarios. La primera secuencia es un ejercicio en torno a la "identidad perdida" desde la obsesión que traspasa sus tres obras: el poder "ver". Las intertextualidades, la ironía y el humor negro son los medios que utiliza el "yo" para, en una primera lectura, buscar la identidad y en una segunda, ejercer una crítica al egocentrismo, al ejercicio del poder de la palabra y a la corrupción del ambiente literario. Teresa Calderón busca, en este texto, la ambigüedad genérico-sexual del hablante, pero sólo la logra parcialmente; lo que acontece, más bien, es un travestismo del "yo" femenino: "unas poetas medio jóvenes aún me tuvieron sobrado de cariño". En la segunda secuencia, "Con la muerte no se juega", observamos subyacente una crítica moral: *en la muerte se paga lo que se debe*. Esto no obstaculiza el juego hasta la saciedad con el concepto en pos de su anulación: "Muerte que te quiero muerta". La tercera parte del libro, "La prueba de fuego", es la ruptura total con el lenguaje con el fin de desacralizar los instrumentos de medición de la inteligencia humana. La cuarta secuencia, "Yo soy aunque sea otro", es una descalificación de la posmodernidad y, por lo tanto, también a la totalidad del libro: literatura que se niega a sí misma⁷. En esa situación de enunciación entendemos la vuelta al lenguaje lírico:

*sólo queda sobrevivir al dulce
y natural olvido del tiempo
por curiosidad
nada más que por curiosidad;*

pero esta vuelta es también posmoderna y, por ello, será quebrada con intervenciones distanciadoras: "Okey cabrito".

Margarita Kurt es una poetisa de Concepción, lo que alude a su condición de *doble marginalidad: del centro y genérica*. Su trayectoria, aunque ella sea relativamente

⁵Teresa Calderón, *La muerte, el poeta y otras maravillas*, s.d.

⁶El trabajo de esos actores inspiró la poesía y el teatro de Antonin Artaud.

⁷Para profundizar en este concepto remitirse a *Los hijos del limo* de Octavio Paz.

mayor, también comienza en la década de los ochenta, alcanzando su madurez con *Será llamada Varona*.

*El espejo vacío*⁸ es su primera creación. Según Gabriel Araya, en este texto: "las palabras están dichas para llenar el mundo de los espacios vacíos"⁹, y según Juan Pablo Rivers en él lo esencial es: la "necesidad de comunicar lo incomunicable, lo misterioso"¹⁰.

Pienso que el movimiento interno del texto oscila entre estas dos líneas: búsqueda de la simplicidad, pero no desligada de un cierto dejo modernista, y tópicos que se centran en la existencia (vida, origen, vacío, religión y negación de la razón). Las imágenes apuntan al espejo, a la ventana, al túnel (¿de Sábado?). En este libro Margarita Kurt enuncia y anuncia su arte poética determinada por su necesidad de crear un tipo de escritura trascendente:

*Pero nunca escribir
en el aire, nunca...* (pág. 30).

Un elemento estructuralmente connotativo es el traslado de las imágenes de un campo semántico a otro, "Miseria" (pág. 27). El texto finaliza con una serie de poemas ligados a la naturaleza. El(la) hablante muchas veces es sólo testigo de elementos tan diferentes como una gallina o la muerte.

El segundo texto de Margarita Kurt es *La puerta entornada*¹¹. Gira en torno a lo amoroso, pero sin abandonar las preocupaciones existenciales o la reflexión sobre la escritura. Las palabras siguen siendo muy simples y la estructura de los poemas breve. En relación a su primer libro, en éste se observa un menor trabajo con el signo poético como valor en sí; pareciera que la priorización de lo semántico tendió a disminuir el juego lingüístico. Aquí lo importante es dejar *la puerta entornada* al amor. Con todo, hay poemas donde el(la) emisor(a) se transfigura: *Las huellas de la loba* (pág. 54) o que establecen un juego espacial huidobriano: "Vertiginoso" (pág. 62).

En 1987 Margarita Kurt publica *Pasos por el tablero de tanguedia*¹², un poema largo enmarcado paratextualmente en la música de Piazzola y en la milonga; lenguajes, imágenes y emociones son las propias del tango hecho poema:

*la noche que me ames
escuchando esta música de Piazzola* (s. p.).

Este recurso se encadena con otro: la intertextualidad con la literatura de Borges. Ambos se convierten en ejes constituyentes de un macrosigno poético inserto en la parodia y la alabanza. *Pasos por el tablero de tanguedia es una experiencia de diálogo a tres voces*. Lo particular de dicho diálogo es que los códigos utilizados por los

⁸Margarita Kurt, *El espejo vacío* (Madrid-Concepción, Ed. Literatura Americana Reunida, 1984).

⁹Juan Gabriel Araya, *La Discusión*, Chillán, 22 de enero de 1985.

¹⁰Juan Pablo Rivers, *El espejo vacío*, "Prólogo" (Madrid, Concepción, Ed. Literatura Americana Reunida, 1984), pág. 7.

¹¹Margarita Kurt, *La puerta entornada* (Chillán, Ed. Etcétera, 1985).

¹²Margarita Kurt, *Pasos por el tablero de tanguedia* (Concepción, Ed. Etcétera, 1987).

participantes son distintos, en tanto responden a sistemas comunicacionales diferentes.

En 1990 publica su libro más sólido: *Será llamada Varona*¹³, donde reafirma su lugar de enunciación: "Los poemas tienen carácter de mujer, de varona, de hembra. Ella es la voz, el sujeto y el predicado" (pág. 7). En este mismo prólogo, Margarita Kurt afirma que la intencionalidad poética está dirigida al varón. Cuestión bastante relativa, si asumimos que el objeto de arte adquiere en su relación con el lector nuevas intencionalidades, muchas veces ni sospechadas por los autores. Marcelo Coddou en *Modalidades de una escritura*, dice en relación a este texto: "Diría que el hilo conductor aquí es el permanente examinar de escritos para trasgredirlos"¹⁴. Éste es, nuevamente, un libro de intertextualidades: con escritores(as) como Gabriela Mistral, Jorge Luis Borges, Enrique Lihn, Vicente Huidobro; con la pintura de Ximena Pozo; con el actual discurso teórico feminista; con la historia y, por cierto, con la *Biblia*. En la primera parte "Sin dejar de morir", vuelve a plantear su arte poética y a definir el proceso consciente de la escritura. La diferencia con sus libros anteriores es que esta vez lo hace desde la *transgresión del lenguaje patriarcal y desde la definición de la palabra* al modo de Catherine Kerbrat: una entidad poética que requiere ser desentrañada. La segunda secuencia recibe el nombre que sirve de epígrafe a todo el libro y que tiene la nota correspondiente al Génesis: "Ésta ha sido llamada Varona porque de varón ha sido tomada". Observamos una gran riqueza de recursos: imágenes, transposiciones, temporales, búsquedas léxicas, etc. Unidas a una desconstrucción de la historia, de la mitología masculina, de los lenguajes religiosos, de lo sacro entendido a la manera oficial. En síntesis, su texto, asumiéndose como voz del pueblo, vuelve a la libertad primigenia para la mujer:

*En el instante en que viajas a la inversa...
hasta encontrar el panal fecundo del inicio...
es el aprendizaje de mi cuerpo y su eco
es mi historia de varona y el rumor
del deseo que suena como cantar de gesta* (pág. 135).

Esta búsqueda la reconocemos como similar a la realizada por Hölderlin, pero en otra dirección; volver al origen para negar la imagen estereotipada que la cultura occidental ha creado del género femenino y así crear otra:

*Este retrato definitivo está en el último capítulo
De la Biblia esa que aún no escribes madre* (pág. 133).

Se trata de re-escribir la historia, pero esta vez desde la madre.

Heddy Navarro nació en Puerto Montt en 1944. Realizó gran parte de su educación básica y media en dicha ciudad. Posteriormente continuó sus estudios en Valdivia y en Santiago. Después de muchos años en Santiago ha vuelto a ese sur

¹³Margarita Kurt, *Será llamada Varona* (Concepción, Ed. Etcétera, 1990).

¹⁴Marcelo Coddou, *Será llamada Varona*, "Prólogo" (Concepción, Ed. Etcétera, 1990), pág. 9.

que nunca abandonó en su poesía; la poesía lírica tuvo y tiene presencia escritural en sus textos. Su escritura se inserta en dos vertientes: la literatura nacida *bajo el silencio* y la que surge de un *yo femenino*. La primera nace en concubinato con un lector cómplice que descifra claves e ironías¹⁵. El discurso poético establece así un círculo hermenéutico donde la poetisa, en principio, escribe para un lector previamente determinado. La segunda vertiente establece un espacio propio desde una voz de mujer consciente y contestataria de su realidad.

Su primer libro *Palabra de mujer*¹⁶ es, sin duda, un ejemplo fiel de estas dos vertientes. En "Campo santo" vemos una crítica a las consecuencias de una sociedad mercantil (pág. 16) y en "Crónica (desde la piel)" una definición de sí misma desde la cotidianidad:

*Mujer soy
contradictoria
instancia que aletea
saca cuentas
decide el almuerzo
balancea proteínas
recuerda sus tareas a los hijos
abre la puerta de la cocina
y pela papas
Walt Whitman
resbala por mi pecho. (pág. 8)*

La dinámica entre el quehacer doméstico y el literario se entrecruza produciendo una búsqueda de definición espacial y sensorial.

En este camino de *reencuentro con la identidad genérica femenina subyugada* se encuentra *Óvulos*¹⁷:

*Yo la parturienta
seguiré pariendo hombres para poblar
el mundo
a pesar de la bomba de neutrones
y de las verdades absolutas (pág. 10)*

Me parece interesante constatar que, aunque el tópico central sea el de la problemática genérica de la mujer, siempre hay otras presencias que adquieren una nueva dimensión al interior de sus poemas. Por ejemplo, el poema citado adelanta las discusiones en relación a los postulados posmodernos que niegan la identidad y la verdad absoluta: afirmando la primera y negando la segunda. Por lo tanto, estableciendo una alternativa propia.

¹⁵Al modo del lector propuesto en *Rayuela* por Julio Cortázar. Sólo que en este caso pierde su carácter genérico.

¹⁶Heddy Navarro, *Palabra de mujer* (Santiago, Ed. Tragaluz, 1984).

¹⁷Heddy Navarro, *Óvulos* (Santiago, Ed. Tragaluz, 1986).

En 1987 aparece *Oda al macho*¹⁸, dedicada a tres imágenes masculinas: el volcán Osorno, su padre y su marido. Este texto proyecta al enunciador como hembra vinculada de modo primigenio a la naturaleza y al macho:

*Con esta punta seca que dibuja
cangrejos blandos
y testículos que respiran
en el túnel que llega
me rindo a lo áspero de tu axila
a los géiser de tus dedos
que pirograban mis cráteres
y ataco hasta morir
inundada de peces (pág. x)*

En este texto es clave la relación entre los conceptos de rendirse y atacar para negar la polaridad masculina-femenina que atraviesa la civilización occidental.

Planteando esta misma discusión sobre la identidad, pero con un lenguaje diferente, publica *Poemas insurrectos*¹⁹. En este texto la hablante ocupa el lenguaje de la insurrección política para declarar su ingobernabilidad como mujer y valorar el espacio doméstico, lugar desde el cual lanza sus postulados:

*Me declaro ingobernable
y establezco mi propio gobierno
inicio un paro indefinido
y que el país reviente de basura
esperando mis escobas... (pág. 13)*

Esta combinatoria de discursos reúne semánticamente la lucha insurreccional pública (la calle) y privada (la casa). El texto está dividido en tres partes: la primera utiliza proclamas, informes, comunicados (formas propias del discurso del poder); la segunda, "Hembra tardía", patentiza una conciencia actuante y la tercera, "Perestroika", lo que referencialmente connota su nombre. Juan Armando Eppe dice en relación a este texto: "Una perspectiva creadora y una práctica que se hace cargo de los dilemas y requisitorias de liberación social y femenina contextualizando una identidad a la vez corporal e histórica, donde la mujer subvierte el rol tradicional que le ha sido asignado"²⁰.

En *Virgenes vacantes*²¹, ya no sólo detectamos una voz consciente de sí misma; sino que observamos una reflexión sobre el habla oficializada por el canon masculino. Por eso, desde la primera secuencia la hablante se sitúa en el silencio para producir un habla nueva. No importa que para ello deba recurrir, al

¹⁸Heddy Navarro, *Oda al macho* (Santiago, Ergo Sum, 1987).

¹⁹Heddy Navarro, *Poemas insurrectos* (Santiago, Ed. Literatura Alternativa, 1988).

²⁰Juan Armando Eppe, *Poemas insurrectos*, "Prólogo" (Santiago, Ed. Literatura Alternativa, 1988).

s. p.

²¹Heddy Navarro, *Virgenes vacantes* (Santiago, Fértil Provincia, 1992).

comienzo, a signos que como la propia poetisa denomina están gastados; lo esencial es lograr encender "el fuego" (pág. 5). Un primer indicio de este proyecto lo da el título que juega con la ambigüedad de b(v) en vacantes. El signifiante alude a un significado doble y paradójico: erotismo y ausencia. El texto de diversas maneras busca llegar al origen para, desde allí, intuir un habla nueva al modo de Heidegger, fundar en el poema y al hacerlo crear un tiempo nuevo para la mujer. Es interesante que esto se dé desde el silencio y se intensifique en la precisión de un acto de habla que, aunque parece "inocente", se sabe "poderoso". La sección, que otorga el nombre al poemario, se centra en la ausencia, en la muerte y en un "yo" que se autodefine como contrapunto del "otro, receptor poetizado". La serie "Mujeríos" es encabezada con el verso de Gabriela Mistral: *Todas íbamos a ser reinas* y profundiza en una de sus temáticas más recurrentes: el reconocimiento del verdadero ser de la mujer. *Virgenes vacantes* culmina con la serie "Asalto al sol"²²; que como su propio nombre lo indica, se sitúa en la situación límite tanto a nivel corporal, reconociendo la presencia de los dos sexos en el cuerpo, como a nivel escritural, rompiendo con la división tradicional de los géneros literarios para plantear la secuencia: resistencia-enfrentamiento-caída-levantamiento. Todo ello, en función de la vuelta al origen: motivo central de la totalidad del poema.

La poetisa Verónica Zondek presenta una escritura contextualizada en dos mundos: Chile e Israel. Cada signo poético nos remite cultural y socialmente a estos espacios. Ellos son los que circundan y semantizan el texto poético. Su primer libro es *Entrecielo y entrelínea*²³. En él, desde el título se nos sitúa en la situación de una enunciación velada. Se trata de ir más abajo de la tierra, sin notarnos, en una especie de retórica de lo ínfimo; hay una búsqueda de verdades en el despojo: presencia del cuerpo, identidad, escritura, el "yo" en relación a los "otros" o al "otro", el paso del tiempo, la ruptura de la esperanza y la procura por lo social inexistente que se requiere para sobrevivir:

Entonces

creer en el inexistente molino (pág. 28)

Estructuralmente observamos en este texto, desde el uso de paréntesis (pág. 28) a un juego verbal en gerundios (pág. 13), lo lúdico de la palabra se establece con la misma palabra (pág. 25). El lenguaje tiene un carácter culto, y generalmente enuncia desde el cuerpo; en tanto que las imágenes que proyecta son de un cierto continuismo vital. La tríada está constituida por el "yo", el "tú" y el decir. La retórica se establece en torno al qué hacer en un mundo ya articulado y al cómo escribir cuando el "yo" se siente impotente y quiere existir a pesar de:

Así y todo

Aleluya a la humedad (pág. 37)

²²Esta serie establece un paralelo con *Altazor* de Vicente Huidobro.

²³Verónica Zondek, *Entrecielo y entrelínea* (Santiago, Ed. Minga, 1984).

El entrecielo comienza con la retórica de Dios, la búsqueda del ser (inclusive detrás del disfraz) y el apóstrofe al "tú" indicándole al "tú" lo que debe hacer. Las anáforas conceptuales del infinito vacío y la muerte y las anáforas gráficas que simbolizan los mismos tópicos articulan el texto: en medio de todo yo quiero, yo deseo. *El hermetismo no niega la esperanza.*

Su segundo libro, *La sombra tras el muro*²⁴, está enmarcado en citas bíblicas. En él aparecen la desolación del hombre frente a la violencia y la muerte nacidas en espacios tan disímiles como Chile e Israel. El "yo" se expresa en un lenguaje fragmentado determinado aún más por la obsesión de la muerte. El "muro" adquiere una fuerza gráfica y simbólica que lo trasciende, es la situación de enunciación paratextual que se infiltra convirtiéndose en texto mismo. El juego inverso sucede con grafemas en mayúscula que se extrapolan hasta convertirse en semantemas. En este texto se hace palpable la unidad significante-significado en un todo indisoluble al modo que lo entiende Bajtin. La cultura aparece como determinante de emociones contradictorias:

*su muro que asfixia
y es bello (pág. 53)*

Se rompen las antinomias indisolubles que constituyen la ley del Padre y la verdad absoluta determinada por la existencia separada del blanco y el negro, la mujer y el hombre, el significante y el significado. En síntesis, se desconstruye al modo de Derrida.

*El hueso de la memoria*²⁵ nos deja frente a una escritura que se ubica periféricamente frente al poder. Se estructura sobre la base de la máscara y la muerte. La mayoría de los poemas²⁶, se emiten desde un "yo" mujer que se inspira o más bien actúa al modo de Gabriela Mistral en *Locas mujeres*²⁷, reflexionando en relación al tú y al ellos, hasta llegar a todos los pronombres reunidos en el nosotros:

*Somos
y tú no lo sabes.
Somos pose
artefacto
máscara repetida.*

*SOMOS EL FRUTO PROHIBIDO
el dado sin cuestión
el olvido de la conciencia,*

²⁴Verónica Zondek, *La sombra tras el muro* (Santiago, Ed. Manieristas, 1985).

²⁵Verónica Zondek, *El hueso de la memoria* (Buenos Aires, Ed. Último Reino, 1988).

²⁶El libro fue concebido como un solo poema; pero su diagramación, en la edición que yo manejé, permite una lectura de ellos como unidades diferenciadas, que se unen entre sí por la semántica y la textualidad específica empleada.

²⁷La poetisa me aclaró en una conversación que *Locas mujeres* fue una obra importante para ella con posterioridad a la escritura de *El hueso de la memoria*.

somos un solo infinito. Un tú
 un yo
 un nosotros
 un ellos. (pág. 146)

Los deícticos que contextualizan cada poema son adjetivos y pronombres. El texto se estructura desde un "yo" que busca definirse y definir a los otros en medio de la máscara del poder. El "ellos" invade los límites del "yo": *todos me pastan* (pág. 168). El tono, a medida que avanza el poema, se hace más angustioso y airado. Las mismas temáticas se llevan hasta el límite y el lenguaje se va haciendo cada vez más hermético. Se siente el peso de una adjetivación cortante cuyo fin es la colectivización de la memoria de un pueblo.

*Vagido*²⁸ está prologado por la poetisa Elvira Fernández. Poetisas que prologan poetisas, círculo cerrado, discursos que se entremezclan. La misma Verónica Zondek teoriza sobre su escritura cuando dice: "La poética de la muerte nos ronda insistentemente. Mas quise encontrar el objeto, que con su juego y encanto, diese a la vida ese sabor a leyenda que nos encadena al ciclo de siempre"²⁹. Volviendo al texto en cuestión, *Vagido*, debemos partir diciendo que pone en tela de juicio una discusión tremendamente latente: *la maternidad*. Kemy Oyarzún en relación a este tema dice: "con notables excepciones, el feminismo ha acusado una tendencia a optar por dos actitudes a ultranza frente al semantema de la madre, actitudes muy reveladoras de todo fenómeno de endiosamiento: rechazo (rivalidad/odio/fobia) o fascinación"³⁰. Verónica Zondek toma esta problemática desde lo visceral. Proyecta o devela el rito esencial de prolongación de la especie con un lenguaje donde cada palabra pesa, duele. Para conseguir este objetivo, retoma discursos y desconstruye los ejes gramaticales genéricos de las palabras: *La cuerpa mía* (pág. 12); lo mismo que el uso de los pronombres y del léxico: (hueca/huesario, hombre/hambre). En su discurso se conjuga lo no conjugable: posesión con liberación:

tú
 mi verbo entero
 libre de mí (pág. 26).

Esta suerte de ruptura de las antinomias clásicas se enfatiza con el juego entre los verbos partir y parir. El texto en sí es un acercamiento a la condición de hembra, animal: *la cría mía* (pág. 33).

El estudio realizado nos permite afirmar que el discurso de la poesía femenina chilena (realizado por mujeres y desde una situación de enunciación propia) no

²⁸Verónica Zondek, *Vagido* (Buenos Aires, Ed. Último Reino, 1991).

²⁹Verónica Zondek. Cita realizada por Elvira Hernández en el Prólogo a *Vagido* (Buenos Aires, Ed. Último Reino, 1991).

³⁰Kemy Oyarzún, *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. "Edipo, autogestión y producción textual: notas sobre crítica literaria feminista" (Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989), pág. 603.

es una utopía, ya que cuenta con un perfil y dinámicas propias. Cada una de las poetisas, desde su voz, establece un diálogo con el lenguaje, con los textos poéticos de Whitman, Huidobro, Mistral, etc.; con la evolución de la sociedad occidental (la *Biblia*, conceptos filosóficos, personajes claves) con el contexto sociocultural (estructuras, idiosincrasias) y, especialmente, con la mujer en tanto cuerpo, ser, historia y cotidianidad. Inclusive Teresa Calderón, en su último libro, cuyo eje es el cuestionamiento del yo genérico, se plantea este tópico en su negación. Lo mismo ocurre con algunos textos, aparentemente lejanos a esta problemática, de Verónica Zondek donde se sustenta la reflexión desde una identidad genérica determinada. Este diálogo con la mujer es más evidente en *Será llamada Varona*, de Margarita Kurt; en *Género femenino*, de Teresa Calderón y en toda la escritura de Hedy Navarro. Por eso nos atrevemos a hablar de la conformación de un corpus y una poética femenina-feminista contextualizada, asumida y vivida.

La voz de estas escritoras se diferencia de la canónica porque establece un nuevo lugar de enunciación, y, porque convoca lingüísticamente a una reflexión sobre el lenguaje en tanto discurso nacido de una ideología determinada. De forma diversa, en estos textos, se cuestiona la historia (el estudio bíblico trasgresor de Margarita Kurt), la objetividad de la palabra (el juego lingüístico de Verónica Zondek), el mundo entendido como un conjunto de polaridades (*Virgenes vacantes* rompe con el sentido de lo genérico como un uno homogéneo) y las verdades absolutas (*La muerte, el poeta y otras maravillas* de Teresa Calderón). Esto no significa, ni mucho menos, que la escritura de estas poetisas sea uniforme: cada una tiene su propio sistema signico y responde a horizontes de experiencias y de expectativas diferentes. Cada paratexto presente en los márgenes del poema se inserta de manera particular: inclusive como instrumento de negación de su referente. Lo interesante es que el diálogo disruptor y trasgresor se dé entre los textos y el sistema dentro del cual nacen. Por ejemplo, la inserción de *La muerte, el poeta y otras maravillas* en el discurso multivalente de la posmodernidad es lo que le ha permitido negarlo.

El estudio de la obra de Armadio Mugock a través de los personajes que surgen en sus dramas y comedias. Muestra una imagen, un reflejo con alguna fantasía del medio en que debió vivir, pero se desliza por laborar en el caire amoroso de la diplomacia con pocos retornos a la patria.

Anulando la estructura dramática de sus obras y la condición humana de sus personajes, es posible establecer la importancia que tiene el dramaturgo para futuros historiadores, sociólogos y comentaristas que hoy o mañana investiguen nuestros días pasados, los hábitos y las costumbres de entonces y nuestras de la transformadas en vida cotidiana. En Armadio Mugock encontraran no sólo pintos escénico de los sucesos y sus gentes, contemporáneos entre los años (1900 a 1930) ni sólo de la clase media chilena sino también de otros países de Hispanoamérica.

La clase media financially educada en el profesionalismo —abogados, médicos, funcionarios, dentistas, contadores, maestros, profesores, empleados de oficina, rentistas y medianos comerciantes— ha sido y es la detentora de la cultura y de las tradiciones que confirman nuestra continuidad histórica, social e institucional.

Wilfredo Mayorga

Estas notas podríamos llamarlas simplemente "Conversaciones sobre Armando Moock", dramaturgo nacional muy poco comentado en Chile, mientras lo ha sido y lo es en universidades norteamericanas, en tierras de España y Francia y en los medios rioplatenses: Argentina y Uruguay.

Durante su vida de autor teatral, fue justamente favorecido por nuestro Ministerio de Relaciones Exteriores y vivió sus mejores años de dramaturgo sirviendo de Agregado en algunas de nuestras embajadas y mucho, muchísimo tiempo, atendiendo consulados en la República Argentina, especialmente en Buenos Aires.

Contaremos que un día contrajo matrimonio con la niña que le inspiró románticamente el emotivo sainete titulado *La luna en el pozo*, más conocido por su nombre definitivo: *Mocosita*, estrenado por Alejandro Flores en 1934 en el antiguo teatro Carrera, allá en la Alameda abajo, pasado la avenida Brasil.

Miembro activo de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile, Armando Moock seguía la tradición fraternal y se peleaba con el directorio de turno, a pesar de que todos eran de una misma generación de amigos. Moock se iba de Chile enojado con la Sociedad de Autores y cuando volvía, años más tarde, la SATCH le estrenaba su última obra; luego, Moock se disgustaba otra vez con el directorio y partía tras de algún entrevero.

Acaso éste es el destino de todos los miembros de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile; vivir hermanablemente, peleando.

Hoy, sin muchas dudas, podemos afirmar que Armando Moock es considerado —dentro del teatro hispano e hispanoamericano— como un sólido representante de la dramaturgia social, destacando que su mayor identidad está en la *clase media chilena*, marcada a través de los personajes que surgen en sus dramas y comedias. Muestra una imagen, un reflejo con alguna fantasía del medio en que debió vivir, pero se desclasó por laborar en el cauce amorfo de la diplomacia con pocos retornos a la patria.

Analizando la estructura dramática de sus obras y la condición humana de sus *personajes-personas* es posible establecer la importancia que tiene el dramaturgo para futuros historiadores, sociólogos y comentaristas que hoy o mañana investiguen nuestros días pasados, los hábitos y las costumbres de entonces y nuestras ideas transformadas en vida cotidiana. En Armando Moock encontrarán un agudo pintor escénico de los sucesos y sus *gentes*, *comprendidos entre los años 1900 a 1950 no sólo de la clase media chilena sino también de otros países de Hispanoamérica*.

La *clase media* fundamentada en el profesionalismo —abogados, médicos, farmacéuticos, dentistas, contadores, maestros, profesores, empleados de oficina, rentistas y medianos comerciantes— ha sido y es la detentora de la cultura y de las tradiciones que confirman nuestra continuidad histórica, social e institucional.

Sostenedora de los gobiernos republicanos, la clase media fue partidaria de la república parlamentaria y luego en la década del veinte -1920- participó activamente en la reforma hacia la república presidencialista. Se trata, pues, de un fuerte grupo social, creador y sostenedor de los valores con auténticas raíces nacionales, sin olvidar las variables hacia las letras y las artes en expresiones de los sentimientos y de la estética.

En fin, todo lo que surgía del medio social en términos de equilibrio, podemos asegurar que está presente en Armando Moock con su expresión teatral de la vida y del pensamiento de la clase media, que en Europa y Estados Unidos suele denominarse "pequeña burguesía".

Su facilidad para dialogar permite que una escena de cualesquiera de sus obras lleve al espectador a encontrar identidad o semejanza con seres de la vida cotidiana, produciéndose una fácil comunicación entre el público y los actores que interpretan la obra. Esa sencillez humana que asoma en cada comedia o drama de Armando Moock es una de sus notables cualidades de dramaturgo.

La comedia sentimental fue, en la década del año 1920 al año 1930, el gusto teatral de nuestro medio, agregando algunos melodramas de éxito internacional como *La muerte civil*, de Giacometti, *El místico*, *La mujer x*, *El proceso de Mery Dugan* y algunos de origen español, especialmente comedias románticas del estilo de *Canción de cuna*, de Martínez Sierra y *Malvaloca* de los hermanos Álvarez Quinteros, presentándose, además, en toda América los dramas de don José de Echegaray al estilo de *El gran Galeoto* y *Locura y santidad*, y otras muestras del neorromanticismo español.

EN ESA LÍNEA DEL DRAMA NEORROMÁNTICO y del melodrama junto a las comedias sentimentales, tanto el público chileno como Armando Moock estaban al día y participaban como espectador y dramaturgo. Las comedias de G. B. Shaw, de Jacinto Benavente, Pirandello y D'Annunzio, que comenzaban a reemplazar al neorromanticismo dominante en Europa no alcanzaban aún a Chile, pues es verdad que los oleajes renovadores de cualquier índole suelen llegar tarde a nuestras orillas. Y no olvidemos que por aquellos años de 1930 y más, el dramaturgo norteamericano Eugenio O'Neil ya gravitaba en los escenarios del mundo.

RETOMEMOS DIRECTAMENTE A ARMANDO MOOCK

Sin duda, Moock recibió la influencia del teatro de moda en aquellos decenios, dado que encontramos en sus obras las estructuras y modalidades sentimentales de las comedias de Martínez Sierra, de los hermanos Álvarez Quinteros y acaso del dramaturgo español Manuel Linares Rivas, pues la línea de suave melodrama que culmina en la violencia del último acto, como ocurre en *La serpiente*, de Moock, está con caracteres de fuerte semejanza en la línea dramática ascendente del audaz drama de Linares Rivas titulado *La garra*, ambos ya con una fuerte fisonomía del drama burgués con aires ibsenianos y alguna imagen del "verismo" italiano encabezado por el dramaturgo Roberto Braco. Una de sus obras, *Maternidad*, fue presentada por Alejandro Flores al comenzar la década del treinta.

En los años cuando Armando Moock escribió *La serpiente* corría por estas

tierras un aire con ideas anarquistas que gravitaba sobre jóvenes maestros, estudiantes, escritores y artistas —gente de clase media— y también con fuerte influencia en los movimientos obreros. Sus fundamentos eran: el respeto al individuo unido a la más absoluta libertad de pensamiento.

LOS AÑOS QUE SIGUIERON A LA GUERRA EUROPEA, que finalizó en 1918, estuvieron influenciados por escritores anarquistas como Nicolás Bakunin, Max Nordau, el príncipe de Kropotkine, y el cristianismo anarquizante de León Tolstoi.

LAS IDEAS ANARQUISTAS EN LOS MEDIOS ESTUDIANTILES.

LITERARIOS Y OBREROS

El movimiento anarquista, más intelectual que pragmático, llegó a los grupos de estudiantes y de escritores antes que al medio obrero. El tema central de toda polémica era el de la libertad de pensamiento y el respeto a la persona humana, transformándose en el fundamento de la lucha de los trabajadores esclavizados por los bajos salarios y las pésimas condiciones de vida, sobre todo en las salitreras chilenas; pero había también una anarquía en el pensamiento de los polemistas y caudillos, pues dentro de cada discusión permanecía una idea que sobrepasaba a todo interés inmediato: la existencia de Dios. El ateísmo fue uno de los complementos ideológicos de las tesis anarquistas que más raíces logró en el pensamiento de los obreros, aunque fueron los estudiantes y otros intelectuales quienes llevaron las ideas de Bakunin o de Tolstoi a los centros de los trabajadores. Así, por sobre huelgas, paros y rebeldías, que impulsaban los anarquistas entre los trabajadores, el final de todo movimiento o huelga era una soberana discusión sobre la existencia de Dios... ¿Existe Dios? Era el comienzo de una nueva polémica.

LA FEDERACIÓN DE ESTUDIANTES DEL AÑO VEINTE

La federación de estudiantes de aquellos años se la identifica como *La federación del año veinte*, inquieta y generadora de procesos sociales y políticos, simplemente ideológicos, que estremecieron al país conjuntamente con inquietudes obreras y el proceso de reformas políticas encabezado por el caudillo liberal Arturo Alessandri Palma. El trasfondo de estas actividades políticas era sin duda la influencia de las ideas anarquistas que habían llegado a Chile en los libros, antes que los ciudadanos franceses, españoles, alemanes, búlgaros o rumanos que tuvieron participación directa e indirecta en el cruento movimiento ocurrido en París y otras ciudades de Francia llamado de *La comuna*, del cual se produjo un desmembramiento de ideólogos y activistas cuyo mayor número emigró hacia América del Sur, especialmente hacia Argentina. Al no ser bien recibidos en este país, familias enteras se trasladaron a Chile al comenzar el siglo, especialmente en el primer decenio. En esos días gobernaba don Pedro Montt, quien con el humor que lo caracterizaba envió al presidente argentino don José Figueroa Alcorta —según el anecdotario— un mensaje en el cual le pedía que no siguiera exportando “anarquistas” a Chile porque no tenía con qué pagarlos. Dicen que el presidente argentino con no menos humor le envió esta respuesta: “Deben estar de paso,

Presidente, porque yo no puedo darles residencia en Chile"...y así sucedió, los anarquistas que llegaron a Chile desde Argentina siguieron hacia el norte y alcanzaron hasta Perú y Bolivia, pero muchos de ellos fijaron residencia en la pampa salitrera.

Pero ya los estudiantes y profesores, políticos y caudillos habían llevado la idea hasta los centros obreros y enseñaron a los trabajadores a buscar acciones renovadoras y lograrlas sin violencia. El anarquismo en Chile jamás lanzó una piedra contra la propiedad privada o pública ni destruyó muebles o inmuebles. El anarquismo en tierra chilena fue "evangelizador", fraternal y educador de obreros y trabajadores.

COMEDIÓGRAFOS Y POETAS CON IDEAS ANARQUISTAS

Las ideas ácratas como las llamaban los conservadores, y a las que creían más avanzadas y peligrosas las denominaban "maximalistas", llegaban con facilidad a la clase media, es decir, a un medio social más intelectual. Los profesores y alumnos universitarios, los profesionales, los escritores, especialmente poetas y dramaturgos, estaban presentes en los aires renovadores, como Pedro Antonio González, Víctor Domingo Silva, Manuel Magallanes Moure, Antonio Acevedo Hernández, Manuel Rojas, Hugo Donoso, Carlos Pezoa Véliz, Max Jara, Antonio Bórquez Solar, Onofre Avendaño, que escribió teatro obrero, Aurelio Díaz Meza y los que más tarde formaron la Colonia Tolstoyana bajo el principio de la comunidad anarco-cristiana.

Así, toda la generación del año veinte y parte de la del novecientos vivió influenciada, unos más otros menos, por el pensamiento de Kropotkine, de Bakunine, de Max Nordau y del anarco-cristianismo de Tolstoi, que llegó a los versos de Gabriela Mistral, de Carlos Mondaca, de Carlos Pezoa Véliz y a los dramas de Acevedo Hernández, *Irredentos*, *Árbol viejo*, *Cardo negro*, a las comedias sentimentales *Los payasos se van*, de Hugo Donoso.

Pensamiento anarquista que está en la oda épica de Víctor Domingo Silva "La nueva marsellesa" en los poemas de Carlos Pezoa Véliz y en la mística anarquista de Domingo Gómez Rojas.

Un mundo político social violento llegaba desde el exterior.

Un año antes de terminar la guerra -1917- estalló la revolución rusa y el nombre de Lenin corría por el mundo. Los países daban la pauta. Caían las monarquías y se alzaban las repúblicas.

HEMOS HECHO ESTA SÍNTESIS para establecer cómo nuestro medio social, político, artístico y literario recibía influencias, señales, marcas que sin duda todo el mundo hispanoamericano también percibía. La forma de expresar los sentimientos en el teatro tiene en cada época su estilo y su género, y en esos días hubo una presión sobre Hispanoamérica como pocas veces ha sucedido. Y sin duda alguna nuestros intelectuales, sobre todo artistas y escritores, seguían las rutas marcadas por Europa.

Nuestro dramaturgo -Armando Moock- también recogía la expansión de las ideas que llegaban del otro lado de los Andes si estaba en Chile o directamente

en Europa cuando vivió en Francia o en España. Pero, aunque muy lejos de su tierra, él se encontraba viviendo dentro de la clase media chilena. La "modernización" de entonces era más directa y los cambios no alteraban las formas de laborar ni la velocidad de vivir, y muchas de sus intenciones quedaban convertidas en sesudas teorías o leyes sin porvenir.

Observamos que en una de las primeras obras de Moock, la agradable comedia *Pueblecito*, estrenada en 1918, ya hay una muestra de los cambios que se anunciaban y que buscaban adeptos: el enfrentamiento de lo nuevo con lo viejo está en esta obra, mostrando que a pesar de cualquier cambio, cambios materiales, avances técnicos, mejorar puentes y caminos, la vida en *Pueblecito* sigue exactamente igual. Muchas de las intenciones de "modernizar" el pueblo quedan detenidas en hermosas ilusiones irrealizables. Se ve claramente la vida común de lo viejo con lo nuevo en una lucha permanente porque las innovaciones que realizan las autoridades tradicionales de nada sirven a los jóvenes, cuya única esperanza es salir del "pueblecito" y llegar a la capital.

LAS INFLUENCIAS IDEOLÓGICAS LLEGAN FUERTE

El teatro de Armando Moock recibe intensamente las ideologías que llegan desde Europa y entran en el amasijo de la clase media chilena e hispanoamericana tal como lo observamos en líneas anteriores.

Las influencias filosóficas gravitaron con fuerza en el teatro de Armando Moock y quedaron a la vista en sus comedias más representativas: *La serpiente*, *Los siúuticos*. Sin olvidar... *Mundial pantomim* y *El mundo y yo no estamos de acuerdo*. En la comedia *Natacha* Moock plantea el problema social de las reacciones humanas ante la belleza o la fealdad física o espiritual y la importancia de los valores éticos para tomar una resolución. En *La señorita Charleston* hay una fuerte crítica a la sociedad frívola con sus trivialidades para alcanzar una valiosa madurez en la comedia *Rigoberto*.

El año 1920, con todas sus variaciones ideológicas y políticas, fue por sí mismo "un período" que prolongó sus influencias filosófica, humanista y libertaria por más de un decenio, pues la Federación de Estudiantes del año 1930 que alzó banderas frente a la dictadura del general Ibáñez recordaba con frecuencia los valores del año veinte y de la federación de estudiantes de entonces.

Allá por el año 1922 surge un poeta inconformista, capaz de todas las rebeldías que lleva el ser humano sin confesarlas. Este poeta llamado Pablo de Rokha en su enorme libro bajo el angustiado nombre de *Los gemidos*—génesis de toda la gran poesía del siglo xx chileno— lanza en su primera página, una frase definitiva, en la primera línea: "Y el hombre hizo a Dios a su imagen y semejanza", que alterna con otras ideas propias de la época, y el mismo juego ideológico llevaba dos preguntas: "¿Quién hizo a Dios? ¿De dónde vino?... la duda que la influencia anarquista sembraba especialmente entre poetas y dramaturgos. La pregunta de la juventud del año veinte, sin más intenciones que la libertad de pensamiento.

Armando Moock, en su drama *La serpiente* nos hace la misma afirmación sobre la duda y la pregunta, en el acto tercero, cuando la obra llega a su alto final y el personaje de Manríquez lee un trozo de lo que ha escrito su amigo Pedro, el novelista ahogado por "la serpiente".

MANRÍQUEZ: (Leyendo) *Los hombres cuando nacen crean un Dios interior, pequeño como ellos, luego va creciendo, creciendo hasta que robustecido por nosotros, por la voluntad, se hace superior: ese Dios es nuestra obra; ese Dios que invocamos cuando la materia nos abandona, porque es nuestra creación, porque es lo único que queda; es lo único que flota como una aureola mientras nuestra carne va muriendo porque ésa es la creación laboriosa de nuestra voluntad: DIOS... y allí estalla el final de la obra. El diálogo alterna en el drama una y otra vez con el mismo tema que viene asomándose desde el acto primero, cuando Pedro contesta una pregunta de su amigo Manríquez.*

Y en el *acto tercero* a continuación de la lectura realizada por Manríquez va la respuesta de Pedro, el escritor.

PEDRO: *Mi Dios se va, se va Dios. Aquí queda sólo el hombre.*

No viene, estoy perdido. *Mi Dios ha muerto. Estoy perdido. Mi propio Dios no regresa.*

MANRÍQUEZ: *Calla, no digas tonterías.*

PEDRO: *Tienes razón, es ridículo, es absurdo. Yo que no tengo voluntad. Es ridículo. Esto tienen que saberlo, así no me perseguirán. Si ya no soy yo. Mi Dios ha muerto.*

(Las frases subrayadas no están en todas las ediciones ni dentro de las mismas frases del diálogo. En un ejemplar en el Registro del Derecho de Autor -1968- no estaba. La encontramos, accidentalmente, en un ejemplar impreso en Argentina. También está, trastrocada, en el tomo I de la colección Editorial Cultura).

IDEAS Y HECHOS RELACIONADOS CON *LA SERPIENTE*

En *La serpiente*, con un lenguaje cabal y sencillo, como en todas las obras de Moock, hay una prudente simbología de la época y se descubre que "la serpiente" no es solamente la fuerte atadura sexual con Luciana, la amante que "va destruyendo al escritor".

Sería pueril, torpemente ingenuo. En cambio, las referencias que hace Pedro, el escritor, al medio en que viven, a los hechos y a las ideas contensoras de la libertad de pensamiento y todo lo limitante que existe en esa sociedad donde le corresponde vivir... todo aquello constituye las "verdaderas serpientes que lo ahogan", las serpientes que lo aprietan, sí, porque está ahogado por los prejuicios, las costumbres, los hábitos, las instituciones religiosas y otras llamadas "clubes"; toda aquella presión que le impide escribir con libertad lo ahoga como si fueran serpientes. Luciana, su amante, es el símbolo de todo ese mundo a pesar de presentarse como una mujer desprejuiciada, pero dominante.

Sí; no es posible aislarse dentro de la sociedad en que se vive. En cualquier lugar el medio ahoga, sobre todo en aquellos años cuando no existía un concepto humanista de la libertad.

Este drama social, *La serpiente*, que sumó más de mil representaciones entre

Argentina, Francia, España, Uruguay y Chile, le fue usurpado —llamémoslo así— por un escritor norteamericano.

La serpiente, primero, fue traducida al portugués el año 1933 por Diniz de Melo y presentada en Lisboa y otras ciudades de Portugal. Unos años antes el dramaturgo y argumentista del cine mudo, el norteamericano Martin Brown, tradujo al inglés... *La serpiente* y la firmó como propia, olvidando que el autor era un chileno llamado Armando Moock y vendió los derechos cinematográficos a la Paramount, la famosa empresa del cine norteamericano y dicha obra se filmó bajo el título de *Cobra*, actuando en ella el célebre Rodolfo Valentino en el personaje del escritor y Geraldine Farrar, en el papel de Luciana, la amante. La obra fue presentada también en el teatro Universal de San Francisco, sin éxito. (S.E.U.O.). Esta historia se la oí a Alejandro Flores, quien la relataba con más vehemencia que el dañado autor... decían.

LA TIMIDEZ COMO DOCTRINA SOCIAL

Acaso, Armando Moock logró la culminación de su teatro social en su comedia *Rigoberto*, pues el personaje que da nombre a la obra, y su timidez —un super tímido que estalla— es un tipo universal y muy propio de la sociabilidad hispanoamericana. Es, además —como se ha dicho en Europa, España, Francia e Italia—, una caricatura magistral de la timidez humana, especialmente de aquella timidez social, pequeño burguesa, que no se atreve a romper la tutela de las ideas conservadoras, a no moverse del medio en que vive, no cambiar de escuela a los hijos y le teme a las ideas nuevas que amenazan transformarlo todo. Pero el tímido es un soñador, necesita un mundo propio en el cual vivir y Rigoberto es ese ser que imagina que sus sueños solucionan sus angustias y sus frustradas esperanzas. Rigoberto, el personaje de la comedia, se ve oprimido por tres Elenas. Doña Elena, la suegra, es la tradición conservadora; Elena, la esposa de Rigoberto, es acaso la sociedad del momento y Elenita, la hija, muestra al mundo joven siempre egoísta que no conoce otra razón de vida que su propio existir...

¿Y Rigoberto?... el hombre de clase media, capaz de soñar para engañarse, para huir del medio en que vive y que le es insoportable, pero un día se rebela y, aunque su rebelión fracasa, obtiene un resultado humano: vuelve a ser el jefe del hogar, logrando una existencia rodeada de respeto y afecto, lo que parece un estado más normal en toda sociedad.

CURIOSIDAD SOBRE RIGOBERTO

Como una novedad debo contar que poseo un ejemplar de *Rigoberto* editado en Boston, Estados Unidos, por D.C. Heath and Company, 1954 (A Play of Contemporary Argentina) en castellano, para el aprendizaje del español y del conocimiento de los caracteres y formas de vida de América latina y América hispana, con notas, ejercicios y vocabulario del profesor Willis Kuapp Jones de la Universidad de Miami. Y lo novedoso de este texto es que la mayoría de los ejercicios y preguntas de lo que sucede en la obra entre los personajes tiene una amplia intención social, igual que las respuestas, respetando fielmente la condición de

personajes de clase media y del ambiente de la obra. Finalmente se destaca en las notas y ejercicios que la "rebelión" de Rigoberto no es profunda y una de las preguntas es... ¿por qué se ha rebelado Rigoberto?... Escriba sobre la "rebelión de Rigoberto". ¿Rigoberto derrama cenizas al suelo... como acción de rebeldía?...

Acaso este trabajo de los profesores ingleses nos hace pensar que los cambios en las sociedades "úmidas" apenas sirven para paliar algunos problemas.

Estos ángulos que hemos elegido para observar el teatro de Armando Moock, dramaturgo de nuestra clase media, tienen por objeto mostrar que nuestros dramaturgos de ayer están vigentes.

Por último, diremos que Armando Moock es uno de los dramaturgos sudamericanos más destacados y el primero de los chilenos fuera del país... y así como han corrido cincuenta y dos años desde su muerte, también hace un siglo que nació en Santiago, en la avenida de la Recoleta dicen unos; en la calle Buenos Aires, del mismo barrio, dicen otros.

Mario Cánepa Guzmán

Dramaturgo, novelista, cuentista y periodista; nació en Santiago el 17 de septiembre de 1884. Hijo de don Nathanael Yáñez Molina y de doña Rosa Silva Elizondo, quienes dedicaron su vida a atender al muchacho y a proporcionarle todo cuanto puede hacer feliz a un mortal. Le brindaron las más oportunas atenciones y se preocuparon de hacer de él un joven de cuerpo y alma sanos, lo que hizo de quien todo lo tenía, un hombre bondadoso, pero inconscientemente altivo.

Su padre procuró mantenerlo en un plano superior. La educación primaria le fue proporcionada en su hogar debido a la tartamudez que mantuvo gran parte de su vida y que al fin logró dominar.

Los muchachos, en el colegio, se rieron cuando dio su nombre y arrastró las letras. La secundaria la cursó en los colegios Santo Tomás de Aquino, de los dominicos y, cuando este establecimiento se incendió, fue trasladado al San Pedro Nolasco de los mercedarios. En ambos colegios católicos fue muy considerado por sus estudios, su don de gente y su bondad. Su servicio militar lo hizo en los cursos de suboficiales, obteniendo distinción como el mejor equitador y otro, por ahí, que sacó a relucir en más de una oportunidad: el arte de la defensa propia. Al finalizar su aprendizaje militar no quiso seguir estudios universitarios, pero eso no fue motivo para que su padre no se preocupara de emplearlo en una compañía minera.

"Ni siquiera tuvo problemas sentimentales; casó muy joven con la niña que le inspiró amor desde la infancia, probablemente puesta en su camino por la previsión de la familia. Excelente compañera; enamorada; placentera; más que una esposa, fue madre del niño mimado que era su marido. Ningún contratiempo tuvo Nathanael en la vida. Hasta la suegra, en cuya casa vivió y sus cuñadas, encantadoras, sentían por él devoto cariño. Mientras tanto su padre, poseedor de discreta fortuna, se encargó de preparar los negocios a fin de que la familia, y en especial Nathanael, no tuvieran más tarde preocupaciones extraordinarias"¹.

¿Qué podía esperarse de un espíritu germinado en este ambiente? Nathanael se dedica a la belleza de las artes y manifiesta naturales inclinaciones para la música; estudia flauta, instrumento del que no pasa de ser un discreto intérprete. Data sus inicios de escritor con un artículo sobre música aparecido en el diario *La Juventud*. Más tarde colaboró en la revista *La Ilustración*, fundada en 1899 por los hermanos Alejandro y Manfredo Poblete Cruzat y en el diario *El Imparcial*, de Miguel Ángel Gargari, que apareció entre 1903 y 1907. En este diario fue uno de los redactores principales, con el seudónimo de Yanick.

¹Fernando Santiván, *Confesiones de Santiván* (Santiago, Ed. Zig-Zag, 1958), pág. 172.

El primer cuento de Yáñez fue "El traje de bodas", publicado en *La Ilustración*, en abril de 1902. La revista *Zig-Zag* llamó a concurso de cuentos en 1904, con motivo de la fundación de ese semanario. Yáñez Silva participó con "La Virgen del Carmen de Palo Colorado", que apareció en el N° 10 de la revista el 23 de abril de 1905, y, desde ese momento, pasó a ser colaborador de dicha publicación.

En 1906 desarrolla en *El Diario Ilustrado* una labor acorde con su espíritu: es nombrado crítico de artes plásticas en reemplazo de Pedro Lira y, además, se le encargó la sección teatros. Pedro Lira fue su maestro, como él lo expresó en muchas oportunidades, y le enseñó los secretos y la técnica de la pintura.

Su primer comentario teatral, bajo el seudónimo de Luciano Mir, estuvo dedicado a un estreno de la Compañía Miguel Muñoz, que actuaba en el teatro del cerro Santa Lucía. El contacto con el teatro lo indujo a probar suerte en la dramaturgia, correspondiéndole a la compañía de Miguel Montero, en 1909, estrenar la comedia *Los viejos violines*, que fue aceptada favorablemente, pero no por la crítica.

"En la intimidad con el escenario, despertó en él el deseo de escribir para el teatro. Pergeñé una comedia *Los viejos violines*, una piecitos romántica de cuatro personajes, imitación de Benavente. Se la di a leer a Montero, con el aviso de que no pretendía estrenarla, sino recoger su opinión. Él la leyó y me dijo una noche, mascando su puro:

Su comedia es muy fina y voy a estrenarla un viernes, día de moda.

Montero, yo no soy autor.

Mi alma temblaba de alegría. ¡Estrenar! ¡Estrenar! ¡Qué dicha! Pero insistía.

No, Montero, yo le he dado mi comedia sólo para oír su opinión. Haré otra mejor. No tiene teatralidad... No gustará.

Pero en mi interior exclamaba: Sí, gustará.

Se hicieron los ensayos. La Xantar, esposa de Montero, hizo de protagonista. Una chica Iglesias, la segunda. Montero, el galán. Paco Fuentes, el galán joven, que era un personaje medio idiota, subconscientemente tomado de *Más fuerte que el amor*. Llegó la noche del estreno, lleno total. Muchas mujeres. Me asomé por uno de los agujerillos del telón, segundos antes que se levantara y lo primero que veo es a una familia amiga de mi casa. Tuve rubor, porque tenía la seguridad de un fracaso en autocrítica, pero muy en el fondo todo mi ser esperaba un éxito.

Empieza la representación. Yo oía de cerca lo que decían los cómicos. Poco a poco me iba pareciendo que no era yo quien había escrito la obra. Iba metiéndome en un abismo.

Al día siguiente: palizas en todos los diarios. Yo no sirvo para el teatro dice Díaz Meza en un periódico. Era sólo novelista y no sospechaba la técnica de las tablas. Mi obra era lenta y acaso pesada, aparte de toda esa fineza que suele decirse de las malas comedias que escriben literatos que prueban en el teatro"².

²Nathanael Yáñez Silva, *Memorias de un hombre de teatro* (Santiago, Ed. Zig-Zag, 1966), 141 págs.

En 1910 se prepara un concurso literario con motivo del centenario de Chile, organizado por el Consejo de Artes y Letras. Yáñez Silva se presenta con *Ocaso*, en novela, y un tomo de cuentos que no figuró. Con la novela obtuvo el tercer premio. El primero lo ganó Fernando Santiván con *Ansia* y el segundo Guillermo Labarca con *Mirando al océano*.

En el aspecto literario, Nathanael Yáñez Silva sufrió cierto descrédito por la continuidad inagotable de su producción. Confesaba que escribía un cuento de una sentada. Y en realidad era así; pero no pulía su estilo, cosa que los demás escritores hacían con mucha preocupación, aunque su producción literaria fuera menor. Yáñez Silva, en tanto, invadía los diarios y revistas, lo que provocaba resquemores por la ventaja que les ganaba.

“Don Alfonso [se refiere a don Alfonso Gumucio en el *Diario Ilustrado*] tendría entonces unos cuarenta años, muy buena salud y afición a cazar todos los gazapos gramaticales que a uno se le escapaban.

Yo los echaba abundantemente, y don Alfonso me los corregía con pruebas que me abrumaban. Y lo más vergonzoso era que yo no me enmendaba, sino que seguía pecando contra el léxico a más y mejor [como creo que sigo pecando ahora]³.

Continúan los estrenos junto con los éxitos y fracasos. Ya es un hombre de teatro. Entra y sale de los camarines y tiene su butaca reservada para todos los estrenos; amén de eso, hace crítica de arte y dirige a los pintores, trayéndole dificultades entre la gente del ambiente, que se solazan en hacer víctima a Yáñez Silva de sátiras mordaces, críticas alevés y chanzas crueles. Su sensibilidad y el ambiente familiar en que se había criado lo hacían sentir más íntimamente las malas palabras, como asimismo las jugadas y torcidas actitudes, que son tan corrientes dentro del ambiente teatral. Era un círculo que no debió haber frecuentado, porque nunca encontraría un alma gemela. Dejó escritos muchos de los sinsabores que pasó y sufrió en ese medio, diciéndoles con una inocencia como que nunca comprendió que en el ambiente teatral era un trasplantado. Entre otras cosas, menciona su amistad con Rafael Maluenda, que no por dañarse se trataban bien las obras. Entonces saltó el retruécano: “cuando estrena Yáñez, Maluenda mira [refiriéndose a su estrabismo] y cuando estrena Maluenda, Yáñez Silva”.

Cuenta otro caso: cuando postergó el estreno de *Humo dorado*, que le pondría en escena Enrique Borrás. Era el año 1911. Manuel Magallanes Moure le pidió turno para que Borrás le estrenara *La batalla* y Yáñez Silva se lo cedió. La comedia fue un fracaso al que no hizo alusión Yáñez en sus crónicas para no herir al amigo y al poeta. A la temporada siguiente, la compañía López Silva le estrena a Yáñez *La cachetona* y con mucho asombro lee un comentario adverso en *Pacífico Magazine*, con la firma de Magallanes, que pese a no ser crítico de dicha revista consiguió su publicación. Incluso, para el luto riguroso que vistió para la muerte de su

³Yáñez, *op. cit.*

padre, en 1913, fue objeto de burlas, siendo tildado por una vulgar tiple de la compañía de Miguel Muñoz como el Agapito de *Enseñanza libre*.

Como otro actor más, Yáñez Silva figuraba en los programas de la compañía de Alejandro Flores en su calidad de asesor literario. Pero esta luna de miel se trizó cuando Flores, tan dado a las morcillas, superó el libreto de una obra seleccionada por Nathanael Yáñez y éste comenzó a mal criticar al que fuera su amigo. De allí surgió el estreno de *A toda máquina*, obra en que Rafael Frontaura imita muy bien el tartamudeo del crítico, que ahora, con justificada razón, renueva sus ataques. En cierta oportunidad, Flores actúa con toda su eminencia y al finalizar la obra, el público ovacionó al actor y éste, adelantándose, agradece, destacando el valor que tienen para el actor los aplausos del público. Dirigiéndose a Yáñez, en cambio, hay ciertos críticos que sólo se dedican a atacarlo. El público que vivía de los cominillos teatrales pifió a Yáñez hasta que abandonó la sala. Al día siguiente el crítico tituló en *El Diario Ilustrado* "Manotadas de Pehuenche".

Tanta campaña adversa que se hacía por diarios y revistas como igualmente en comentarios verbales, había trascendido al público. Cuando Pepe Vila estrenó *El cuarto poder*, de Jenaro Prieto, Silva Joacham y Yáñez Silva, los autores al final de la obra, salieron a los aplausos: Jenaro y Silva Joacham lo hicieron por la izquierda del escenario y fueron aplaudidos. Yáñez Silva lo hace por la derecha y es pifiado. Y se preguntaba: ¿por qué? Cuando Juan Balaguer le estrenó *Humo dorado*, el autor es llamado a escena. Uno del público insiste en que hable el autor. ¿Qué interés tiene en que usted hable? —lo interrogó Balaguer—. Ese asistente quiere oírme tartamudear el discurso y reírse de mí. Y es un compañero-autor.

En 1914 atrae la atención con la pieza teatral *Con permiso de don Juan Luis*, que le estrenó la compañía Montero-Sanchíz. Un analfabeto con pretensiones de autor trató de estrenar una parodia de su obra, que a la vez era parodia de otra española. Esta inseguridad para el autor mueve a don Nathanael a respaldar a Cariola para la formación de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile. La sociedad se constituyó al año siguiente y la presidió en tres oportunidades.

En una de sus presidencias fue que Báguena y Bührlé se ofrecieron para formar una compañía netamente chilena, tanto en elenco como en estrenos de obras nacionales, que tanta falta hacían para dar forma al teatro nacional. Hubo reunión de directorio y se acordó dar el auspicio de la Sociedad.

Se designó al autor Armando Moock en calidad de inspector y recaudador. Todo marchaba sin interrupciones hasta que al llegar a Antofagasta, Moock estrenó su drama *Los perros*, que fue muy celebrada entre obreros, campesinos y mineros por su sentido social que bastaba intuirlo en el título —*Los perros*—, para crear el clímax. Yáñez Silva, que era de muy buenas costumbres, retiró de inmediato el apoyo de la SATCH y, al mismo tiempo, suspendió de sus títulos a Armando Moock. Para justificar esta ruptura entregó a la prensa un artículo justificando la medida "porque la compañía Báguena-Bührlé, estrenaba obras extranjeras".

Conocida es la actitud de Armando Moock cuando arrojó un repollo al escenario al finalizar *El huracán*, de Yáñez Silva, que dio en el hombro de la señora Tessada, agachándose a recogerlo creyendo que era un ramo de flores. Al ver la

col se desmayó. Armando Moock subió al escenario para justificar su actitud al decir que el repollo no era para los artistas a quienes mucho respetaba sino para el autor a quien repudiaba. Y todo quedó en cero.

Cuando se estrenó una comedia de Marcelle Auclair, el crítico se permitió un comentario adverso dentro de la sala. Lo escuchó su representante, Alberto Elgueta, quien, en un entreacto de la función, lo increpó duramente. Yáñez Silva lo amenazó con pegarle si continuaba. Como Elgueta no le hizo caso Yáñez Silva procedió, y al caer y tratar de afirmarse en algo se colgó del ala del tongo del crítico y le dejó solamente la copa. En vez de celebrar la actitud viril de Yáñez, se hizo mofa del asunto de la copa.

Y así, hay mucho que comentar sobre los sinsabores que sufrió en su vida de teatro. Sin embargo, el crítico tuvo muchas jornadas felices con artistas y escritores extranjeros que en los años de su apogeo visitaron nuestro país. Tenemos, por ejemplo, eminencias, que estuvieron a su nivel cultural, distinguiéndole con su amistad como el caso de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, Ramón del Valle Inclán, Vicente Blasco Ibáñez, Belisario Roldán, Manuel Ugarte, Eduardo Marquina, Eduardo Zamacois, Darío Nicodemi, Gregorio Martínez Sierra y las actrices Catalina Bárcena y Lola Menbrives. Todos los ataques domésticos que recibía Yáñez Silva se veían aplastados con opiniones de grandes actrices y actores extranjeros que lo elogiaban sin medida en sus respectivos países. Llegó un tiempo en que sus juicios críticos eran reproducidos en España y Argentina como antecedentes de la calidad de la compañía a debutar.

Su vida en el teatro —cincuenta años de butaca—, como él decía, nunca fue más allá del aspecto literario. Pese a frecuentar camarines y alternar con actrices y tonadilleras, y de tener una situación expectante dentro del periodismo, jamás se pudo decir que tuviera un enredo de faldas. En cierta ocasión la tonadillera Resurrección Quijano apostó a sus compañeros que haría caer en un renuncio amoroso al crítico, pero Nathanael salvó el escollo olímpicamente. Fernando Santiván evocó que después de la comida ofrecida a Zamacois, los del grupo decidieron seguir la fiesta en una casa no muy santa. Antes de partir Yáñez Silva se despedió expresando: —¡Respeto demasiado a mi mujer para inferirle tal agravio! —En cambio, demostraba alegría infantil cuando alguna dama lo visitaba en su sala de trabajo ya fuera en diario o revista.

Fue a Europa con su señora esposa —doña Lucrecia Undurraga—, visitó museos y teatros y después, en nuestro país, citaba y hacía comparaciones. Se hizo célebre su frase: ¡Cuando yo estuve en París...!

En 1919 figura su nombre entre los redactores de *Pacífico Magazine* y en 1928 abandona *El Diario Ilustrado* para ingresar a *La Nación* a petición expresa de don Carlos Dávila. Al cierre del diario, después del derrocamiento de Carlos Ibáñez, ingresa a *El Mercurio*. En 1931 se acoge a jubilación con una renta de mil quinientos pesos mensuales. En 1933 lo llama Byron Gigoux para que escribiera en *La Segunda* sus famosas "Charlas de los sábados" donde dejó gran parte de la historia teatral chilena. También escribió la sección "Del cristal con que se mira". Más tarde se le entrega el "Consultorio sentimental", en el que respondió las consultas bajo el seudónimo René de L'Or. En medio

de estas actividades lo llama Rafael Maluenda para que se haga cargo de las críticas teatrales de *El Mercurio*, donde desarrolló una amplia labor haciendo crítica de los radioteatros que se presentaban en escenarios.

En 1954 vuelve a *La Nación*, donde mantuvo hasta su muerte las secciones de crítica de arte y teatro. Su último artículo "Juan Tenorio en Chile", apareció el 27 de agosto de 1965. Diez años antes había recibido el premio de Labor Teatral y el 23 de abril de 1962 la Sociedad de Autores Teatrales de Chile reconoce su quehacer confiriéndole una medalla de oro.

En el concurso anual de la Dirección Superior del Teatro Nacional se premió, en 1938, su obra *Juan Manuel*, obteniendo mención honrosa por *Arena candente*. En 1944 recibe el primer premio con *El fantasma saltó la tapia*, primer premio en tema humorístico con *Humo de gloria* y tercero con *La sed*.

Cuando se le otorgó el premio de Labor Teatral, Rafael Maluenda escribió en *El Mercurio*⁴:

"El jurado que otorga el Premio de Labor Teatral ha distinguido con él este año a quien lo tenía ya sobradamente merecido. Nathanael Yáñez Silva.

Como autor dramático Yáñez Silva ha entregado a la escena durante ésta, su laboriosa juventud, que no conoció desmayos ni desalientos, una veintena de obras que fueron escalando sus éxitos de dramaturgo. Pocos como él dominaron las técnicas de esta rama del arte dentro de la cual evidenció una indiscutible habilidad para crear situaciones interesantes, perfilar personajes y moverlos en trabazón de un conflicto. Todo ello dentro de las líneas clásicas del género y con barajar recursos subalternos con ánimo de conseguir una dudosa originalidad.

Muchos de sus estrenos fueron resonantes, porque las críticas, que se empeñaban en disminuir los méritos de las obras y la acogida que los públicos les dispensaban, sólo contribuían a reafirmar su prestigio y a estimular la ejemplar laboriosidad con que se había ido abriendo paso en el clima de indiferencia de una época poco propicia a las actividades artísticas nacionales.

En la crítica teatral llegó a crearse una situación de indiscutible autoridad para juzgar obras e intérpretes. Las compañías teatrales esperaban sus juicios con indisimulado interés, porque sabían que ellos despertaban ecos favorables o adversos en el ánimo de los espectadores, no sólo por la agudeza con que se sabe señalar aciertos o errores, sino también por la insobornable independencia de criterio con que eran emitidos.

Fue durante una larga época el más señalado animador de las actividades teatrales. Sus crónicas se leían con gran interés, ya sea para encontrar en ellas las referencias substantivas que se hacían sobre las obras o para calibrar los méritos de los intérpretes, a muchos de los cuales el crítico daba alientos para realizar sus labores y a otros les ponía en relieve lo falso de una reputación

⁴Maluenda tuvo contacto con mucha gente de teatro, porque en sus mocedades fue actor y autor destacado. El periodismo lo apartó de las candilejas, aunque nunca cortó amarras definitivas del carro de la farándula. En la era del cine mudo escribió y dirigió *La copa del olvido*, 1923, con Alejandro Flores y *La víbora de azabache*, 1927. Sus obras de teatro no han sido recopiladas.

obtenida sólo por medio de gacetillas intencionadas de la propaganda de la empresa.

Su labor de crítico teatral superó así, con su resonancia, la del autor. Y si esta última vincula su nombre a la dramaturgia nacional con absoluta justicia, la labor del crítico alcanza perfiles y proyecciones que nadie puede negar, en un largo período en que su pluma daba animación a las temporadas teatrales y encendía el interés de los públicos.

El premio que se le ha otorgado esmalta con su significación una labor y una vida consagradas al teatro. Y es por eso que la opinión pública lo ha recibido y lo juzga como un acto de reconocimiento y justicia".

Lo que no comprendió Yáñez Silva es que no podía hacer vida de camarín, ser autor teatral y a la vez criticar oficialmente la actuación de los artistas y las obras de sus propios compañeros. Toda esta multiplicidad no le podía ser admitida y menos en un medio donde nunca se perdona el éxito ajeno. Hay que tener una personalidad muy recia para enfrentar a seres que no se sabe si están actuando en la vida real. Nathanael era de otro ambiente; su sensibilidad y educación familiar no le insuflaban fuerzas suficientes para soportar tanta inquina que él sólo lamentó, pero no supo enfrentar.

Sin embargo, en nuestro medio, estaba ligado a más de cincuenta años de teatro. Y él, conocedor de eso, esperaba en el *foyer* hasta el último momento para hacer su entrada triunfal a la sala, acapararse las miradas y, una vez en su butaca, se alzaba el telón.

No perdió su prestancia, su afán de lucir, de enamorar. En la compañía de comediantes de Américo Vargas, que actuaba en el teatro Moneda, integraba el elenco una hermosa actriz española Magda Monterrey, que había despertado el interés de Yáñez Silva, ya en plena sordera. Al visitarla en los camarines ubicados en los bajos del escenario, hablaba con el tono destemplado de los que padecen dicha enfermedad, con tal volumen, que sobrepasaba la voz del apuntador. Antes de terminar la función salía del teatro y en la esquina, donde había una florista, le compraba un ramo de flores y esperaba a Magda Monterrey, reviviendo los antiguos romances del galán, la actriz y el celestinaje de las fragantes rosas. La última vez que lo vimos —siempre con su alarde de elegancia—, fue en el teatro Antonio Varas: se estrenaba *Santa Juana*, de Bernard Shaw.

De improviso lo vemos levantarse de su butaca, salir de la sala y no volver.

¡Y no volvió nunca más!

Las obras estrenadas y publicadas por don Nathanael Yáñez Silva *Antes de la boda*, monólogo publicado en *Zig-Zag* N° 151 del 12 de enero de 1908; *Verbenas*, comedia en dos actos, estrenada en el Santiago por la Compañía Miguel Muñoz, en 1909; *Los viejos violines*, comedia estrenada en 1909 por Joaquín Montero en el Santiago; *Sueños y fantasías*, comedia en un acto, estrenada por la compañía de Emilio Carreras, en el Politeama, en 1910; *Una aventura en el cerro*, estrenada por la Compañía Gattino-Angelini, en el Santiago; *La última muñeca*, entremés estrenado por la Compañía Montero en 1912, en el Santiago; *La cachetona*, comedia estrenada por Montero-Sanchíz, en 1914; *El cuarto poder*, estrenado por Pepe Vila

en 1914, sainete escrito en colaboración con Jenaro Prieto y Víctor Silva Joacham; *Lo que se sueña*, comedia en un acto estrenada por Díaz de la Haza, en el Royal, en 1915; *El huracán*, en tres actos, publicada en *Mundo Teatral*, en 1919, y estrenada por Blanca Podestá en Argentina y Chile, en 1918; *La careta*, monólogo, 1918; *Humo dorado*, comedia en dos actos, publicada en *Mundo Teatral*, N° 4 y estrenada por Juan Balaguer en el Santiago; *El galán joven*, monólogo, *Mundo Teatral*, N° 6, abril de 1919; *El alma de la fuerza*, comedia en tres actos, *Mundo Teatral*, N° 36, julio 1920 y estrenada en el Santiago por Díaz-Perdiguero; *La estación*, diálogo publicado en *El Diario Ilustrado*, el 25 de diciembre de 1921; *Egoísmo*, diálogo, en *El Diario Ilustrado*, del 15 de enero de 1922; *Biombo*, diálogo, en el mismo medio, del 9 de abril de 1922; *Ternura*, diálogo, en el mismo medio, del 16 de diciembre de 1923; *Divino triángulo*, diálogo, también en *El Diario Ilustrado*, del 1 de enero de 1924; *Galantería*, el 27 de abril de 1924; *El último Shimmy*, entremés, en *El Diario Ilustrado*, *Academia de natación*, pieza en un acto publicada en *Zig-Zag* N° 1.100, del 29 de marzo de 1926; *Buscando olvido*, diálogo estrenado por J. Montero en el Santiago; *El vértigo o la condesa Natacha*, comedia 1926; *El rosario*, comedia, 1927; *El pajarito desvinciado*, pieza breve, *Zig-Zag* N° 1.153; *El blanco de la muerte*, comedia estrenada por Alejandro Flores en el Carrera, en 1929; *Folletín*, comedia, 1933; *La noche del 15 de abril*, en colaboración con Juan Iglesias, 1934; *Arena candente*, comedia 1938; *Don Juan Manuel*, comedia estrenada por Juan Ibarra en 1943; *La vida de un hombre peligra*, 1941; *El fantasma saltó la tapia*, sainete, 1944; *Humo de gloria*, comedia, 1944; *La sed*, comedia, 1944; *Silencio que toca el maestro*, comedia, estrenada por Juan Carlos Croharé en 1944 en el teatro Miraflores; *La cita*, comedia, estrenada por Serrador-Marí en el Santiago; *Espérate corazón*, comedia; *Ésta era una viejecita*, sainete; *Doña Quijota*; *El martirio del silencio*, comedia en tres actos, estrenada en Santiago por la Compañía Mario-Padín; *El musgo*, comedia en tres actos, estrenada en el Victoria de Valparaíso y Santiago de la capital por Mario-Padín; *Rojo y negro*; *Si los señores permiten*, entremés; *Treinta monedas*; *Valparaíso*; *Aves de paso*, comedia en colaboración con Fernando Santiván; *Mamá*, monólogo estrenado por Eva Franco en el Santiago y *Los gigantes*, comedia en dos actos.

Publicó las novelas *El ocaso*, 1911; *La musa cruel*, 1919 y *La tragedia del arte*. En cuentos publicó cerca de un centenar en diarios y revistas, según su propia confesión, pero sólo recopiló dieciocho en *El blanco de la muerte*. Póstumo es el ensayo *Memorias de un hombre de teatro*, 1966.

Falleció en 1965.

EVOLUCIÓN DE LA FAMILIA CHILENA EN LA VISIÓN DE NUESTROS ESCRITORES

1850 - 1950

M. Angélica Muñoz Gomá*

Paz Covarrubias Ortúzar*

INTRODUCCIÓN

Como toda obra de arte, la literatura presenta un alto grado de subjetividad, en cuanto es la expresión personal de los diferentes autores. Sin embargo, el escritor vive dentro de la historia, en un lugar y un momento definidos. Su creación es así: el encuentro entre sus condiciones personales y sus circunstancias históricas —educación, experiencia, pensamiento, valores predominantes—, que son percibidos por el escritor de un modo subjetivo, aunque no por eso menos real.

De ahí el interés que nos ha movido a analizar la vida familiar chilena tal como es descrita por algunos de nuestros mejores novelistas, en un período de cien años. Con ello no pretendemos afirmar que la familia ha seguido exactamente la evolución que se observa en la literatura. Pero hay en ésta elementos de gran significación que motivan la inquietud histórica y sociológica en torno al tema y a su expresión literaria.

El estudio se ha centrado en la familia de nivel social y económico alto, dado su papel protagónico en la novela chilena del siglo XIX y comienzos del XX.

Siguiendo el proceso familiar literario, observamos una evolución que va desde la familia orientada por valores tradicionales, *Martín Rivas*, hasta la familia desintegrada, al término de la década de 1950, *Punta de rieles*.

Después de un largo análisis, hemos seleccionado seis novelas que corresponden a etapas históricas diferentes: 1850-1906, las tres primeras, y 1935-1959, las segundas. Las fechas indicadas a continuación corresponden a la fecha o década en que se sitúa la acción, aproximadamente; a veces coincide con la fecha o época en que la novela fue escrita o publicada¹:

- *Martín Rivas*, Alberto Blest Gana, 1850... (1862).
- *El ideal de una esposa*, Vicente Grez, 1882... (1887).
- *Casa grande*, Luis Orrego Luco, 1900... (1908).
- *La chica del Crillón*, Joaquín Edwards Bello, 1930... (1935).
- *La amortajada*, María Luisa Bombal, 1930... (1938).
- *Punta de rieles*, Manuel Rojas, 1950... (1959).

Desde el punto de vista metodológico, describimos y analizamos cada uno de los dos períodos en forma separada, refiriéndonos, primero, a la temática de las

*Pontificia Universidad Católica de Chile.

¹La fecha que se indica entre paréntesis corresponde al año de la 1ª edición.

novelas y, luego, a los aspectos que parecen más relevantes en ellas. Finalmente, señalamos, en forma breve, aquellos puntos que parecen de mayor interés para un estudio comparativo de las dos etapas consideradas.

LA FAMILIA TRADICIONAL Y LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL EN SANTIAGO

1850 - 1900

El grupo familiar en la novela del siglo XIX

Temática de las obras

Martín Rivas, de Alberto Blest Gana.

El argumento es bastante conocido, y está situado explícitamente por el autor a mediados del siglo XIX. "A principios del mes de julio de 1850 atravesaba la puerta de calle de una hermosa casa de Santiago un joven de veintidós o veintitrés años.

...Todo en aquel joven revelaba al provinciano que viene por primera vez a Santiago..."².

Terminaba la primera mitad del siglo, y se iniciaba la segunda. Esta observación del autor es interesante; pareciera haber aquí una expresa intención de describir la sociedad chilena en un momento muy determinado de su vida y de su desarrollo. Estaba por comenzar el gobierno de Manuel Montt, el último Presidente conservador, quien debió enfrentar las primeras manifestaciones de los profundos cambios que sacudirían progresivamente a la sociedad chilena, regida aún por las antiguas normas y valores coloniales.

Un joven provinciano llegaba de Copiapó a Santiago para iniciar en la capital sus estudios superiores en el Instituto Nacional.

Martín Rivas pertenecía a una familia de escasos recursos económicos y de una situación social, al parecer, de nivel medio. Su padre acababa de morir; en Copiapó quedaban la madre viuda y la única hermana de Martín³, a quienes él amaba y respetaba profundamente, y de cuya mantención se haría cargo una vez que terminara sus estudios.

En Santiago, Martín se alojó en casa de don Dámaso Encina, personaje adinerado que debía al padre de Martín su posición económica⁴.

Socialmente, don Dámaso carecía de antecedentes aristocráticos. Lo dice expresamente el autor, refiriéndose a su fortuna:

"Gracias a ésta, la familia de don Dámaso era considerada como una de las más aristocráticas de Santiago. Entre nosotros el dinero ha hecho desaparecer más preocupaciones de familia que en las viejas sociedades europeas... Dudamos mucho de que éste sea un paso dado hacia la democracia, porque los que cifran su vanidad en los favores ciegos de la fortuna afectan ordinariamente una insolencia, con la que creen ocultar su nulidad, que les hace mirar

²Alberto Blest Gana, *Martín Rivas* (Santiago, Ed. Gabriela Mistral, 1975), pág. 15.

³*Op. cit.*, págs. 23 y 426.

⁴*Op. cit.*, pág. 21.

con menosprecio a los que no pueden, como ellos, comprar la consideración con el lujo o con la fama de sus caudales"⁵.

Esta observación que, según vemos, entraña una fuerte crítica social, tiene un gran significado para la novela. Martín Rivas es desdeñado posteriormente por Leonor, hija de don Dámaso, a causa de su pobreza. Cuando por fin Leonor supera sus prejuicios y cede al amor que experimenta hacia Martín, es don Dámaso quien se angustia y altera, a pesar del gran aprecio y gratitud que siente hacia el joven. Sin embargo, socialmente, no había gran diferencia entre ambas familias: "...Don Dámaso, después de obtener mi indulto con poderosos empeños —señala Martín—, ha tenido que reconocer delante de su hija que él, al casarse, no estaba en muy superior condición que la mía"⁶.

Don Dámaso tuvo a su favor tres elementos que se conjugaron para iniciar y desarrollar su fortuna: el matrimonio con doña Engracia, cuya dote de treinta mil pesos aportó la base económica de la familia; luego, la oportunidad que se le presentó en las minas del norte, a través del padre de Martín, don José Rivas, quien, por el contrario, se vio perjudicado en la empresa. Don Dámaso logró acrecentar el dinero mediante una acertada administración, llegando a ocupar la situación social en que lo encontramos al comienzo de la novela.

La acción de la obra abarca un período de dos años, aproximadamente, y está centrada en los amores románticos de Martín y Leonor. Cada uno de ellos representa un mundo de valores, costumbres, tipos de personalidad y relaciones que, en un primer momento, se enfrentan; luego, se encuentran e integran en el feliz matrimonio de ambos jóvenes.

El ideal de una esposa, de Vicente Grez.

La novela, escrita en 1887, sitúa la acción en la misma década: "Entre los elegantes carruajes que circulaban por el Parque Cousiño en la tarde de un domingo de octubre de hace cuatro o cinco años..."⁷.

La obra trata de una familia adinerada y aristocrática, formada por el matrimonio de Faustina y Enrique, y su pequeño hijo de seis a ocho años. Transcurre en un período de ocho o nueve años.

A diferencia de *Martín Rivas*, esta novela presenta a sus protagonistas en un mismo nivel económico y social. Su amor es espontáneo, surge en el momento mismo de conocerse. Ningún obstáculo externo parece oponerse a su felicidad. El noviazgo es descrito con rapidez, y se diría que con intención meramente informativa.

El conflicto es posterior, y se produce al cabo de unos seis años de matrimonio, al igual que, según se verá más adelante en *Casa grande*, de Luis Orrego Luco. Personalidades muy diferentes, formadas en valores culturales y educacionales opuestos, generan la crisis.

⁵Blest Gana, *op. cit.*, pág. 21.

⁶*Op. cit.*, pág. 426.

⁷Vicente Grez, *El ideal de una esposa* (Santiago, Ed. Nascimento, 1971), pág. 43. La observación del autor sitúa la acción cuando la Guerra del Pacífico llegaba a su fin.

Faustina, hija única de un padre viudo, ha crecido junto a él y cerca de unas tías de edad avanzada. El ambiente familiar es monacal, opaco y solitario, marcado por una religiosidad más bien moralista y rígida.

Enrique, hijo único de una madre viuda, personifica en la novela el mundo moderno, más ligero, más superficial, en que el lujo, los amigos y la vida nocturna extrafamiliar van, poco a poco, incorporándose a su existencia como elementos habituales.

De ahí el choque irremediable en la pareja, la destrucción del hogar y las funestas consecuencias para el pequeño Luis, hijo único de Enrique y Faustina y víctima fatal del conflicto entre la ligereza, por una parte, y el rencor y rigidez, por otra. Crisis familiar que no aparece en *Martín Rivas*, y que es motivada por elementos valóricos de carácter moral, en los que se perfilan rasgos psicológicos, también conflictivos.

Casa grande, de Luis Orrego Luco

La novela constituye, en nuestra serie, la primera obra de comienzos del siglo XX. Publicada en 1908, su acción no está situada con exactitud, aunque las referencias permiten suponer que se desarrolla, aproximadamente, entre 1900 y 1906.

De las novelas seleccionadas, ésta es la de mayor complejidad. *Casa grande* podría dar lugar a innumerables estudios históricos, sociales, económicos, psicológicos, etcétera.

Multitud de personajes, hechos, situaciones, acontecimientos y ambientes se suceden y entrelazan, dando a la acción una variedad y riqueza difícilmente igualables. Como un dato de simple curiosidad hemos realizado un recuento de los personajes que aparecen en la obra: suman cincuenta y nueve, sin considerar aquellos que sólo se nombran en forma genérica, como amigos, empleados, un criado y otros.

A modo informativo, la novela nos remonta a los ancestros mismos de los protagonistas, Ángel Heredia y Gabriela Sandoval, describiéndonos su historia familiar desde la llegada al país de sus primeros antepasados, en remotos tiempos coloniales.

No es fácil prescindir de tan ricos y variados elementos significativos. Pero limitándonos estrictamente a nuestro objetivo, diremos que la obra está centrada en el desarrollo de un conflicto afectivo, analizado por el autor con fina psicología. Se trata de un amor que conocemos desde sus orígenes, en la adolescencia, hasta su trágico fin.

Como en la obra anterior, los protagonistas principales, Ángel y Gabriela, pertenecían a un mismo nivel social y económico, y, dentro de éste, al más alto de la capital. Su matrimonio constituyó uno de los grandes y brillantes acontecimientos para la aristocracia santiaguina. Se unían dos nombres, dos fortunas, y esto era lo esencial en ese pequeño mundo social y familiar de comienzos de siglo, en la visión del autor.

Pero, además, Ángel y Gabriela se amaban, hecho de escasa importancia en su medio. Olga Sánchez, amiga de Gabriela,

"no se había casado con un joven, sino con la familia. Era todo un complicado cálculo de posición social, combinado astutamente por sus padres y aceptado rápidamente por ella, sin grandes vacilaciones, sin desconsoladoras luchas, sin reticencias de corazón, pero sin entusiasmo loco, ni delirios apasionados, con la cordura de muchacha reflexiva y habilidosa, a pesar de locuras aparentes. Me caso con ése, como con otro cualquiera, había dicho a su íntima y buena amiga Magda".

Y Magda, por todo comentario, y en un francés muy particular, reforzó la opinión de su amiga: "'Cela va sans dire': En tratándose de marido, lo mismo da uno que otro..."⁸.

Magda era hermana de Gabriela, pero de temperamento muy diferente al de Gabriela, seria y sentimental, sencilla y reflexiva. Si bien se sentía a gusto en su mundo aristocrático, no participaba de la ligereza que caracterizaba a su hermana y a la mayor parte de sus amigas. Era capaz, por lo tanto, de enamorarse, de amar.

Ángel Heredia aparece como un hombre contradictorio: brillante, atrayente, desenvuelto y, a menudo, frío y duro en su trato. Heredó de su madre una sensibilidad fina, sutil, que le permitía percibir y apreciar en las personas y en las situaciones humanas ciertos matices de temperamento y de relación que para otros podían carecer de interés o pasar, sencillamente, inadvertidos. Sensible a la belleza, a la bondad, a la distinción personal, con fuerte inclinación religiosa y mística, se sentía, a la vez, poderosamente atraído por el placer, el ansia de fortuna y de brillo social: "Era el alma de Ángel un mundo de contradicciones, de rasgos nobles y viriles, de tendencias sensuales o vulgares, de aspiraciones generosas unidas a desfallecimientos increíbles de la voluntad"⁹.

En la figura de Gabriela, Ángel creyó ver la respuesta a todas aquellas tendencias y aspiraciones de su temperamento ambivalente.

Gabriela, en su "total desconocimiento del mundo", guiada únicamente por su espíritu sentimental, se dejó llevar por la fascinación que Ángel le inspiraba. Sólo su padre percibió un conflicto y se opuso al matrimonio. Terminó la relación entre ambos jóvenes. Murió el padre.

Ante la inquietud de la madre, que veía alejarse la posibilidad de tan brillante unión, un amigo de la familia, el así llamado "senador Peñalver", intervino a favor de este enlace. La familia entera, los amigos, el mundo social, apoyaron y animaron la decisión. Peñalver logró la reconciliación entre Gabriela y Ángel, y experimentó la satisfacción de quien ha cumplido una importante misión familiar y social.

"... acababa de alcanzar triunfo completo... Efectuada la reconciliación, el matrimonio era un hecho y, sin duda, motivo de satisfacción para las dos familias... La cosa progresaba, sí, señor, progresaba gracias al tacto mundano desplegado por él, por el Senador ... Comprendía, el corrido mundano, la

⁸Luis Orrego Luco, *Casa grande* (Santiago, Ed. Nascimento, 1973), pág. 164.

⁹*Op. cit.*, pág. 137.

necesidad de darse lugar sólido, considerado y querido en casa como la de Sandoval, para lo cual no hay más que dos medios: o fomentar los placeres o servir los intereses de los grandes"¹⁰.

Los sueños se realizaron. El matrimonio se llevó a efecto.

El primer tiempo fue de dicha y de ilusión. Sin embargo, muy pronto, la vida cotidiana y las responsabilidades fueron haciendo sentir su peso en la vida de la pareja. Ángel comenzó a experimentar un profundo malestar. La decepción y la melancolía minaban su alma día a día.

A sus dificultades temperamentales y familiares vino a sumarse, al cabo de un tiempo, una situación nacional de carácter social y económico, que también es descrita minuciosamente por el autor.

La sociedad aristocrática, heredera del espíritu colonial,

"respetuosa de tradiciones, se ha visto desbordada, de repente, por la improvisación de fortunas en salitre y minería, en tanto ella, en parte, se empobrecía con especulaciones de Bolsa desgraciadas. Ha nacido de aquí, el espíritu de inquietud, de inestabilidad nerviosa, de conmoción general, en el cual reaccionan a veces fuertemente los atavismos de raza"¹¹.

Ésta es la crisis que vive el protagonista. Ángel se mostraba inquieto y nervioso. Desde su matrimonio con Gabriela administraba los bienes de su esposa, pero los negocios iban mal. Gabriela y su familia reaccionaron con cierta desconfianza en la capacidad administrativa de Ángel. Las dificultades matrimoniales se agudizaron.

Según vimos, Gabriela se casó en un "total desconocimiento del mundo"; creía en la eternidad de su amor, pero carecía de las condiciones de comprensión y adecuación, hoy diríamos de madurez de pensamiento y de personalidad, necesarias para reaccionar positivamente frente a las contradicciones y conflictos de su marido, por una parte, y, por otra, frente a la situación socioeconómica a que nos hemos referido. Profundamente desconcertada, disgustada, en su ánimo se alternaban el dolor y el temor, el odio y el amor, su responsabilidad personal y cierta ligereza y superficialidad de la "mujer de tono". En la relación con su marido, su actitud iba tomando formas diferentes y, a menudo, opuestas: mantiene, a veces, un silencio frío y prolongado, una relación tensa y distante, acusatoria en su mutismo. En otras ocasiones, por el contrario, predominaban la disputa y el llanto, y, en momentos de crisis, el total descontrol de sí misma, la actitud vulgar y descompuesta, absolutamente reñida con su orgullo de clase.

Tenemos, por lo tanto, un conflicto matrimonial en que intervienen factores complejos: el temperamento ambivalente de Ángel Heredia, la inmadurez personal de Gabriela Sandoval, la falta de apoyo familiar hacia la pareja como tal, la transformación socioeconómica que empieza a experimentar el país y que afecta, de un modo muy específico en este caso, a ciertos sectores de la aristocracia de Santiago.

¹⁰Orrego, *op. cit.*, págs. 120-129.

¹¹*Op. cit.*, págs. 133 y 134.

Tal es la situación que se viene gestando en la novela desde un comienzo, y que ocupa, aproximadamente, la tercera parte de la obra. El resto describe el proceso inverso: la desintegración interna del matrimonio. Poco a poco, el odio mutuo iba oprimiendo el corazón de Ángel y de Gabriela. No podía separarse. Convicciones religiosas, consideraciones humanas y familiares acerca de los hijos, la fuerte presión social, mantenía la unión externa del matrimonio, con grandes apariencias de realidad y de unión que, por momentos, engañaban incluso a los protagonistas de la acción.

Nadie se plantea una verdadera solución, una búsqueda de respuestas, un análisis de las personalidades y elementos en juego ni de los verdaderos factores del problema. Gabriela vive y experimenta su conflicto con mucho dolor, pero sólo como una situación de hecho que debe asumir. Ángel se rebela. Busca soluciones, reflexiona. Intenta evadirse por un tiempo de su hogar, y lejos de él, piensa. Por meses permanece en Europa. Vive una nueva experiencia amorosa -Nelly-, que le recuerda el origen de su amor por Gabriela. Regresa junto a la esposa. Sin embargo, la grieta en el matrimonio es muy honda. Ángel siente que su vida familiar se le hace intolerable y, lentamente, en su espíritu enfermo y confuso, va anidando la trágica decisión que lleva al desenlace de la obra, y que termina definitivamente con ese hogar, siempre tan vacilante y débil, tan indefinido en su relación interna.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS OBRAS

Desde el punto de vista literario, las novelas presentadas corresponden, respectivamente, a los períodos realista, naturalista y novocentista de la literatura chilena, lo que ya indica una evolución en la imagen del mundo. El hecho influye en la selección y enfoque de los temas, en la interpretación de las situaciones, en el énfasis que se pone en ciertos puntos. La literatura se modifica dentro de un contexto histórico, y sabemos que Chile, entre 1850 y 1910, aproximadamente, experimentó transformaciones de todo orden; de un modo particularmente violento, afectaron a los valores morales y religiosos, espirituales en general, creando vacilaciones y confusión. Éstas llevaron a muchos a un abandono total de la fe católica y de las antiguas tradiciones familiares; a otros los condujeron a actitudes intransigentes, defensivas, rígidas, propias de quien intenta buscar una seguridad que no encuentra en sí mismo o que no está suficientemente consolidada. No nos parece casual, por lo tanto, que los novelistas de ese período hayan enfatizado tanto esos aspectos religiosos, morales y psicológicos¹².

En esta perspectiva cultural más amplia, intentaremos señalar, en forma comparativa, algunos rasgos de especial significación en la vida familiar.

¹²Confrontar el análisis con las opiniones de críticos literarios de la época, algunos un poco posteriores. Suelen compartir el estudio propiamente literario con su percepción del momento en que se sitúa la acción novelística. Aportan, así, un importante elemento de objetividad crítica, literaria y social a la vez. Sugerimos, entre otros, a: Pedro Nolasco Cruz, Arnold Chapman, Domingo Melfi, Eugenio Orrego Vicuña, Raúl Silva Castro, Emilio Vaisse (Omar Emeth).

El grupo familiar: constitución y formas de vida

En las tres novelas el *grupo familiar* ocupa, como tal, un lugar central.

Lo primero que nos llama la atención es que, contrariamente a lo que se piensa en general o a los antecedentes de que disponemos, el núcleo familiar es reducido, está formado por los padres y uno o dos hijos que protagonizan la acción. Pero la vida familiar es intensa:

En *Martín Rivas* existe la tertulia diaria de nueve a once de la noche, las comidas en familia tres veces al día –almuerzo, comida y el té de la noche–, y las frecuentes visitas, a menudo diarias y en horas diversas, entre parientes próximos y amigos. Jóvenes y adultos comparten esa vida en común, dentro de unas normas severas de comportamiento, actitud, urbanidad. Esta vida familiar constituye, en lo básico, la vida social. Los dos jóvenes solteros de la casa, Martín Rivas y Agustín Encina, junto al amigo de Martín, Rafael San Luis, cultivan, además, la amistad de las niñas Molina, al margen de su ambiente social. Pero también esta amistad –fiestas nocturnas– se desarrolla en el hogar de la familia Molina con la severa presencia de la madre y la interesada y ambigua participación del hermano, Amador.

El ideal de una esposa nos presenta una familia inicial o de origen, formada por el padre viudo, su hija única y una ama de llaves que come con ellos en la mesa y que luego acompaña a Faustina en el hogar que forma.

En esta novela de Vicente Grez, ha desaparecido la tertulia diaria y reglamentada de *Martín Rivas*, pero están las tías solteras y ancianas a quienes se visita con frecuencia y regularidad, y que posteriormente vienen a vivir con su hermano, cuando éste queda solo, después del matrimonio de su hija.

Se observan aquí otros cambios más profundos. Faustina desconoce por completo la vida social en la casa paterna. Luego, durante su vida de matrimonio, aumentan los amigos, aunque no ocupan un lugar importante en la acción; son más bien parte de un ambiente de corte europeo que hace pensar en nuevas formas de vida.

Por su parte, Enrique, el protagonista, es asiduo visitante del club; paulatinamente, aumenta su afición a la vida nocturna, en compañía de amistades que no comparte con su esposa. No aparecen en la obra amigos comunes del matrimonio que desempeñen algún papel destacado¹³.

Casa grande es la expresión de una intensa vida social. En la novela participan no sólo la familia y sus parientes inmediatos; el grupo o amigos de la casa se ha ampliado notoriamente y se ha configurado el *círculo social*. La sociedad aristocrática aparece aquí en todo su brillo y apogeo. Jóvenes y adultos, hombres y mujeres, viven sumergidos en un mundo de relaciones sociales que ha reemplazado a la antigua vida familiar. Ésta aparece ahora pobre y deslucida. El autor destaca no

¹³ La acción está situada en los años que siguen a la Guerra del Pacífico. Son interesantes las observaciones de Domingo Melfi acerca de la riqueza del salitre y los profundos cambios que ocasionó en la sociedad chilena. Véase Domingo Melfi "La novela *Casa grande* y la transformación de la sociedad chilena", *Anales de la Universidad de Chile*, año CVI, N^{os} 69-72, Santiago, 1948, págs. 239-257.

ya la tertulia hogareña ni la visita a las tías ancianas, sino la fiesta, el té semanal de los amigos, donde todo se rumorea, donde se lucen y comparan vestidos y sombreros y se despliegan ricas vajillas de plata, muebles europeos, salones y salas en toda su ostentosa magnificencia santiaguina. En ese mundo social están las comidas de gala, el paseo en coche en el Parque Cousiño, el veraneo en el fundo, donde las casas nunca son suficientemente amplias para albergar a todos los asiduos y permanentes visitantes de esa Casa Grande, que tan bien puesto lleva su nombre. Finalmente, nos interesa señalar una curiosa omisión en las tres novelas que nos ocupan: la ausencia del niño.

Martín Rivas lo menciona apenas en una o dos ocasiones en que se habla de "los niños", casi como un elemento decorativo y apenas perceptible dentro de un cuadro.

El ideal de una esposa tiene como protagonista secundario a un niño, el único hijo de la pareja. Se menciona a una niña menor que muere en pocos días¹⁴. Tampoco el niño sobrevive más allá de algunos años. Los desacuerdos progresivos entre sus padres, la separación de la pareja, la superficialidad y el rencor, indirectamente terminan con su vida.

La pareja de *Casa grande* tiene dos hijos pequeños, un niño y una niña. Son espectadores y víctimas de los errores y conflictos de sus padres; desempeñan un papel de ternura y afectividad en el hogar herido, pero sólo eso. No son decisivos en la vida familiar ni tienen influencia alguna en la vida de sus padres; ésta sigue su curso con bastante independencia de la existencia de sus hijos. Nada sabemos de los sentimientos que ellos experimentan, de su educación, de su desarrollo, excepto a través de pequeñas y breves escenas que podrían sugerirnos alguna idea al respecto, pero de un modo muy vago.

A excepción de *El ideal de una esposa*, nada sabemos del mundo de los niños. En la vida familiar que estas obras nos presentan, ellos constituyen un elemento accesorio que no toma parte en el desenvolvimiento de la familia.

En síntesis, las tres novelas presentan en conjunto una evolución de la vida familiar que, en algunos aspectos, es bastante acentuada. Las costumbres se transforman profundamente: de la sencillez de *Martín Rivas*, pasamos a la ostentosa elegancia y refinamiento de *Casa grande*. *El ideal de una esposa* constituye una transición. Allí vemos el encuentro de dos mundos diferentes: la antigua sociedad colonial, severa y rígida, y el nuevo mundo que se avecina, la sociedad moderna más ligera y frívola, risueña y festiva, que mira ávidamente a Francia, y que importa de Europa los elementos de su vida diaria: ropas, muebles, estilos arquitectónicos, estilos de vida, también de pensamiento: es la sociedad que, en *Casa grande*, ya se ha impuesto y adquirió una estructura definida. Allí, el dinero, la figuración social, el "buen tono", ejercen su imperio por encima de todo valor tradicional o, quizás, en una equivocada interpretación de los antiguos valores criollos.

Casa grande presenta la tragedia de dos seres que se amaron y, posiblemente, continuaron amándose hasta el trágico desenlace. Pero también es la tragedia de

¹⁴Grez, *op. cit.*, pág. 42.

una sociedad deshumanizada, cuya frialdad, egoísmo y ligereza invaden incluso el ámbito familiar; de una sociedad que sólo da cabida a quienes la engrandecen día a día en su fiesta y diversión, a quienes le rinden culto y pleitesía, pero que, en cambio, destruye con crueldad a aquellos que, en medio del brillo y la opulencia, se permiten el lujo de tener una personalidad diferente y buscan vivir un mundo interior más pleno y personal. Ángel y Gabriela lo intentan, pero sobre ellos triunfa la nueva mentalidad¹⁵.

A diferencia de la obra de Vicente Grez, donde el elemento valórico y educacional está en la base del conflicto, en *Casa grande* presenta los rasgos psicológicos como explicación principal —no exclusiva— de la crisis conyugal, según hemos podido observar en esta breve descripción.

Finalmente, cabe señalar la profunda diferencia en el desenlace de las obras. *Martín Rivas* resuelve el conflicto en forma positiva: el amor supera los prejuicios económicos y sociales; aún más: Blest Gana, con visión de gran realismo, encuentra la manera de nivelar el origen de ambos jóvenes, de ambas familias, refiriéndose a un período en que no aparece tan clara la definición de la aristocracia en la naciente sociedad chilena republicana.

Vicente Grez nos muestra un desenlace trágico: la muerte del niño como consecuencia del conflicto de sus padres. Éstos sobreviven.

Casa grande no ofrece ninguna alternativa de solución. La muerte de Gabriela Sandoval termina definitivamente con el matrimonio. El crimen cometido por su esposo Ángel Heredia es el final del hogar como tal. Es también el fin que espera a la aristocracia de Santiago, a la antigua clase dirigente del país, si no toma conciencia de sí misma, si no retoma aquellos valores que le dieron origen y le encomendaron la responsabilidad de conducir el país. Es el fin que espera a una clase —a la que el autor pertenece—, si deja de ser fiel a sí misma, a su antigua identidad, marcada por la sencillez y el esfuerzo continuado al servicio de la familia y del país¹⁶.

PERSONA, FAMILIA, SOCIEDAD

Para esta segunda parte del estudio se han dejado las tres novelas seleccionadas en la producción literaria del siglo xx, a partir de 1930: *La chica del Crillón*, de Joaquín Edwards Bello, publicada en 1935 y situada en los años que la preceden inmediatamente; *La amortajada*, de María Luisa Bombal, publicada en 1938, en Argentina, y que parece desenvolverse en la misma década; *Punta de rieles*, de Manuel Rojas, publicada en 1959, en Estados Unidos, y luego, en 1960, en Buenos Aires y en Santiago.

Cedomil Goic ve en la obra de María Luisa Bombal —*La última niebla*, 1935—

¹⁵Ver Arnold Chapman, "Don Luis Orrego Luco, la vida en Chile", *Atenea*, año xxv, tomo xc, N° 278, Universidad de Concepción, agosto, 1948, págs. 211-232.

¹⁶Luis Orrego Luco es muy explícito al respecto, cuando plantea su intención al escribir esta novela, desarrollando su propia visión de la sociedad contemporánea. Ver Luis Orrego Luco, *La historia de Casa grande*, descripción mecanografiada, Santiago, Biblioteca Nacional, Referencias Críticas, sobre N° 131, Luis Orrego Luco.

el inicio de la novela contemporánea, la tendencia superrealista. Termina así el naturalismo, iniciado en 1890, cuya última expresión —el mundonovismo— se manifiesta en la obra de Mariano Latorre¹⁷.

Históricamente, ya lo señalamos, el país experimenta en esos años completas transformaciones de carácter mundial que se irán acentuando hasta nuestros días. Entre ellas cabe destacar la tendencia, cada vez mayor, a la relación entre las naciones, ya no sólo desde un punto de vista social, restringido a algunos sectores, sino en un sentido cultural más amplio: transmisión del pensamiento, formas de vida, nuevos patrones valóricos, intercambio de elementos científicos y técnicos, desarrollo de los medios de comunicación social, predominio de masas en las decisiones nacionales, todo ello a nivel de gobiernos y de instituciones privadas y públicas. El profundo cambio histórico que se experimenta en Occidente a partir de los años veinte y treinta, coincide con la aparición de nuevas tendencias literarias.

Temática y características de las obras

Vimos ya que las tres novelas anteriores estaban centradas en el grupo familiar y en la pareja que se constituye dentro de ese marco. Las novelas siguientes, por el contrario, tienen como protagonista, fundamentalmente, *a una sola persona de la familia*, a uno solo de los componentes de la pareja. La familia y la relación de pareja son presentadas, ahora, solamente como referencia, y aun como recuerdo, para narrar la vida del personaje central.

Otro rasgo interesante es que los autores van enfatizando cada vez más el *mundo interior* del protagonista.

En las novelas anteriores el autor narra los acontecimientos en sí mismos, desde su propio punto de vista, como hechos que ocurren, que él contempla y que, en una u otra forma, van condicionando la vida de sus personajes y sus relaciones familiares y sociales. Dicho de otra manera, se trata de hechos narrados en forma *objetiva* respecto a los personajes.

Ahora, en cambio, los hechos son descritos desde la perspectiva, no del autor, sino del protagonista mismo. Es una narración de tipo *subjetivo* que hace el personaje.

En *La chica del Crillón*, Teresa Iturrigorriaga escribe su diario de vida. La autora y su vivencia interna de los acontecimientos que narra constituyen el centro de la acción.

La amortajada es un relato con gran dosis de misterio. Ana María ha muerto, y está consciente de ello. Desde su ataúd contempla a los personajes que han pasado por su vida y, fundamentalmente, los sentimientos que experimentó ELLA —Ana María— en la oportunidad correspondiente. De esos recuerdos está hecha la narración de su existencia terrenal que acaba de terminar. Esa existencia se desarrolló a través de relaciones individuales, personales.

¹⁷Cedomil Goić, *La novela chilena* (Santiago, Ed. Universitaria, 1968), reimpresión, 1970, págs. 144 y 190, nota 103.

Punta de rieles nos relata la existencia de dos hombres que se conocen casualmente, en la oficina de un periódico de pueblo, en el norte, donde hacen recuerdos de sus vidas. Entre ambos no hay ni ha habido otra relación que la de encontrarse juntos, en ese momento, conversando cada uno de lo suyo. Son dos personas, dos vidas, dos narraciones¹⁸.

La familia como tal, como grupo, ha decaído en importancia, y se convierte en algo así como el telón de fondo o el escenario en que la persona desarrolla su existencia individual.

Los núcleos familiares siguen siendo reducidos, pero esto ya no importa mucho. El personaje central es siempre un solitario que difícilmente puede compartir con los suyos el mundo interno de los otros. Hablamos en general. Hay momentos, matices, pequeñas relaciones que, no obstante, carecen de la fuerza existencial para crear una cohesión familiar sólida y profunda, a tono con la honda conciencia personal que va despertando.

El personaje central aspira a una mayor unidad e integración con los otros miembros de la familia; suele buscarla ocasionalmente, suele esperarla. Al no encontrarla, hace su vida con mayor o menor independencia de los suyos.

En estas novelas casi han desaparecido del todo las reuniones familiares, las horas de comida en común, las visitas tradicionales que antes eran parte importante y habitual de la vida en el hogar. Y si alguno de esos hábitos reaparece alguna vez en la novela, ha cambiado de carácter. Ahora sólo es rutina que no toca el corazón ni está incorporado a la vida personal. Por el contrario, la situación resulta ajena al individuo.

Las relaciones de *amistad* van tomando, también, otras formas y significaciones.

Teresa Iturrigorriaga —*La chica del Crillón*— pertenece a una familia de alta alcurnia, pero absolutamente empobrecida. Teresa es hija única. Vive con su padre viudo y enfermo, y con una empleada de confianza. Después del remate de la casa familiar en la calle Dieciocho, y tras muchas vicisitudes, han venido a vivir en una pequeña casita arrendada en la calle Romero, en un sector popular. Muere el padre y Teresa queda sola.

La familia se ha marginado de su mundo social. Pero Teresa no está dispuesta a abandonarlo. Lucha con todas sus fuerzas, y encuentra un mecanismo que a ella le parece infalible. Todas las tardes se coloca cuidadosamente su elegante vestido café —el único que tiene—, y asiste a las veladas en el Hotel Crillón o en el Café Lido. Nunca permite que alguien la acompañe de vuelta a su casa.

Asistir a esas veladas de relaciones sociales en la tarde y obtener durante el día algún dinero para comer son sus ocupaciones habituales, las únicas que tiene y el centro de su existencia.

En el caso de Ana María —*La amortajada*— nos encontramos ya con una mujer que apenas conoció las relaciones de familia o sociedad.

Su mundo afectivo nunca estuvo constituido fundamentalmente por sus parientes más próximos ni por sus amigos. Vivió la mayor parte del tiempo en el

¹⁸ Manuel Rojas, *Punta de rieles*, 4ª ed. (Santiago, Ed. Zig-Zag, 1967), pág. 13 y sigtes.; pág. 253.

campo, y no parece haberle interesado demasiado la vida dentro del grupo familiar.

El centro de su existencia fue el hombre como tal. Primero Ricardo, el amigo del fundo vecino que, de pronto, se convirtió en su amante y en su primer amor, quizás el único verdadero en su vida. Luego surgió Antonio, su marido. Ana María llegó a quererlo después del matrimonio, cuando él, decepcionado ante la frialdad de su esposa y tras una corta separación, había perdido la pasión que un día sintió por ella. El matrimonio continuó unido y nacieron tres hijos: Fred, Anita, Alberto. Pero la separación interna fue definitiva.

Fernando, un amigo de la familia, se acercó a Ana María. La amó y quiso hacerla su amante. Ella lo rechazó, pero aceptó su afecto y admiración, su consuelo en la profunda soledad que vivía junto a su marido a quien ella continuaba amando.

En *Punta de rieles*, Fernando Larraín Sanfuentes se ve privado de su hogar, esposa e hijos. Debido a su alcoholismo, sus suegros llegaron un día a su casa en busca de la hija y de los nietos. Fernando estaba ausente del hogar desde hacía varios días. Al volver, sólo encontró en la casa vacía a su antigua "mama"; había permanecido allí para informarle de lo acontecido. Él comprendió; no insistió. Hacía ya mucho tiempo que su vida nocturna le alejaba del hogar: el club, los amigos, el alcohol y las casas de prostitución constituían su mundo, un mundo al que se sentía arrastrado por fuerza inexplicable, contraria a su voluntad. Vivió unido temporalmente a una mujer del pueblo que una vez lo recogió en la calle, enfermo e inconsciente; lo atendió y devolvió a la vida. Lo quiso, y él sintió por ella afecto y gratitud.

Romilio Llanca, su interlocutor, originario de Cahuil (Colchagua) abandonó la casa de su padre para "buscarse la vida". En un centro minero del norte se unió a una mujer del pueblo, como él, pero más ruda y también más fuerte. Compartieron la existencia algunos años. Él la quería y le temía al mismo tiempo. Los amigos se burlaban de él. Romilio Llanca la mató, y luego la lloró.

En las tres obras, una separación íntima va minando la relación individuo-familia. El afecto no desaparece. Fernando Larraín amaba y respetaba a su esposa y a sus hijos. De otro modo, a su manera, Romilio Llanca amaba a "la Roca". Ana María —*La amortajada*— llegó a amar a su esposo, y sintió un profundo y tierno afecto por sus hijos; con Fred la unió una particular afinidad desde que él era pequeño. Teresa Iturrigorriaga —*La chica del Crillón*— amaba a su padre, y recordaba con nostalgia la antigua casa en que vivió sus primeros años.

Sin embargo, a pesar del afecto y del amor, la comunicación entre el personaje y los suyos no se da. El mundo personal, íntimo, y el mundo familiar no se integran. El énfasis de estas tres novelas está puesto, ya no en la confrontación, dentro de la familia, de dos mundos sociales, culturales o económicos diversos, sino en la oposición entre el mundo personal y familiar. Tal parece ser la tónica literaria en el segundo tercio de nuestro siglo.

Este rasgo ya aparece antes en la novela *El ideal de una esposa* (1887); nos habla de un choque entre personalidades de distinta formación educativa. *Casa grande* (1908) es la crisis entre dos temperamentos que no encuentran conciliación. A

partir de *La chica del Crillón* (1935) este carácter personal se agudiza en las obras. Desaparecen del primer plano todas las figuras, dejando allí sólo al personaje central, consciente de sí mismo, solitario en su conflicto interior, centrado en esa lucha y en sus sentimientos que trata de racionalizar.

*Análisis comparativo: tipo de conflicto*¹⁹

En esta segunda serie literaria el conflicto es de naturaleza diferente al anterior. Se trata ahora de una búsqueda más o menos consciente, según los casos, de la definición personal a través de la relación humana, familiar o social, pero con acentuado carácter individual.

Teresa Iturrigorriaga tiene conciencia de pertenecer, por su nacimiento y su nombre, a un alto nivel social. Quiere mantener su posición, pero también comprende que su actual situación económica no se lo permitirá nunca. Necesita, por lo tanto, contraer matrimonio con alguien que, por una parte, le ofrezca el amor que tanto anhela y, por otra, consolide su situación social. Después de muchas y variadas alternativas, conoce finalmente a un hombre sencillo, aparentemente modesto y algo rústico, pero fino y viril en su trato. La relación con este hombre transforma la personalidad de Teresa. Le revela un mundo desconocido hasta entonces para ella, un mundo simple y profundo a la vez, con otros valores, con una visión de la vida diferente a la que ella pudo tener hasta entonces. Teresa se descubre a sí misma como mujer, se integra a la vida que ese hombre le ofrece en el campo, y ve cumplida su primera gran aspiración: el amor verdadero²⁰.

Pero, al mismo tiempo, de un modo casi insospechado, el matrimonio resuelve, además, la segunda expectativa de Teresa que, en ese momento, ha pasado a un lugar secundario: ella y su marido tienen relación de parentesco. Él es un adinerado agricultor del sur y de alto nivel social. Teresa ha logrado, al fin, su plena definición personal²¹.

En *La amortajada* ocurre algo semejante en el fondo, aunque la acción y los acontecimientos son muy diferentes. En una primera aproximación a la novela, Ana María —ELLA— aparece como una mujer egocéntrica, casi diríamos egoísta y ajena al mundo que la rodea, incluso al mundo interior de sus propios hijos. Sin embargo, pronto se observa que Ana María, igual que Teresa Iturrigorriaga, busca su definición de mujer, aunque con una conciencia más clara y definida, y de un modo más directo que en el caso de Teresa.

Para ésta, la búsqueda se realiza a través de la figuración social y de la presentación personal externa; la ropa, el maquillaje, los modales estudiados

¹⁹ Como en el caso anterior, se sugiere revisar la crítica literaria del período; asimismo la historia de la literatura chilena y otros estudios que, aunque de carácter literario, suelen incluir observaciones valiosas relativas a la obra literaria en su momento histórico y social. Los nombres de Hernán Díaz Arrieta (Alone), Cedomil Goic, Hugo Montes, Julio Orlandi, Efraín Szmulewicz, resultan especialmente importantes para una orientación básica en la materia.

²⁰ Joaquín Edwards Bello, *La chica del Crillón* (Santiago, Editorial. Zig-Zag, 1968), pág. 212.

²¹ *Op. cit.*, págs. 211 y 212.

constituyen su medio de expresión y su forma personal de buscar y de realizar su aspiración. Para Ana María, en cambio, la definición se encuentra, básicamente, en la relación amorosa con el hombre. Ricardo, Antonio y Fernando constituyen anhelos, intentos logrados sólo de un modo parcial, nunca pleno. A diferencia de Teresa, que vaga por las calles de Santiago, los salones, el Lido y el Crillón, Ana María vaga, a través de su vida, por el mundo interior, en espera del amor pleno que le dé a ELLA su verdadero nombre de mujer. Llega su muerte sin haberlo logrado. Pero es entonces, precisamente, cuando ELLA se encuentra consigo misma como persona, y halla la paz.

Punta de rieles nos ofrece una situación parecida, pero desde el punto de vista del hombre.

Fernando Larraín Sanfuentes y Romilio Llanca tienen profunda conciencia de sí mismos, cada uno según sus condiciones de vida. Pertenecen a mundos diferentes, opuestos en muchos aspectos, y también están conscientes de ello. Sin embargo, lo esencial no es su clase, sino su *persona*. Comprenden la transformación social que se opera en el país, y que a ninguno de ellos inquieta. La miran con visión objetiva y crítica, tal como lo hace cada uno consigo mismo. Hay muchas cosas que no entienden, pero, por encima de todo, buscan respetarse a sí mismos, aunque no siempre lo hayan logrado.

A través de esa aspiración común, ambos hombres diferentes, de mundos sociales contrapuestos, se comprenden, se respetan uno a otro, se encuentran²².

En los tres casos mencionados, la familia como tal no ha tenido ninguna parte directa en esa búsqueda de la definición personal. Ella ha constituido el escenario donde se ha iniciado o desarrollado esa necesidad, pero no ha llegado a constituir el verdadero *tú* que busca el personaje.

Teresa Iturrigorriaga se encontró a sí misma a través de un hombre y del matrimonio; pero precisamente entonces inicia una vida muy diferente a la que conoció en su familia de origen, en Santiago. Su padre enfermo aparece siempre ajeno por completo al mundo interno de su hija. La madre estuvo ausente en su crecimiento, por una muerte prematura. La familia no participó en la definición de su persona ni de su existencia, excepto en su condición social original.

Ana María, en casa de sus padres, aisló su mundo interior del mundo familiar. La comunicación no se daba. Y luego ocurrió algo semejante en la familia que ella misma formó: anheló el amor de su marido con el que nunca se encontró; permaneció aislada del amor de sus hijos que para ella constituyeron mundos ajenos al suyo. Sólo Fred le dio la satisfacción de una mutua ternura que puso un poco de luz en su vida.

Fernando Larraín y Romilio Llanca se encuentran ya lejos de la casa paterna y del propio hogar: solos con su conflicto y sus aspiraciones no logradas, solos en su búsqueda de *algo* que les permita sentirse *alguien*.

²²Rojas, *op. cit.*, págs. 255 y 256.

REFLEXIONES FINALES

Las observaciones que preceden nos conducen a ciertos hechos significativos:

– En el siglo XIX y comienzos del XX, el *grupo familiar* constituye una entidad en sí mismo, y, en mayor o menor grado, responde a las necesidades y expectativas de las personas que lo forman. A partir de 1930 la familia aparece desintegrada y es la persona, el individuo, quien protagoniza la acción.

– En el primer caso, la familia cuenta con amigos que, posteriormente, aumentan, llegando a constituir el círculo social de *Casa grande*. Dentro de él, cada miembro de la familia de nivel socioeconómico alto ocupa un lugar y logra su prestigio personal. Posteriormente, los amigos desaparecen y se debilitan profundamente las relaciones personales. Predominan el mundo interno y la introspección. El individuo quiere ser valorizado por sí mismo: quiere ser amado y respetado por ser quien es, aspiración no siempre lograda.

– En el siglo XIX y comienzos del XX encontramos a los protagonistas conscientes de un conjunto de normas religiosas, morales y sociales que deben observar para mantener su lugar y su imagen en la familia y entre los amigos. Esas normas se van perdiendo a medida que avanzamos en el tiempo. Hacia 1960 –*Punta de rieles*–, el individuo parece establecer sus propias normas de vida, aun cuando ello le signifique aislamiento, soledad. La presión familiar y social se ha debilitado en grado importante. Más que considerarla, importa la realización personal a través de la propia conciencia y experiencia personal.

– En el desarrollo de las tendencias literarias y situaciones familiares de las obras, descubrimos importantes coincidencias con el proceso histórico general de esos años: la evolución de los antiguos valores coloniales de la tradición criolla hacia el abandono o distinta interpretación de esos valores a lo largo de nuestro siglo; la transformación de una sociedad católica, regida por la Iglesia, en una sociedad laica, orientada por un Estado secularizado, por el progreso científico y técnico y por una mentalidad laica que separa la fe religiosa de la existencia cotidiana, que pierde o ve debilitarse la conciencia religiosa. De estos cambios trascendentales derivan otros muchos que afectan la vida del hombre, en sus distintas dimensiones: económica, social, cultural, educacional, vinculaciones con el medio, interacción entre diferentes sectores de la población y entre las naciones, cada una de las cuales tiene su repercusión particular en la existencia individual y familiar.

– Dentro de este conjunto de hechos externos, algunos ya muy documentados y estudiados, se desarrolla el mundo íntimo del hombre, tanto en su condición personal como en su relación con el medio más pequeño de la sociedad, el más privado, el más difícil de conocer mediante los métodos tradicionales de la investigación histórica: el mundo familiar.

Las novelas que aquí se han considerado revelan su evolución, muy nítidamente, a nuestro juicio. Creemos que el resultado es sugerente para el historiador interesado en la vida cotidiana, en la psicología colectiva. ¿De qué modo las grandes transformaciones históricas se han manifestado en la vida familiar e individual? ¿Cómo han sido experimentadas en ese ámbito privado? ¿Qué nexo lo vincula con

los grandes acontecimientos de todos conocidos? El novelista, testimonio de su época, aporta, al respecto, su valiosa percepción de los acontecimientos y situaciones experimentadas por él mismo.

No deja de ser significativo que, a lo largo de un siglo, aproximadamente, nuestros escritores hayan presentado familias tan diversas en su estructura, mentalidad, vínculos internos, formas de vida y valoraciones respecto a la sociedad a que pertenecen.

El presente trabajo, por su brevedad, sólo ha pretendido esbozar un tema de gran actualidad. Estudios históricos más extensos podrían abordar aspectos específicos contenidos en nuestra síntesis o en otras obras literarias, consideradas en la perspectiva del tiempo, del lugar, de las circunstancias históricas en que fueron escritas.

EN TORNO A UNA "PEQUEÑA CIUDAD DE POBRES"
LA REALIDAD DEL CONVENTILLO
EN LA LITERATURA SOCIAL CHILENA
1900 - 1940

Marco Antonio León León

INTRODUCCIÓN

Existen muchos temas dentro de la historia social chilena que aún no han sido estudiados de una manera satisfactoria. Conocemos hasta ahora varios aspectos sobre los movimientos asociativos obreros, las huelgas, las manifestaciones de violencia general, las condiciones de vida y la situación de la vivienda, pero igualmente existen otros tópicos sobre los que carecemos de mayores detalles.

Para el caso de la vivienda popular, nuestras referencias explican hasta el cansancio las numerosas críticas que este problema suscitó dentro de la sociedad chilena finisecular, pero son los acercamientos más cotidianos sobre el particular los que echamos de menos en esa polémica.

Por dicha razón, creemos que la literatura social que se refiere a una de estas viviendas populares, el conventillo, puede ser una buena vía para aproximarnos a este espacio cargado de sentimientos, ideas y percepciones por parte de quienes lo habitan. En tal sentido, y rescatando las palabras de Michel Vovelle, estimamos que la fuente literaria es un medio que: "... vehicula las imágenes, los clichés, los recuerdos y las herencias, las producciones sin cesar desvirtuadas y vueltas a emplear de lo imaginario colectivo"¹; con lo cual el conventillo descrito por la literatura no sólo se convierte en un lúgubre lugar de reposo nocturno —como lo reportan las memorias ministeriales u otros informes—, sino también en un sitio permanente de intercambio para las emociones, las aspiraciones y los sueños.

Nuestro estudio se remite a aquellas obras que nos parecen más representativas de este espacio popular y de sus moradores, las cuales ya habían sido mencionadas años atrás por otro autor con fines más amplios que los de este trabajo². Las novelas examinadas en esta oportunidad son: *Vidas mínimas* (1923), de José Santos González Vera; *El delincuente* (1931), de Manuel Rojas; *La viuda del conventillo* (1930), de Alberto Romero; *Hijuna* (1934), de Carlos Sepúlveda Leyton; *Los hombres oscuros* (1939) y *La sangre y la esperanza* (1943), de Nicomedes Guzmán. Estos relatos nos parecen adecuados a nuestros propósitos —sin desme-

¹Cf. Michel Vovelle, *Ideologías y mentalidades* (Barcelona, Editorial Ariel, 1985), pág. 49.

²Sobre el particular, Carlos Morand, *Visión de Santiago en la novela chilena* (Santiago, Ediciones Aconcagua, 1977), págs. 115-139. Puede revisarse, además, el trabajo de Wilfredo Casanova, "La realidad social del conventillo chileno a través de testimonios literarios", en Birckel M. et al., *Villes et nations en Amérique Latine* (Paris, Editions de C.N.R.S., 1983), págs. 111-131. Agradecemos al Sr. Gonzalo Cáceres la anterior referencia.

recer la existencia de otras obras que se refieran al tema-, ya que nos permiten visualizar los cambios que se operan, junto con la sociedad, en el campo literario³. Aquí, la producción novelística comienza con la descripción física de la realidad del conventillo -de acuerdo a los cánones del realismo- hasta llegar a la caracterización y comprensión de las vivencias de sus moradores. Este avance es el que logra la denominada *Generación de 1938*, a la cual pertenecen estrictamente los tres últimos autores presentados.

Se puede apreciar que una gran parte de la obra de estos autores responde, muchas veces, más que a una simple denuncia de la situación en que conviven los sectores populares dentro de los conventillos. Sus diagnósticos son, en la mayoría de los casos, el producto de una experiencia propia e irremplazable respecto a esa realidad de la vida "conventillera"; de ahí que sean las impresiones formadas sobre el particular las que aquí valoremos⁴.

No queremos dejar de señalar las desventajas de esta "vida conventillera", signada por los chismes, la falta de privacidad, el robo, la envidia y el miedo. Sin embargo, a pesar de estos claros aspectos negativos, nos inclinamos a pensar que estos autores logran en su conjunto una verdadera *dignificación de este espacio popular*, mostrando esa cruda convivencia con la realidad cotidiana, pero indicando también que no sólo se trata de un ente apagado y carcomido por la rutina de los días. Aún existen aires de esperanza, como lo señala Nicomedes Guzmán en la última novela mencionada.

Comenzamos este recorrido con la descripción particular que hacen los autores sobre esta vivienda, para terminar señalando el núcleo humano que vive y siente dentro de sus paredes. Es esta otra cara de la moneda la que nos preocupa ahora examinar.

EL ESPACIO COTIDIANO

El escenario

El conventillo fue la respuesta urbana frente al excesivo crecimiento de la ciudad de Santiago. Su ubicación, para las autoridades, nunca estuvo en entredicho, pues era claro que su establecimiento obligado se encontraba en el otro lado de esta gran urbe, es decir, los sectores marginales del norte y sur de la capital⁵. Por ello, desde un principio se marcó el destino de sus moradores, excluidos geográficamente del centro ilustrado y reducidos a las cuatro paredes del cuarto de arriendo

³Cf. al respecto, Gonzalo Catalán, "Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile", en José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad* (Santiago, FLACSO, 1985), págs. 71-175.

⁴También interesa rescatar el papel de intermediarios culturales que representan los escritores. Al ser un punto de enlace entre los sectores dirigentes y las clases populares, ya sea por la crítica o defensa de ideas y modos de vida. Ver sobre el intermediario cultural, Vovelle, *op. cit.*, págs. 161-174.

⁵Sobre el crecimiento urbano y el origen de los conventillos la historiografía es amplia, pero pueden revisarse principalmente los siguientes trabajos: Arnold Bauer, *Chilean Rural Society from the Spanish Conquest to 1930* (Cambridge, Cambridge University Press, 1975); Gabriel Salazar, *Labradores, peones y proletarios* (Santiago, Ediciones SUR, 1989); Carlos Hurtado, *Concentración de población y desarrollo*

o de las murallas del conventillo. La convivencia obligada en este lugar fue definiendo muchas de las peculiaridades de quienes lo habitaban, originándose todo un universo de tradiciones, comportamientos, sueños y gestos, elementos que en su conjunto dieron una cualidad especial a este espacio de vida. Así, la "ciudad bárbara", como llamó Vicuña Mackenna a estas áreas segregadas, pasó a cobijar numerosas ciudades menores en su seno, surgidas de esos pequeños mundos que el conventillo creaba dentro de su rutina y de las vivencias cotidianas.

Este espacio de vida popular se convierte en el refugio obligado de obreros, peones, buscadores de empleos, prostitutas e inmigrantes, entre otros. La mezcla de estas distintas realidades crea una relación diferente entre sus habitantes, en la cual se presenta una serie de sentimientos que reflejan una combinación curiosa de tristeza, conformismo y lealtad.

Cuando Manuel Rojas nos introduce a su cuento *El delincuente*, el narrador, un maestro peluquero, es el observador realista y descriptivo que matiza las diferencias sociales con esos detalles que la memoria le permite recordar:

"Yo vivo en un conventillo. Es un conventillo que no tiene de extraordinario más que un gran árbol que hay en el fondo de su patio, un árbol corpulento, de tupido y apretado ramaje, en el que se albergan todos los chincoles, diucas y gorriones del barrio; este árbol es para los pájaros una especie de conventillo; es un conventillo dentro de otro"⁶.

La diversidad de los moradores del conventillo no era nada extraño si se piensa, como señalamos, que era el punto de encuentro seguro para quienes no podían optar por otra forma de vida: "Como usted ve, mi conventillo es una pequeña ciudad, una ciudad de gente pobre, entre la cual hay personas de toda índole, oficio y condición, desde mendigos y ladrones hasta policías y obreros"⁷.

Esta pequeña ciudad era un verdadero "resumidero social" de las virtudes y defectos de la gran urbe. El narrador, siguiendo con sus reflexiones, no escatima la información sobre ese espacio de vida que moldea el carácter de sus habitantes y que alienta muchos de sus comportamientos:

"En el centro [del patio] hay una llave de agua y una pileta que sirve de lavadero. Alrededor de este último patio están las piezas de los inquilinos, unas cuarenta metidas en un corredor formado por una veredita de mosaicos rotos y el entablado del corredor del segundo piso, donde están las otras cuarenta piezas del conventillo. A este segundo piso se sube por una escalera de madera con pasamanos de alambre, en los cuales, especialmente los días

económico. El caso chileno (Santiago, Universidad de Chile, Instituto de Economía, 1966); Armando de Ramón, "Estudio de una periferia urbana: Santiago de Chile, 1850-1900", *Historia*, N° 20, Santiago, 1985, págs. 194-294; Luis Alberto Romero, "Condiciones de vida de los sectores populares de Santiago de Chile, 1840-1895 (vivienda y salud)", *Nueva Historia*, año 3, N° 9, Londres, 1984, págs. 3-86.

⁶Manuel Rojas, *El delincuente* (Santiago, Editorial Zig-Zag, 1949), pág. 9.

⁷*Op. cit.*, pág. 11.

sábados, los borrachos quedan colgando como piezas de ropa puestas a secar⁸.

En un sentido similar, González Vera nos entrega impresiones que involucran a hombres y ambientes por igual, aportando intuiciones valiosas que revelan el carácter testimonial de su relato:

“Vivo en un conventillo.

La casa tiene una apariencia exterior casi burguesa. Su fachada, que no pertenece a ningún estilo, es desaliñada y vulgar. La pared, pintada de celeste, ha servido de pizarrón a los chicos de la vecindad que la han decorado con frases y mil caricaturas risibles y canallescas. La puerta del medio permite ver hasta el fondo del patio. El pasadizo está casi interceptado con artesas, braseros, tarros con desperdicios y una cantidad de objetos arrumbados a lo largo de las paredes ennegrecidas por el humo⁹.

Los sinónimos de la oscuridad se hacen recurrentes para describir dichas peculiaridades, como una forma más de hacer sentir la pobreza material y espiritual de quienes forman parte de esta realidad habitacional: “El patio estaba oscuro. De los cuartos salía un rumboreo de voces que se alzaban y extinguían en un momento para renacer acompañado de un ruido de máquina, de un grito, un llanto, una risotada o un golpe que ahuecaba el silencio por un instante¹⁰.”

Esta idea es la que se presenta en la obra de Nicomedes Guzmán: *Los hombres oscuros*, la cual deja de manifiesto con este adjetivo tan patente y amargo, una vida apagada y sin sabor a cambio, como la que se desarrolla en el interior de las viviendas.

En este sentido, a los epítetos que designan esa oscuridad se agregan aquellos que ven en la vejez un reflejo del estado de ánimo de sus inquilinos, efecto metafórico que se logra en una parte del relato:

“El conventillo estático en su actitud de viejo en cuclillas y de cara acongojada, en la imposibilidad de elevarse, se entretiene, por las montañas, cuando el aire sereno lo ayuda, en alcanzar el cielo con los azulosos brazos de humo que alargan los cañones renegridos de sus cocinas¹¹.”

A estas imágenes se asocia ahora la llegada del invierno, símbolo igualmente evocador de un desgaste vital muy notorio: “..., el conventillo contrae su osamenta dentro de sus sebosos harapos. Y bajo el cuero rugoso de los años su alma es como si se estremeciera, conmovido por las noticias que el invierno le remite en las frías esquelas otoñales¹².”

⁸Rojas, *op. cit.*, pág. 10.

⁹José Santos González Vera, *Vidas mínimas* (Santiago, Ediciones Ercilla, 1952), pág. 15.

¹⁰*Op. cit.*, pág. 18.

¹¹Nicomedes Guzmán, *Los hombres oscuros* (Santiago, Editorial Zig-Zag, 1973), pág. 11.

¹²*Op. cit.*, pág. 125.

Las descripciones de las condiciones generales del conventillo sólo refuerzan las impresiones que se dan al momento de ver el espacio más "íntimo" de dicho lugar, es decir, las habitaciones de sus moradores. Esa visión deprimente y oscura de la vida se siente igualmente en esos cuartos, desprovistos de todo lo esencial.

El protagonista de *Vidas mínimas* es el que nos habla sobre la calidad de estas moradas, refiriéndose al aposento de un compañero:

"Su cuarto es hondo, y la luz que traga por su ventanilla apenas aclara las sombras. Hállase repleto de cajones y tarros que sirven de estantes. En la pared hay oleografías brumosas y sobre la cabecera de su camastro, un retrato de Balmaceda; además... embutidos, aquí y allá, sostienen extraños envoltorios. Los cajones que lo cubren casi del todo revientan de trozos de porcelana, pedazos de estaño y mil cachivaches que no podría clasificar ni siquiera un notario"¹³.

A pesar de esta visión tan decadente que presenta el conventillo por dentro y por fuera, no se niega tampoco la vida que se encuentra en él, una fuerza que está esperando su momento de aparición, en respuesta a los pesares de los que no puede rehuir la existencia diaria:

"El conventillo, mirado así, a primera vista, da la impresión de un ser estático, dentro del cual la vida se agitara con una calma y seguridad de océano en reposo. Sin embargo, no es difícil imponerse de la distinta realidad que allí bulle [se podría creer]... que la miseria jugara a las bolitas, al trompo o al volantín con la humanidad de este pequeño mundo proletario. El hambre, por consiguiente, no anda ausente, y se pasea por más de algún cuarto, haciendo chascar por los vientres su fusta de capataz"¹⁴.

Cuando se pretende borrar muchas de estas características, se presentan posiciones que defienden incluso esa combinación de oscuridad, cansancio y desgaste que hemos visto. Esto ocurre ciertamente cuando llegan planes para "modernizar" el barrio de Juan de Dios, protagonista de *Hijuna*: "...al conventillo lo emperigilarían de cités... pavimentos, luz eléctrica; blanco el mundo incandescente de luz eléctrica. Pero nosotros defenderíamos nuestro mundo, nuestra calle, los faroles y nuestro farolero (...)"¹⁵.

Estas sensaciones no eran poco comunes en muchos de los habitantes. Aquí entraban en juego una serie de lealtades que unían a las personas con ese espacio de vida, que podía ser cruelmente violado por una autoridad "modernizante". Esta presencia no se traducían en una mejor situación de los moradores, por lo cual, dicha intromisión era vista más bien como una ruptura que violentaba la cotidianidad del conventillo, aspecto atacado, pero a la vez aceptado. Tales sentimientos encontrados eran una muestra más de ese cúmulo de sensibilidades

¹³González Vera, *op. cit.*, pág. 45.

¹⁴Guzmán, *Los hombres...*, *op. cit.*, pág. 13.

¹⁵Carlos Sepúlveda Leyton, *Hijuna* (Santiago, Editorial Austral, 1962), pág. 180.

atadas a la tierra, al cuarto y las personas que generaba, más que mal, la residencia en dichos lugares.

La sociabilidad del conventillo

Las nuevas corrientes de la historiografía han visto perspectivas de interés en el estudio de las relaciones sociales que se generan entre los hombres del pasado. Dicho enfoque ha considerado las circunstancias de tiempo y espacio que son inherentes a toda comunicación humana, por lo cual es posible ver que tales formas de contacto cambian a través de los siglos y lugares que deseamos estudiar, ya se trate de un café, una tertulia, un partido político o, en nuestro caso, un conventillo¹⁶.

El historiador francés Maurice Agulhon fue uno de los pioneros en este tipo de temáticas. Aunque en un comienzo se concentró preferentemente en las sociabilidades más elaboradas, vale decir, organizaciones políticas, logias o cofradías religiosas, los propios avances en el tema lo llevaron a indagar sobre algunos tipos de sociabilidad con un carácter menos formal.

Se daban así los primeros pasos para investigar la sociabilidad de los sectores populares, no sujeta a reglamentos ni a una periodicidad definida, sino, más bien, a expresiones de carácter espontáneo¹⁷. Este último punto es el que nos preocupa, ya que atañe a la realidad de nuestro objeto de estudio.

Ahora bien, ¿cuáles son los espacios que se presentan propicios para estimular la sociabilidad de esta "pequeña ciudad de pobres", tan proclive al enclaustramiento de lo rutinario?

Los sitios más propicios surgen de su propia configuración arquitectónica. Al originarse el conventillo del aglutinamiento de viejos "ranchos" campesinos—instalados ahora en la ciudad—, como también del subarriendo de antiguas casas patricias¹⁸, sus condiciones internas no dieron más salida a los inquilinos que buscar en el patio o en la calle los lugares más adecuados para lograr un contacto directo con el resto del "mundo". Por ello, el conventillo incluyó a estos dos espacios como parte de sí mismo.

El patio es, por supuesto, el centro del conventillo en muchos aspectos, pues

¹⁶Si se toma en cuenta la dimensión temporal de la sociabilidad, pueden distinguirse, esquemáticamente, tres formas que conviven en la realidad histórica. En un primer orden, existen sociabilidades que están adscritas a un hecho o proceso de la historia: la encomienda de indios. Seguidamente, algunas se conectan con una época o coyuntura, como es el caso de los cafés y tertulias políticas que nacen de la filosofía de "Las Luces". Por último, también se presentan aquellas que se inscriben en un ciclo temporal aún más amplio, como se ve en las sociabilidades de tipo religioso. El segundo caso ha sido estudiado en Chile por Cristián Gazmuri en *El "48" chileno. Igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos* (Santiago, Editorial Universitaria, 1992), pág. 118 y sigtes.

¹⁷Estas impresiones se dejan ver en la introducción a una obra colectiva sobre esta materia. Cf. Maurice Agulhon, "La sociabilidad como categoría histórica", en A.A.V.V., *Formas de sociabilidad en Chile, 1840-1940* (Santiago, Editorial Vivaria, 1992), págs. 1-10.

¹⁸Cf. Mario Garcés Durán, *Crisis y motines populares en el 1900* (Santiago, Ediciones Documentas-ECO, 1991), págs. 149 y 150; Peter De Shazo, *Urban workers and Labor Unions in Chile, 1902-1927* (Wisconsin University of Wisconsin Press, 1983), pág. 62.

concentra las miradas y origina los chismes. Es el lugar de juego de los niños, del lavado de ropa y del intercambio de noticias, cosa nada extraña en un ambiente que reduce al mínimo la privacidad de sus habitantes. Es, asimismo, el sitio en que la comida, el trabajo y la suciedad se dan la mano, siendo un fiel espejo de sus moradores: "La puerta del medio permite ver hasta el fondo del patio. El pasadizo está casi interceptado con artesas, braseros, tarros con desperdicios y una cantidad de objetos arrumbados a lo largo de las paredes ennegrecidas por el humo"¹⁹.

No obstante, entre los desperdicios del espacio habitable, la vida encuentra su presencia: "El patio parece una colmena, chillidos, gritos y exclamaciones se funden en un ruido pesado que ahuyenta el silencio. Las viejas toman mate junto a sus puertas; otras mujeres lavan inclinadas sobre la acequia negra, gritando amenazas a sus chicuelos y hablando por los codos"²⁰.

El "resumidero social" en que se convierten el patio y la calle, inspiran los pensamientos sobre ese existir cotidiano, incierto y misterioso, que no puede estar ausente de la mente de Eufrasia Morales, la conocida "viuda del conventillo":

"En la vecindad, las mujeres feas y las bonitas, las casadas, ¡todas!, vivían tranquilamente con sus penas, con su pobreza, con sus vicios, y nadie perjudicaba a nadie. Alguna vez, una riña, un abandono de hogar, una dolencia ponía término al matrimonio, al amancebamiento, a la amistad, pero estos hechos, salvo trágicas excepciones, no llamaban mayormente la atención..."²¹.

La calle sigue siendo un elemento de expresión de costumbres. Allí se toma, se come, se olvidan las penas y se conversa de todo lo posible. Es una manera de evitar el recuerdo de una condición cotidiana, incómoda para quien habita estas viviendas: "Cuando los domingos, en la tarde, el conventillo es como una sola bofetada, y la gente sale a la calle chorreando sangre e injurias, Ño Flojera se arrincona en su umbral y mira lejos"²².

Para el panorama que exploramos, reviste especial importancia considerar el hecho de que al atacarse los espacios "conquistados" por los habitantes, las reacciones de malestar son generales. Un ejemplo lo expone Nicomedes Guzmán al criticar la figura de doña Auristela, la mayordoma del conventillo, quien se empeña en mejorar el lugar a costa de suprimir los configurados espacios de reunión: "[Ella] Impide a los niños jugar en el patio, y con mucha consideración las lavanderas pueden tener alambres para colgar ropa. Quiere convertir el conventillo en una cité decente"²³.

Eso sí, no debe pensarse que los únicos sitios posibles de escape a esa rutinaria realidad sean solamente el patio del conventillo o la calle. En esto, es posible que los historiadores no hayan valorado suficientemente los propios lugares a que el

¹⁹González Vera, *op. cit.*, pág. 15.

²⁰*Op. cit.*, pág. 16.

²¹Alberto Romero, *La viuda del conventillo* (Santiago, Empresa Editora Nacional Quimantú, 1971), pág. 120.

²²Sepúlveda, *op. cit.*, págs. 73 y 74.

²³Guzmán, *Los hombres...*, *op. cit.*, pág. 15.

conventillo daba origen. Por ello, no pueden descartarse las evasiones de muchos de los problemas que se podían suscitar dentro de las paredes de esta peculiar vivienda. Existe, por tanto, una cadena de celebraciones espontáneas que buscan ya sea entretener, llamar al recogimiento, estimular la esperanza o simplemente crear un ambiente distinto del ya conocido. No son manifestaciones organizadas la mayoría de las veces, sino más bien el producto de un hecho específico: un nacimiento, una alegría pasajera, un matrimonio o un velorio, que cumplen en su totalidad la tarea de congregar a la "comunidad del conventillo".

Un ejemplo de lo explicado más arriba es lo que ocurre con las denominadas "animitas". Éstas marcan el lugar en que ha ocurrido una muerte trágica y repentina, situación que se rememora posteriormente con la construcción de un improvisado túmulo. Pasa así a convertirse esta edificación en un elemento recurrente para lograr el recuerdo de una personalidad que, la mayoría de las veces, ni siquiera fue completamente conocida por todos. Manuel Rojas, continuando con la descripción de su árbol-conventillo, también advierte este fenómeno:

"Al pie del tronco de este árbol, en la noche, las piadosas viejecitas del conventillo encienden velas en recuerdo de un inquilino que asesinaron ahí un día dieciocho de septiembre. Con palos y latas han hecho una especie de nicho y dentro de él, colocan las velas. De ahí se surten de luz los habitantes más pobres del conventillo"²⁴.

Situación similar nos presenta Alberto Romero en *La viuda del conventillo*, donde se hace mención a este hecho cuando fallece en la línea del tren, por causa de muchas borracheras, don Fide, el simbólico "esposo" de Eufrosia Morales.

"En recuerdo del finado, la gente levantó un pequeño túmulo de madera delante de la vía, y alrededor del túmulo empezaron a arder los cirios de la superstición como fuegos fatuos perdidos entre las tinieblas que desbordaban la charca de la noche"²⁵.

La serie de ritos que se realizan para perpetuar la memoria del difunto son un constante aviso de los riesgos que la propia comunidad debe enfrentar ante eventos similares.

En dicha perspectiva se encuentra el velorio, cuyo valor reside en ser el núcleo de encuentro de la población del conventillo, reafirmando no sólo la perenne necesidad del recuerdo, sino además, la solidaridad de los vivos en un momento de dificultad para los deudos.

González Vera nos introduce a este tema con la preparación del velorio de una inquilina:

"La mayordoma quita los trastos del comedor y extiende una sábana blanca sobre la mesa. Ella y dos vecinas lavan el cuerpo de la tísica, la cubren con ropa limpia y la llevan a la mesa, colocando una almohada debajo y

²⁴Rojas, *op. cit.*, pág. 10.

²⁵Romero, *op. cit.*, pág. 14.

tapándola con una sábana. Entre todos reunieron cuatro candeleros, les embutieron velas y los situaron en los ángulos de la mesa. Después acomodaron el cuarto, pusieron las sillas en fila y se fueron a sus quehaceres²⁶.

Los otros preparativos de este ritual se encargan de congrega al resto de los moradores, estimulando la ayuda incluso más allá de sus respectivos muros: "Además de las mujeres del conventillo, vinieron algunas de afuera; todas traían algo entre las manos: ya eran velas, azúcar o dinero"²⁷.

En este tipo de "encuentros", era ya una costumbre constituida el ofrecer algunos tragos a los concurrentes, entre ellos el "gloriado", con lo cual la conversación se hacía menos grave y cada uno de los asistentes comenzaba a relatar por su cuenta la historia de sus difuntos. Por esto, el velorio y la presencia de la muerte, en general, son constantes activadores de la memoria para rescatar, oralmente, en una conversación o comentario, la figura de aquellos que fueron olvidados en un escenario demasiado acostumbrado a los decesos y situaciones límites. Así, la memoria popular sacaba del pasado esa historia individual, anónima para muchos, pero importante para quienes compartían emociones similares.

La muerte del maestro Mercedes en *Los hombres oscuros*, ratifica esta misma idea, pues allí todos los habitantes del conventillo, a manera de procesión, desfilan ante el cadáver de quien fue una víctima más del alcohol, acompañando con este rito no sólo a la viuda, sino también al cuerpo del extinto²⁸.

Un nuevo aspecto que nos parece interesante de abordar, se refiere a las formas de contacto que se suscitan entre los diferentes tipos de sociabilidad. Afirmamos anteriormente la existencia de sociabilidades formales e informales, las cuales creaban un espacio de convivencia, generador de sentimientos, creencias y mitos, que podían propagarse o fenecer de acuerdo al momento histórico en que se vivía. El conventillo, en esta línea, creaba un centro de sociabilidad informal donde la comunicación y la relación interpersonal se lograban de un modo espontáneo.

Sin embargo, al ver este panorama, surge la interrogante de si existe en verdad algún punto común entre dichos tipos de sociabilidad.

Es obvio que muchos de los esquemas que se hacen en la historia tienen un uso operativo, pues la realidad normalmente desborda los límites artificiales que se pueden elaborar. Para nuestro caso, las sociabilidades no se encuentran divorciadas unas de otras, ya que muchas de éstas, catalogadas de poco orgánicas, con el tiempo han llegado a adquirir un esquema más reglamentado. Un ejemplo se encuentra en las asociaciones o logías que desde tertulias caseras, en una larga evolución, se convierten en instituciones reglamentadas y definidas: los partidos políticos. En un sentido inverso, muchas organizaciones que buscan constituirse desde un comienzo en una entidad organizada y programática, terminan, por

²⁶González Vera, *op. cit.*, págs. 38 y 39.

²⁷*Op. cit.*, pág. 29.

²⁸Sepúlveda, *op. cit.*, pág. 77.

diversos motivos, disgregadas o fraccionadas, como ocurre con algunos grupos de presión.

No siempre se trata de un progreso o retroceso en las sociabilidades el que se pase desde un "estado formal" a otro "informal", o viceversa. En muchas ocasiones, se producen contactos y convergencias entre ambas formas, sin que por ello éstas pierdan sus características básicas. En lo que respecta a los conventillos, esto se aprecia por los intentos de organizaciones estudiantiles y de partidos políticos para llevar hacia ese espacio social sus propias ideologías y mensajes, como una manera más de ganar adeptos para su causa.

Si bien este tema no es preponderante en González Vera ni en Manuel Rojas, desde Sepúlveda Leyton en adelante es ya perceptible el fenómeno. El protagonista de *Hijuna*, Juan de Dios, nos informa que: "...anoche llegaron al conventillo unos delegados de la Universidad: dos jóvenes muy simpáticos, disfrazados de pililos. En la pieza del mayordomo reunieron a toda la gente y hablaron de una manera tan linda y de cosas tan tristes..."²⁹.

De algún modo, la consecuencia lógica de la adhesión a las ideas foráneas es la huelga de la carne de 1905, suceso que pone en un contexto histórico la autobiografía novelada de Leyton.

Quien profundiza igualmente en este tipo de acontecimientos es Nicomedes Guzmán, un normal relator de estos hechos:

"Constantemente se realizan en la pieza de Carlos González reuniones de obreros tranviarios, a fin de cambiar ideas sobre los destinos del gremio. Cuando esto sucede, se pueden oír frente a una puerta las acaloradas discusiones que sostienen. Ahí con seguridad se gestan y adquieren forma los proyectos que habrán de discutirse en las sesiones del Sindicato"³⁰.

Caso parecido ocurre con Enrique Quilodrán, el protagonista de *La sangre y la esperanza*, ya que su cuarto se convierte en un lugar recurrente de encuentro para los obreros. Allí, las discusiones sobre la necesidad de organizar la huelga, junto con las críticas hacia las medidas tiránicas del gobierno, se graban en el inconsciente de un niño que será luego el testigo de las nefastas consecuencias que afectan a su familia y su propia vida³¹.

Las nuevas ideas que van penetrando en los hombres del conventillo ayudan a elevar el nivel de la reflexión cotidiana, la cual si bien incorpora pensamientos cargados de una cierta cuota de ideología, no se ciega ante los defectos que el propio pueblo manifiesta en su actuar: "El pueblo, compañeros, que habla, que perora, que clama, que insulta a sus explotadores, no es capaz de comprender cómo el salario miserable que se paga va a parar, mediante sus vicios, a manos burguesas"³².

²⁹Romero, *op. cit.*, pág. 143.

³⁰Sepúlveda, *op. cit.*, pág. 16.

³¹Nicomedes Guzmán, *La sangre y la esperanza* (Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1947), pág. 265 y sigtes.

³²Sepúlveda, *op. cit.*, pág. 56.

Tales expresiones, difundidas a través de las reuniones en los cuartos o en las conversaciones diarias de los obreros, van cobrando paulatinamente su fuerza. Si se comparan las reflexiones del narrador de *Vidas mínimas*, con las meditaciones más elaboradas de Pablo, el maestro carpintero de *Los hombres oscuros*, se pueden ver pensamientos ya más elaborados como el que presentamos a continuación:

“El pueblo es una potencia creadora, oprimida por los prejuicios, el egoísmo y la inconsecuencia de una sociedad corrompida. La clase alta, en cambio, culta, dotada de todos los medios y posibilidades, llena de aberraciones y vicios conscientes, es una fuerza ficticia, es un motor caduco sostenido por el dinero, es un tremendo gusano que agoniza”³³.

La manera de comprender el mundo cambia para muchos de los inquilinos, pero aún persiste una visión polarizada de la realidad que sigue viendo explotadores y explotados, noción auspiciada por las ideas socialistas y comunistas que ingresan con mayor facilidad en estos sectores. Esta polaridad será un factor de importancia para entrar a comprender su comportamiento y visión de la realidad.

LOS HOMBRES DEL VIVIR MEDIOCRE

Percepciones

Profundizando muchos de los temas esbozados con antelación, nos encontramos con las diferentes percepciones que dichos sectores presentan ante ciertos fenómenos o hechos de la vida. Si entendemos por percepción: “un vínculo vital en que el sujeto perceptor, desde su ubicación —y mediante sus cinco sentidos—, enfoca el mundo como un campo vivido”, es decir, dándole connotaciones propias al lugar o ambiente en que se encuentra³⁴, no será tan difícil poder encontrar muchas de estas impresiones en el texto de las novelas examinadas. Algunas de ellas no están señaladas de una forma tan explícita, pero por lo menos los diálogos, el pensamiento de los protagonistas o las propias reflexiones del autor, nos proporcionan un punto de partida para este intento.

Como paso previo, revisemos los sentimientos arraigados por la colectividad del conventillo en contra de la autoridad máxima que los rige: el mayordomo o mayordoma. Aquí se aprecian algunas vagas nociones sobre el sentido de autoridad que se gesta en las mentes de estos hombres. En general, esa estratificación forzada que se ha creado en estas viviendas inspira temor y un respeto obligado hacia quien tiene en sus manos la decisión de dar o quitar el alojamiento.

El mayordomo nace como delegación de las atribuciones del dueño de la propiedad en alguien que ha ganado su confianza. Así se explica el origen de la señora Paula, la mayordoma de *Vidas mínimas*, quien siendo una de las arrendatarias más antiguas, al fallecer su marido, pasa a convertirse en la encargada del lugar. Esa mujer, otrora una simple inquilina, cambia radicalmente su función

³³Sepúlveda, *op. cit.*, pág. 120.

³⁴Cf. Donald M. Lowe, *Historia de la percepción burguesa* (México, F.C.E., 1986), pág. 12.

dentro de la comunidad: "Su título de mayordomía le permitió adoptar un aire autoritario. Reglamentaba todo, se metía en asuntos familiares, vigilaba a las vecinas y examinaba a los visitantes. Interrogaba a los nuevos arrendatarios"³⁵.

La verdadera labor de carcelero que desempeña el mayordomo se complementa con las decisiones que éste toma en los momentos conflictivos de la vida del conventillo. Por ello, es él quien se encarga de arrojar a la calle a los moradores que no pagan, "decreta" el cierre y apertura de la puerta principal, acude a la autoridad policial para sofocar los desórdenes y organiza a los habitantes para aquellos acontecimientos que los toman por sorpresa. La preparación del velorio, como vimos, es una muestra de ello.

Las críticas hacia estas autoridades continúan en otras obras. En *Hijuna*, es el mayordomo Manuel quien es acusado de guardar una amistad extraña con el dueño del conventillo, lo que después se traduce en el cobro arbitrario de los arriendos³⁶.

Nos llama la atención el comprobar que los arrendatarios no tienen, muchas veces, el menor conocimiento de quién es en realidad el dueño del recinto. Por esta razón, los comentarios adversos no se dirigen hacia esa "autoridad tácita" en que se transforma el propietario³⁷, sino, más bien, hacia una personalidad concreta en quien descargar todas las quejas. Como los mayordomos son la cara visible de esta situación, son ellos los receptores de todos los epítetos posibles para indicar su calidad de seres ruines y despreciables.

Nos dice sobre ello Nicomedes Guzmán que: "Doña Auristela, la mayordoma, es una gorda morbosa, se siente orgullosa porque don Andrés, el propietario, un burgués de tongo, bastón y puro, le da la mano cuando la visita, a fin de recibir la renta de la propiedad"³⁸.

Las denuncias siguen sobre doña Auristela, la cual interesada por el pago de la renta, no tiene el menor empacho en aceptar rateros, prostitutas y otros personajes de baja estofa que terminan cohabitando con las demás personas: "...una de las piezas la ocupan dos maricones que realizan por las noches fiestas y bailoteos, a los que acuden 'amigos' indecentes y sinvergüenzas"³⁹; "...".

Éstos sólo son aceptados por pagar puntualmente sus deudas y arriendos. El dinero soluciona aquí todos los problemas, quedando la moral relegada de cualquier consideración previa. Similares pensamientos encontramos en Eufrasia Morales, quien no puede dejar de expresar: "Al casero, un mal viejo, un vejete pervertido, beato, eterno perseguidor de muchachitas de trece, catorce, quince años, le han bajado unos escrúpulos terribles desde que ella [Eufrasia] dejó de pagar"⁴⁰.

³⁵ González Vera, *op. cit.*, pág. 20.

³⁶ Romero, *op. cit.*, pág. 75.

³⁷ Sobre los propietarios de conventillos, véase Peter De Shazo, *op. cit.*, págs. 61-62; Isabel Torres Dujisin, "Los conventillos en Santiago (1900 - 1930)", *Cuadernos de Historia*, N° 6, Santiago, julio de 1986, pág. 79.

³⁸ Guzmán, *Los hombres...*, *op. cit.*, pág. 15.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Romero, *op. cit.*, pág. 195.

No debemos descartar el hecho de que puedan exagerarse muchas de estas situaciones, pero las condiciones de promiscuidad y hacinamiento no dejan de dar razón a estas críticas. En este sentido, hay un episodio que delata que estas caracterizaciones no son un mero ejercicio literario. Cuando se produce la huelga de arrendatarios, en mayo 1922 —que en el fondo fue un movimiento de conventillos y no de arrendatarios unidos—, se pudo apreciar que los pliegos de peticiones elaborados por cada uno de los conventillos involucraban, además de las consabidas demandas por mejorar ese espacio, muchos sentimientos acumulados que traducían las quejas permanentes de este pequeño mundo, violentado por las arbitrariedades del mayordomo⁴¹.

El deshacerse de la presencia maligna del mayordomo no constituye sólo una impresión de nuestros escritores: es también una forma de mostrar la rebeldía hacia esa autoridad impuesta que poco a poco se pretenderá detener con el protagonismo que cobren las clases bajas en la lucha por “casa y abrigo”. Otros sectores verán en la “toma” un método poco ortodoxo, pero necesario para remediar la creciente demanda por espacio, aquella que el Santiago de nuestros días no puede satisfacer de manera definitiva.

La llegada de la autoridad externa a la vida del conventillo se visualiza a través de las medidas de higiene masiva que se toman a raíz de las epidemias, o por cualquier otro símbolo e individuo que represente, en su conjunto, al ente estatal.

Los sentimientos son, en su mayoría, de recelo y distancia hacia esas disposiciones igualmente arbitrarias e incomprensibles que toma el Estado en su afán de “ayudar a la comunidad”. Otra vez, son las intervenciones de esta autoridad las que quebrantan la cotidianidad del conventillo, vejando la dignidad de sus habitantes como ocurre con los brotes infecciosos. Nicomedes Guzmán, hace explícitas las emociones producidas en una de estas situaciones:

“El tifus y la viruela, por esos días, recrudecían. Los camiones de la Dirección de Sanidad saltaban por las calles, arrancando de los hogares a los enfermos. Los conventillos se vaciaban de habitantes, en desesperada huida. La inquietud y las lágrimas conquistaban dominios en mitad del pecho humano”⁴².

Ambiente parecido se había dado a conocer en los pasajes finales de *Los hombres oscuros*. En este relato, una epidemia de tifus diezma a la mayor parte de la población del conventillo, razón por la cual las autoridades de sanidad comienzan una gigantesca campaña de desinfección en la que hombres, mujeres y niños

⁴¹Cf. Vicente Espinoza, *Para una historia de los pobres de la ciudad* (Santiago, Ediciones Sur, 1988), pág. 68. El autor reproduce en uno de los pliegos de peticiones de los conventillos, las críticas que se hacen a los mayordomos como seres chismosos y sembradores de discordias. Tales comentarios se encuentran siempre insertos en un conjunto de demandas materiales para mejorar la calidad de vida.

⁴²Guzmán, *La sangre...*, *op. cit.*, pág. 283.

son conducidos, cual animales, a la "perrera", es decir, al lugar de desinfección. Inés, la enamorada del protagonista, fallece víctima no tan sólo de la enfermedad, sino, además, de estas tiránicas medidas higienistas. La memoria colectiva registra este dolor y recuerda a los culpables de tal hecho: "El temor ya no lo crea tanto la epidemia, sino la 'perrera' y el [Regimiento] Cazadores"⁴³.

Sensaciones similares de temor, ante esa autoridad tan poco humana, se encuentran en otros aspectos que destacan las novelas.

En *Hijuna*, tal característica es infundida por la escuela, institución que no se entiende como un espacio de superación social, sino más bien como un encierro para la juventud del barrio, una cárcel que les quita esa libertad tan anhelada: "La sala tiene cuatro filas de bancos, y cada fila siete bancos de dos asientos: estamos como sardinas; pero en otra sala la cosa es peor, los chiquillos están en cuclillas... y hasta pedazos de ladrillo sirven de asiento"⁴⁴.

Es igualmente un encuentro con esa autoridad poco comprensible y deshumanizada, la que tiene Eufrosia Morales, al ser denunciada por vender alcohol y comestibles sin autorización en su cuarto. Esta actividad se ha convertido en su única forma de sobrevivencia, por lo cual las reglas de la autoridad, personificadas en los inspectores municipales, son un estorbo para ella. Meditando sobre la situación en que se encuentra, no puede dejar de pensar en la traición del barrio: "Esas caras zurcidas que solían verse en los conventillos eran caras de delatores, caras de hombres que violaron el principio de solidaridad vendiendo al compañero, al vecino, al amigo"⁴⁵.

La solución no fue nada de ventajosa, pues ella, como los que eran detectados en este tipo de "evasiones legales", debían pagar el costo de su acción: "...y como cualquier comerciante adinerado, tuvo ella que someterse al control de la autoridad y que satisfacer las exigencias de los inspectores rapaces, torpes, malos"⁴⁶.

Punto aparte constituyen las percepciones que se tienen hacia el fenómeno religioso y todas las actividades relacionadas con él. En estos sectores existe una tendencia a entender la realidad y lo sobrenatural de una manera muy simple. Los matices se omiten o no se enfatizan lo suficiente, aspecto que se conjuga en este plano con la presencia de nociones un tanto difusas sobre el "más allá", el Infierno o el Paraíso. Esta cultura, a grandes rasgos, compendia una serie de creencias ancestrales, que pueden variar dependiendo del lugar de origen, las que otorgan una explicación muy particular a los acontecimientos cotidianos. Es en especial la naturaleza quien cobra un papel destacado al informar a los seres humanos sus decisiones. Así, el carácter premonitorio de ésta puede indicar el deceso de alguien, tal como ocurre en el conventillo de González Vera, donde la muerte de una tísica es advertida por el ladrido de un perro⁴⁷, animal que cobra el papel de intermediario y mensajero.

⁴³Guzmán, *Los hombres...*, *op. cit.*, pág. 130.

⁴⁴Sepúlveda, *op. cit.*, pág. 133.

⁴⁵Romero, *op. cit.*, pág. 140.

⁴⁶*Op. cit.*, pág. 193.

⁴⁷González Vera, *op. cit.*, pág. 30.

Por otro lado, junto a este cúmulo de conocimientos propios, se presentan aquellos que provienen del contacto urbano, los cuales se entrelazan con los anteriores significados en una síntesis que logra nuevas formas de concebir la realidad, sea a través de la lectura de una literatura de baja calidad —que circula en manos de quienes pueden leer— o por la reflexión de textos ideológicos que difunden sus ideas en las mentes más receptivas hacia determinados contenidos, como sucede con las obras socialistas y comunistas, o con cualquier otra que haga alusión a las diferencias sociales.

Así, pueden verse variadas manifestaciones de una cultura popular, que no excluye el “canto a lo divino” o “a lo humano”, pero que tampoco lo hace con las dramatizaciones de cuarta o quinta categoría ni con la literatura que enfatiza la “lucha de clases”. En este tipo de coyunturas, las costumbres, los gestos, los mitos y las ideas concretas se combinan muchas veces para explicar una visión de mundo, no siendo por ello incompatibles en su totalidad. El problema surge si desmerecemos un aspecto para resaltar otro.

Sobre uno de estos “alimentos de la mente popular”, es que nos habla González Vera, no evitando cierta ironía en describir a:

“...los novelones, en donde los personajes producen la impresión de haber caído de otro astro. Todos son absolutos; o invariablemente buenos o sistemáticamente malos. No se contradicen ni se desvían. Funcionan con precisión de tornillos. Y cuando ha ocurrido todo, el bien sale triunfante y la virtud resplandece”⁴⁸.

Los contenidos anteriormente señalados explican una manera ingenua, pero sincera de comprender los misterios de la religión. En esto, las ideas de libertad, igualdad y justicia se combinan en un mundo que se sabe regido por Dios, pero que malamente guarda relación con su mensaje. Sin embargo, no son muestras de ateísmo las que se presentan, sino más bien una interrogante sobre los destinos colectivos e individuales. Los simples pensamientos de Juan de Dios abren una puerta para el tema:

“¿Y por qué este Señor de la Buena Esperanza no hace una cosa bien buena: repetir un milagro en el cuartito de todos los pobres? Todo el conventillo del lado pasaría a ser de todos, y la gente no pelearía a fin de mes, en el momento de pagar lo que nunca acaba de pagar, como dice la gorda Filomena. Y con sólo moverse en la pared, de un lado para otro, haciendo un poquito el péndulo, haciendo un poquito el caballero que vuelve de una fiesta, ya nadie en el mundo pagaría arriendo... y nadie pelearía. Pero el Señor de la Buena Esperanza con ese qué que tiene no hace nada y ahí se está en la pared, inmóvil, con las polleras infladas en las caderas, sin querer hacer “ras-ras”⁴⁹.

⁴⁸González Vera, *op. cit.*, pág. 31.

⁴⁹Sepúlveda, *op. cit.*, pág. 26.

también una corona de flores artificiales, y los domingos se iría con su chiquillo a visitar al finado"⁵².

Lo que más se destaca en estas meditaciones es la identificación física del extinto "esposo". Se ha de saber que una persona reposa allí, que la tumba posee un nombre, lo cual muestra una manera de escapar del anonimato salvaje que puede producir la fosa común y otros lugares que igualmente se asocian al olvido colectivo:

"Esos mástiles larguiruchos [postes del camino], a los que ella jamás había concedido ningún valor, le trajeron el recuerdo de las vidas que riega el Destino en pleno campo, o en las afueras de la ciudad. Una cruz escondida bajo un techito de cinc, una cruz que abre sus brazos apolillados a la vera de una pirca, en el cruce de la línea férrea, a la salida de un puente, simboliza una existencia malograda. Y el campo está sembrado de cruces. El tren, el río, han desparramado cruces a miles. Con el tiempo se borran las huellas de los difuntos, y nadie recuerda nada"⁵³.

Dejar un recuerdo explícito de la identidad del difunto es lo que preocupa. Esta honorabilidad *postmortem* será un aspecto recurrente dentro de la sociedad chilena, tema que variará según las religiones o las distinciones sociales, pero que en esencia mantendrá el deseo de *marcar la presencia del muerto*.

Finalmente, las percepciones acerca del ambiente diario también nos entregan una aproximación hacia lo que esos hombres y mujeres sentían al habitar sus viviendas, marcadas al igual que el barrio, por la insalubridad y el mal olor. Es cierto que tales condiciones de vida no son un misterio para nadie, pero no se ha insistido aún lo suficiente en ver las repercusiones que tales ambientes producen en quienes sobreviven en esas circunstancias⁵⁴.

En el caso del conventillo, son las obras de Nicomedes Guzmán las que hacen patente esa cotidianidad pútrida en que se ven inmersos los inquilinos del barrio.

La convivencia con un aire casi irrespirable, no impide que se mezclen en la vida diaria una serie de emanaciones que ayudan al recuerdo y a soñar con tiempos mejores. Entre los abundantes miasmas todavía existe un lugar para el dignificante olor de la pobreza: "El olor de la pobreza debe revolotear sobre el aire viciado, olor a pobreza noble y a miseria abrazada a los hombres y las cosas lo mismo que un cilicio en el que el egoísmo de la vida atraviesa sus mejores fuegos de amargura"⁵⁵.

No obstante, esa dignidad del olor de la pobreza no puede escapar al penetrante mal aroma que inunda todos los rincones. Las emanaciones del omnipresente olor a guano perjudican no sólo la sensibilidad olfativa de Pablo, el protagonista

⁵²Romero, *op. cit.*, págs. 20 y 21.

⁵³*Op. cit.*, págs. 94 y 95.

⁵⁴Acercamientos europeos al tema se han dado por parte de Alain Corbin en su obra: *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglos XVIII y XIX* (México, F.C.E., 1987). Valioso trabajo que a pesar de una redacción monótona puede entregar sugerentes hipótesis sobre el particular.

⁵⁵Guzmán, *Los hombres...*, *op. cit.*, págs. 16 y 17.

de *Los hombres oscuros*, sino también la de todos los inquilinos más propensos, por ello, a ser víctimas de las infecciones y plagas⁵⁶.

Caso análogo ocurre con Enrique Quilodrán, una víctima más de ese mortal olor que sacude los pulmones. Es ese aire cargado de podredumbre, símbolo de una tristeza colectiva, el que marca sus primeros años, junto a excrementos y otras inmundicias cotidianas que encuentran en su camino⁵⁷.

Esta visión humanizada de los olores de la pobreza, potencia el recuerdo de Eufrasia Morales sobre su condición: "Con el calor, los olores que el tiempo había estampado en las murallas despedían un tufo intolerable a grasa rancia, a humanidad"⁵⁸.

Lo señalado hasta aquí sólo reitera las vicisitudes diarias de quienes viven en esta realidad apesadada, pobre, pero en algunos momentos edificante.

Personajes

Nos resta examinar algunas de las características de quienes habitaban estas viviendas, personajes, la mayoría de las veces insignificantes, sin una resonancia trascendente en los grandes acontecimientos, pero muy importantes en el momento de acercarnos al mundo popular urbano.

Las novelas revisadas aportan una cuota de conocimiento por parte de quienes vieron directamente la realidad que describían, o que al menos trataron de bosquejar. Por ello, los juicios sobre el tema no deben interpretarse como un mero resultado de pasiones reprimidas o desatadas, en especial cuando se hace referencia a algún acontecimiento en particular. Lo mismo se puede decir al momento de entrar a estudiar la psicología de sus personajes. Ciertamente es que muchas de estas peculiaridades pueden estar noveladas, y por ende exaltadas dentro del texto literario, pero son esas pinceladas hechas por los autores las que nos proponen una vía de acceso más expedita hacia la mentalidad de estos hombres.

Entremos ahora a distinguir algunos de los tipos humanos que se expresan a través del mensaje legado por los textos. Ya decíamos con anterioridad que el conventillo fue un espacio de convivencia obligada para los distintos inquilinos que llegaban a habitarlo. Su componente vital estaba formado por obreros, lavanderas, policías, prostitutas, ladrones, mendigos, niños, hasta llegar a aquellos seres que sólo vegetaban en esa existencia rutinaria que creaba la permanencia. Estos últimos seres, sin mayores ansias de superación, son un ejemplo claro de "ese vivir mediocre" que Manuel Rojas entra a identificar:

"Hay, además, hombres que no trabajan en nada; no son mendigos ni ladrones, ni guardianes ni trabajadores. ¿De qué viven? ¡Quién sabe! Del aire, tal vez. No salen a la calle, no trabajan, no se cambian nunca de casa; en fin,

⁵⁶ Guzmán, *Los hombres...*, op. cit., págs. 16 y 17.

⁵⁷ Guzmán, *La sangre...*, op. cit., pág. 107.

⁵⁸ *Ibid.*

no hacen nada; por no hacer nada ni siquiera se mueren. Vegetan, pegados a la vida agria del conventillo, como el luche y el cochayuyo a las rocas⁵⁹.

Este tipo de individuos no eran sólo una excepción a la regla dentro del conventillo. Al parecer, son un fenómeno común como producto de las frustraciones y de un desgaste vital explicable para aquellos que la edad o la invalidez les negaba una manera mejor de sobrevivir. Ello tenía tintes más trágicos en un ambiente donde el trabajo corporal constituía la única forma segura de tener techo y comida para el día siguiente. Un caso explicativo lo entrega González Vera cuando se refiere al esposo de la señora Paula, la mayordoma que hemos recordado. Éste, guardián de policía, se vio afectado por una enfermedad, al parecer hereditaria, que redujo su cuerpo a un raquitismo excesivo. A causa de ello, fue jubilado con medio sueldo: "El guardián, tal vez avergonzado, no salía de casa. Preparaba la comida, peinaba a los niños, zurcía los vestidos y andaba con paso inseguro y torpe"⁶⁰.

El destino fue claro: el guardián falleció y la señora Paula pasó a convertirse en la mayordoma.

Situación similar le ocurre a un vecino, Adolfo, quien laboraba en una panadería que le reportaba un buen sueldo. Sin embargo, al mes, abandona dicho trabajo y cae en una pereza absoluta: "La gente le daba uno que otro bocado, incluso le avisaron de las solicitudes de trabajo, las cuales él desechó indicando motivos que no convencieron a nadie"⁶¹.

Iguales reflexiones se producen en la mente de Juan de Dios sobre el padre de un muchacho amigo del protagonista, Ño Flojera, el que de la misma manera termina en un estado similar al caso anterior, no deseando trabajar ni moverse para nada de su hogar. Por esas razones, se decía que estaba "apenao"⁶².

A idéntica circunstancia llegará inexorablemente don Fide, quien participa en este proceso de desgaste que acaba por extinguir sus fuerzas y esperanzas:

"Pintor, albañil, gañán al día. Hizo de todo y cuando el maletín de las vocaciones se quedó vacío, el pobre hombre se arrimó al conventillo, (...) Fidel Astudillo [don Fide] se daba cuenta de que no hacer nada es un trabajo duro, difícil, abrumador... Las vecinas, desde el lavadero, lo interrogaban mirándolo de alto a bajo, con lástima"⁶³.

Es esta parte de la vida, agotada y sin mayor brillo, la que va consumiendo a los habitantes del conventillo, esos seres deformados por sus condiciones de vida, ignorantes de muchas ideas más concretas, pero que intentan en algunos casos superar la condición a que se encuentran adscritos. Desde hombres honestos y sacrificados, hasta quiltros raquíuticos y moribundos, se encuentran inmersos en

⁵⁹Rojas, *op. cit.*, pág. 11.

⁶⁰González Vera, *op. cit.*, pág. 19.

⁶¹*Op. cit.*, pág. 53.

⁶²Sepúlveda, *op. cit.*, pág. 72.

⁶³Romero, *op. cit.*, pág. 9.

esta pequeña ciudad tan variada y poco acogedora. Es, en verdad, el "conventillo", un minúsculo espacio de encierro y de convivencia que busca ser dignificado dentro de sus límites por esta literatura. No obstante, ha de entenderse bien que dicha dignificación no rehúye de mostrar las condiciones objetivas de pobreza que explicitan sus moradores, y que tal vez la adherencia al movimiento obrero de la época pueda solucionar.

Sólo queremos mostrar, a modo de epílogo, nuevamente algunas de las referencias que nos entrega Eufrasia Morales acerca de su mundo:

"En la vecindad, las mujeres feas y las bonitas, las casadas, ¡todas!, vivían tranquilamente con sus penas, con su pobreza, con sus vicios, y nadie perjudicaba a nadie. Alguna vez una riña, un abandono de hogar, una dolencia ponía término al matrimonio, al amancebamiento, a la amistad, pero estos hechos, salvo trágicas excepciones, no llamaban mayormente la atención..."⁶⁴.

Es esta existencia, que pareciera inmóvil, poco constructiva y carente de interés, la que nos ha permitido revivir la fuente literaria que destaca el dinamismo y sensibilidad bullente dentro de las paredes que rodean a esos seres. No pretendemos agotar el tema, pero nuevas visiones sobre esta idiosincrasia popular son las que faltan. Esto es sólo el comienzo para una tarea intelectual que ojalá no excluya nunca a este "mundo proletario".

CONCLUSIÓN

La presencia urbana del conventillo es ya parte de la historia de Santiago. Las novelas presentadas nos enseñan una minuta de esa realidad que aún no se ha estudiado en profundidad, y que se relaciona con el análisis de la vida cotidiana de los personajes que habitan en este tipo de vivienda. Para penetrar en estas esferas más íntimas, estimamos que la literatura puede ser una fuente que aporte muchas luces al respecto. Si bien entendemos que tales relatos no están exentos de exageraciones y otros defectos, también tiene su cuota de veracidad el comprobar que en su mayoría representan un testimonio autobiográfico que no es inverosímil, según nos consta por la caracterización global que hacen otras fuentes ya conocidas sobre el tema.

En lo que respecta a la identificación de nuestro espacio popular, hemos revisado todas las variables posibles, no sólo reduciéndonos a las singularidades físicas, sino, además, explorando ese ambiente mental que convierte a dicho lugar en el espejo de sus inquilinos y viceversa. En suma, caracterizamos al conventillo como un espacio popular tomando en cuenta los siguientes factores:

- a) Al igual que cualquier espacio geográfico, éste posee una localización definida en la trama urbana que se restringe a ciertas áreas de la ciudad menospreciadas por la *élite* dirigente. Esto, marca de inmediato su segregación en cuanto a edificación y mantenimiento de su infraestructura básica.
- b) Respecto a sus inquilinos, nos encontramos con un conjunto proveniente

⁶⁴Romero, *op. cit.*, pág. 120.

Y LAS FRONTERAS DE LA MUERTE

de los sectores más desposeídos de la sociedad, ya sean de Santiago o de otros lugares del país, que logran en el conventillo un punto de convergencia. Principalmente, por ser casi la única vivienda más accesible a sus ingresos.

c) Al nivel de las vivencias, actitudes y comportamientos, observamos que existe toda una red de creencias que se alimenta de la tradición campesina heredada por muchos habitantes y de las propias costumbres que ya poseen los sujetos urbanos. Es esta síntesis la que produce manifestaciones donde lo supersticioso, lo lúdico y lo racional se entrelazan. De allí que velorios u otros rituales mortuorios puedan cobrar el carácter de una verdadera "fiesta" o ser también una celebración gloriosa para el "compañero" que ha fallecido en la lucha contra el opresor, según muestran algunas ideologías que penetran con más facilidad en la mente de algunos inquilinos.

d) Por último, esa doble segregación, espacial y humana, es la que nos hace comprender la dinámica de esta "comunidad", que debe convertirse en un ente autónomo para la solución de sus propias dificultades. Esta marginalidad que sufren los moradores es un elemento importante que ayuda a explicar los recelos de éstos hacia la autoridad.

Deseamos dejar estipulado que la segregación no es el único elemento que nos ayuda a definir más generalmente a los sectores populares, pero en el caso específico de los conventillos, es un factor que no puede obviarse. Matices de seguro existirán al momento de examinar otros grupos urbanos, pero hasta aquí, estas características siguen siendo una marca constante sobre los hombros ciudadanos de esta "pequeña ciudad de pobres".

Este principio metodológico el que autoriza a [autores] a estudiar en esta zona colosa de signos producida por la cultura en el mundo posmoderno y a tratar este mismo mundo como un universo donde el tiempo ha sido espacializado y determinado por lo material: "Si en la modernidad son la temporalidad o el sentido de la historia quienes determinan el uso, los desplazamientos y modos de habitación del espacio, en la posmodernidad es el espacio quien determina el tiempo, su dirección y narratividad".

Este principio metodológico el que autoriza a [autores] a estudiar en esta zona colosa de signos producida por la cultura en el mundo posmoderno y a tratar este mismo mundo como un universo donde el tiempo ha sido espacializado y determinado por lo material: "Si en la modernidad son la temporalidad o el sentido de la historia quienes determinan el uso, los desplazamientos y modos de habitación del espacio, en la posmodernidad es el espacio quien determina el tiempo, su dirección y narratividad".

1. Museo Chileno de Arte Precolombino.

2. "Cinco años de principios de marzo de 1994. Retrospectiva de derechos y día curvo al único ser humano que tiene el cual la vida es valorada en su plenitud."

3. Germán Biaz, "Las nuevas escrituras (Facinoras del desierto. En cirujía de la ciudad)", *Capital Cultural de Chile*, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1993, pág. 351-357.

4. *Ibid.*, pág. 371.

5. María Benítez, "Naturaleza del signo lingüístico", *Fundación de Signos* (Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A., 1971), pág. 142.

6. *Ibid.*, pág. 332.

“LAS NUEVAS ESCRITURAS” Y LAS FRONTERAS DE LA MUERTE

Francisco Gallardo I.*

“Las nuevas escrituras (Escrituras del desierto/Escrituras de la ciudad)” es un texto preparado por el sociólogo Germán Bravo¹ que sirvió de comentario a la intervención que Frederic Jameson hiciera durante el seminario *Utopía(s)*². Aunque breve el ensayo, comporta una gran densidad y revela un esfuerzo por calar hondo en las estructuras de sentimiento de nuestra sociedad. Al leerlo, mi primera reacción fue de curiosidad y luego una mezcla de empatía y frustración. Era un texto cruzado por una gran tensión emocional y un extraño desbalance político, donde las esperanzas nacían de la intemperie y la soledad. Se trataba de una contradicción arrebatada a la vida misma, no pudiendo resistir la seducción de sumergirme en ese mundo áspero y fragmentado de gentes perdidas en el desierto, de personas víctimas del dolor y la desesperación contenida. Es por esto que mi propósito aquí no es corregir a Bravo, sino más bien intensificar algunas trizaduras personales sugeridas por su texto y la escritura en el desierto.

Tomando una sugerencia metodológica hecha por Jameson, Bravo se propone interpretar la textualidad del gesto utópico dando prioridad a la forma sobre el contenido: “el medio o soporte que sostiene y porta la utopía permite revelar una dimensión constitutiva del mensaje que ella vehicula, mensaje que no se deja aprehender sólo por el discurso que realiza de sí misma”³. Esta afirmación pone de manifiesto un aspecto fundamental de la naturaleza del signo y la significación: el significante no es una entidad arbitraria, casual o aleatoria que exista en un vacío de significado. Muy por el contrario, es una materia en cuya selección opera una determinación cultural que asegura la unidad del signo o la “consustancialidad del significante y el significado”⁴.

Es este principio metodológico el que autoriza a Jameson a escudriñar en esa masa colosal de signos producida por la cultura en el mundo posmoderno y a pensar este mismo mundo como un universo donde el tiempo ha sido espacializado, sobredeterminado por lo material: “Si en la modernidad son la temporalidad o el sentido de la historia quienes determinan el uso, los desplazamientos y modos de habitación del espacio, en la posmodernidad es el espacio quien determina el tiempo, su dirección y narrativa”⁵.

*Museo Chileno de Arte Precolombino.

¹Bravo falleció a principios de marzo de 1994. Reivindicó un derecho y dio curso al único acto humano mediante el cual la vida es valorada en su plenitud.

²Germán Bravo, “Las nuevas escrituras (Escrituras del desierto/Escrituras de la ciudad)”, *Utopía(s)* (Santiago de Chile, Ministerio de Educación, División de Cultura, 1993), págs. 351-357.

³Bravo, *op. cit.*, pág. 351.

⁴Emile Benveniste, “Naturaleza del signo lingüístico”, *Ferdinand de Saussure* (Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A., 1971), pág. 142.

⁵Bravo, *op. cit.*, pág. 352.

Vivimos en una época dominada por los artefactos, una era donde las cosas (lo correcto sería decir mercancías) constituyen el mapa y la geografía que fijan las rutas de circulación de los individuos. Se trata de un mundo material que se nos presenta como un extenso dominio significativo y, por consiguiente, el objeto privilegiado de una arqueología del sentido. Una disciplina que nos permitiría excavar en esa matriz de significados para extraer esas formaciones discursivas cuya estructura puede ser imaginada como una estratigrafía de significaciones políticas e ideológicas.

Sin embargo, esta "arqueología del sentido" sería imposible si no tomáramos en consideración un segundo aspecto relativo a la microfísica del signo. Todo signo está constituido por un significante y un significado (plano de la expresión y plano del contenido) que para Hjelmslev⁶ estarían subestratificados en sustancia y forma, segmentados por su materia y organización. De este modo, el signo aparece convenientemente desplegado en cuatro niveles arbitrarios que instauran una verdadera estratigrafía cultural, una profundidad de lectura que sería capaz de corromper ese aspecto aparentemente monolítico del significado. Y qué mejor ejemplo para este ejercicio que "Ni pena ni miedo", la monumental instalación de Zurita en el desierto, que ha servido a Bravo para su exégesis cultural de la ciudad.

Finalmente, debo expresar una discrepancia, esta vez crítica y destructiva. Nuestro autor, quizás en un exceso de entusiasmo literario, ha puesto como condición interpretativa situar "Ni pena ni miedo" como un sentido prendido al itinerario poético de Zurita⁷. Cuestión discutible, en especial cuando la semiología nos ha enseñado que todo significado está condenado a aparecer en su densidad en cuanto ocupa un lugar en un contexto y que por tanto su significación básica radica en su propia concreción y aparición.

La frase "ni pena ni miedo" no se encuentra en un libro, se halla incorporada al paisaje. El desierto como soporte no sólo agrega —como asegura Bravo— un "plus" de significado⁸, sino más bien sustancia significativa. De esto se desprende que no existe algo anterior a la frase, ya que el contexto poético original ha sido arrancado. Es una frase cuya historia no puede ser trazada desde una obra anterior, pues por su propio origen carece de ella. En el universo de los signos, las sutilezas suelen tener efectos devastadores, reactivando la interpretación y ofreciendo nuevas (y por cierto interminables) reescrituras.

En su génesis material "Ni pena ni miedo" se apropia del desierto. No de su entidad física, que es inaprensible, sino de sus cualidades culturales, de los conceptos que el ser urbano crea a partir de la distancia, la separación y el desarraigo que supone crecer en la ciudad. Por experiencia propia sé que el desierto es un paraje incommovible, en él las huellas se conservan resistiendo al tiempo. Su carne desafía al deterioro y encuentra un lazo que le acerca a la

⁶Roland, Barthes, "Elementos de semiología", *La aventura semiológica* (Barcelona, Paidós Comunicación, 1990), págs. 15-83.

⁷Bravo, *op. cit.*, pág. 355.

⁸*Op. cit.*, pág. 353.

eternidad. Como los dioses y las bestias grabadas por los antiguos habitantes del desierto, "Ni pena ni miedo" desea trascender —aunque sea en la soledad— buscando desesperadamente no ser consumida por la voracidad de la cultura del desecho.

"Ni pena ni miedo" se exhibe como escritura, pero su magnitud ciclópea y soporte natural nos obliga a suspender por un momento su dimensión comunicativa. Ciertamente es algo más que escritura, es inscripción o marca significante. La frase inscrita hiere al desierto y en su despliegue monumental elimina toda posibilidad de destinatario, con su pesada artificialidad inaugura a ese paisaje fiero como perteneciente al mundo de los signos urbanos, quizás en un intento por extender ambiguamente las frustraciones de la ciudad (aquel-todo-muy-ordenado-y-bajo-control) hacia una naturaleza que se revela inaccesible y que por ello constituiría un espacio para la redención, un último acto de libertad limítrofe con la muerte. Sin duda no con cualquier muerte, sino aquella que seduce con otra vida mejor.

En cuanto a la monumentalidad de la obra, es visible que se esfuerza en no ser absorbida por la inmensidad del desierto. Con ello cree ejercer un predominio de existencia que desafortunadamente sabemos ilusorio y fatal, pues lo que el desierto conserva, lo consume inevitablemente. Basta pensar en la fiebre del salitre que remodeló el desierto a su imagen y semejanza. Hoy, sus ruinas se exhiben ostentosas de su catástrofe. Sólo cruces desvencijadas quedaron como testigos de una arrogancia pasajera. La victoria del desierto es la vergüenza del hombre.

"Ni pena ni miedo" es el sonido de una poética blanda y extensiva, de un acto de locución suspendido en el habla del diálogo cotidiano. Posee la cadencia del cliché y por eso se constituye en un mensaje socialmente anodino, es esa *gente* de la imaginación publicitaria la que habla, es esa "mayoría silenciosa" la que emite un mensaje desde la intemperie hacia el vacío. "Ni pena ni miedo" es un gesto ahogado de desesperación y aburrimiento fundamental.

"Ni pena ni miedo" es categórica en su negación. Es un mensaje enfático y no llama a experimentar la pena o el miedo de algún modo. Puesta en un contexto histórico de dictadura podría significar: la valentía necesaria para superar la atrocidad del ser en la total indefección. Pero su recontextualización en un período de bonanza política posterior sugiere una actitud de arrogancia intolerable. La frase es inequívoca y clama por una sensibilidad anestesiada, ella es la manifestación evidente de que el holocausto ha sido interiorizado. "Ni pena ni miedo" es el discurso poético de la barbarie, de una condición humana que anhela el desierto emocional, que cree con ello recuperar la dignidad extraviada en el potro de tortura.

"Ni pena ni miedo" es una frase con un tiempo clausurado y un sujeto ausente. Es como si deseara congelar el sentido anulando toda referencia respecto a un posible locutor, cuya ausencia carnal le facilitaría una situación privilegiada para no experimentar ese sentimiento imposible que conlleva adormecer la pena y ahuyentar el miedo.

"Ni pena ni miedo" es la negación del ser capaz de relacionarse en un mundo

colectivo y social, es la incitación descarada a producir un historia donde el sujeto deje paso al individuo a secas. Sin embargo —hay que reconocerlo—, es un llamado temeroso, pues el monumento no está en la ciudad, conscientemente se extravía en el desierto como para escapar horrorizado de ese futuro posible. Esto permite que la obra alcance la ambigüedad necesaria como para constituir una dialéctica donde coexisten gestos divergentes. Utopía y contrautopía quedan ahora suspendidas sin alcanzar la síntesis soñada por Bravo. Quizá lo único valedero de todo esto es que —como Bravo acertadamente anticipó— estamos “perdidos en el desierto de los signos”, en la desesperanza ciega y radical.

En “Las nuevas escrituras”, Germán Bravo concluye con un buen deseo, se proyecta en una utopía política “cuyo principio rector parece ser precisamente el de la reapertura, sin pena ni miedo, de las grandes alamedas”⁹. Los síntomas que para Bravo anuncian este cambio, se instalan en la ciudad como resignificación y reinención de los espacios, como pequeñas fisuras que supongo permitirían sanar a una generación de intelectuales cuya moral les indica que han nacido en el lugar y tiempo equivocados. Sin embargo, “Ni pena ni miedo” no nos remite a este paraíso que tan sólo es el preámbulo de algo desconocido. Por el contrario, este esfuerzo colosal de la ciudad por resignificar el desierto, por exigirle al vacío una experiencia imposible es el indicio más claro de la frustración, de ese temor profundo de que al fin y al cabo las luchas que consumieron nuestras vidas fueron el mejor abono de la esterilidad. Por esto creo, y no temo ser disonante, que el problema que nos aqueja no es tanto la ausencia de utopías, sino más bien la carencia total de dignidad. Es demasiado obvio que nos hemos extraviado en el espectáculo de la vida y que si no hacemos algo por recuperar nuestra integridad no podrá haber esperanza. Mientras ello no ocurra deberemos sufrir como martirio la angustia de que pasaremos por esta vida “sin pena ni gloria”, suspendidos en la frontera de la muerte.

Por último, no puedo dejar de mencionar mi gratitud a Nibaldo Moschiati, quien me dio a conocer el texto de Germán Bravo, y a Pedro Mege, quien revisó en forma crítica una versión preliminar de este ensayo.

⁹Bravo, *op. cit.*, pág. 357.

MOTÍN DE QUILLOTA Y MUERTE DE DIEGO PORTALES

Gustavo Anríquez Nilson

El documento que presentamos es un informe dirigido por el cónsul británico en Concepción, Henry W. Rouse, al cónsul general en Santiago, John Walpole, a fines de julio de 1837, casi dos meses después del motín de Quillota y del asesinato del ministro Diego Portales¹. Estimamos de mucho valor el documento que da cuenta de los antecedentes y eventos relacionados con la conspiración, ya que está escrito por alguien ponderado, libre de las pasiones políticas que dividían a Chile, y conocedor íntimo de la realidad nacional.

Entre los elementos que aporta el testimonio de Rouse, destacamos la comprobación de la tesis referente a que son internas y no externas las causas del motín. Es decir, es el descontento interno contra el régimen conservador, y no las intrigas de Andrés Santa Cruz y su Confederación Perú-Boliviana, lo que explica la rebelión. Como dice Villalobos, "...las vinculaciones con el protectorado eran indirectas y en ningún caso constituían una razón suficiente para levantarse. Era la situación política interna la que movía a los descontentos"². El mismo historiador presenta un cuadro de diez confabulaciones anteriores en los siete años del régimen de Prieto, lo que le quita al motín de Quillota el carácter de importado del extranjero. Rouse, asimismo, entrega como antecedentes del motín la conspiración del Ejército del Sur detectada en enero de 1837, que desemboca en el mismo levantamiento dirigido por Vidaurre a principios de junio, y la confabulación contraria a Prieto, sangrientamente aplacada en Curicó en marzo del mismo año. Así, vemos a esta rebelión no como producto de la voluntad del Protector, sino como "...una respuesta a los excesos de la dictadura que parecían no conocer término"³.

Por otro lado, este testimonio es valioso al dar completa descripción de cómo se desarrollaron el descontento y la conspiración en el resto del país, especialmente en las ciudades del sur. Además, explica por qué el levantamiento no se expandió y fue tan rápidamente sofocado. Rouse enseña que el despliegue de crueldad innecesaria al matar al odiado Ministro restó popularidad al movimiento así como también la falta de un caudillo y la rapidez con que fue derrocado el grupo de Vidaurre, que no dio tiempo a los enemigos para agrupar fuerzas. Los

¹El documento fue encontrado por Patricio Estellé en el *Foreign Office*, vol. 32, N° 16, Londres, pág. 70. Tras su sensible deceso pasó a poder de Sergio Villalobos, quien nos lo facilitó para su publicación. La traducción es nuestra. No estará demás señalar que la redacción es a menudo descuidada y que ha sido difícil darle el sentido exacto en castellano.

²Sergio Villalobos R., *Portales: una falsificación histórica* (Santiago, Editorial Universitaria, 1989), pág. 193.

³*Op. cit.*, pág. 203.

detalles sobre rivalidades y malentendidos entre los jefes militares y las autoridades ayudan a la comprensión de los problemas políticos y militares del momento.

También es importante, por darnos un panorama más completo del jefe del motín de Quillota, la personalidad de José Antonio Vidaurre. Rouse lo presenta como el caudillo militar, políticamente no muy hábil, que ya en 1829 había dirigido las aspiraciones al poder de otro grupo, con el mismo resultado desfavorable.

En el plano internacional, el escrito de Rouse presenta informaciones muy interesantes. Descarta en reiteradas ocasiones que Santa Cruz fuese el culpable de la muerte de Portales; y, por otro lado, señala a los pipiolos chilenos como proveedores de fondos para la expedición que realizara Ramón Freire en contra del gobierno en julio de 1836.

Si bien Rouse explica que algunos pipiolos tendrían contacto con funcionarios de la Confederación, también aclara que no son éstos los culpables del motín y posterior muerte del ministro Portales. Sin embargo, destaca que por parte del gobierno existía un interés en hacer aparecer a Santa Cruz como culpable⁴. Esto cumplía el doble propósito de desechar al descontento interno como causa de la rebelión, y dar nueva fuerza al proyecto de guerra que se emprendía contra los vecinos del norte. En el diario oficial *El Araucano* encontramos la prueba de la acusación infundada que el gobierno dirigió contra el protectorado: "Cada buque que llega del Perú nos trae nuevos documentos oficiales comprobando la intervención de Santa Cruz en el motín de Quillota y en el asesinato del SEÑOR PORTALES". La comprobación son editoriales del diario oficial de la Confederación *El Eco del Protectorado* que previó, a la llegada de noticias ciertas del motín, un levantamiento en Chile. Un ejemplo es el editorial del 14 de junio de 1837: "Ya veremos también realizados nuestros pronósticos de que al moverse las plantas invasoras sobre nuestras costas suceda la bien pronunciada erupción del buen sentido de los hombres patriotas que hoy están oprimidos por la grosera soldadesca que hoy capitanea con sus amenazas Portales"⁵.

Semejante editorial comprueba solamente que la existencia de una conspiración y el creciente descontento contra la administración Prieto eran conocidos en el Perú antes del motín, de la misma manera como lo fue ampliamente en Chile, según el testimonio del propio Rouse.

Los historiadores chilenos se limitan a señalar que en la época se sospechó de Santa Cruz como autor encubierto. Así lo señala Sotomayor Valdés: "Fue una creencia general en aquellos días el que la revolución y aún el mismo trágico fin del ministro de la Guerra, habían obedecido a un plan combinado con el jefe de

⁴En el proceso por sedición seguido contra los oficiales del Maipo, el fiscal Corvalán acusó específicamente a Vidaurre de actuar en connivencia con el gobierno peruano. Esta acusación la basaba en el hecho de que en el acta del motín se estableciera como uno de los fines detener la expedición al Perú. Sin embargo, ésta no prosperó al no haber pruebas. Vidaurre sólo fue condenado por sedición. Archivo Nacional, Archivo del Ministerio de Guerra, *Proceso por asesinato de Diego Portales*.

⁵*El Araucano*, Santiago de Chile, 4 de agosto, 1837, pág. 3.

la Confederación Perú-Boliviana..."⁶. Sin embargo, ninguno llega tan lejos como Encina, que implícitamente acusa a Santa Cruz de estar detrás de la conspiración: "El Ministro fue asesinado el 6 de junio de 1837 por el oficial Santiago Florín, hijastro del coronel Vidaurre, Jefe del Estado Mayor del ejército expedicionario y hermano de Agustín Vidaurre, el agente de Santa Cruz en Valparaíso"⁷. En relación a la muerte misma de Portales, Rouse la atribuye al salvajismo que adquieren los soldados (en este caso Santiago Florín) en la frontera mapuche, incluso con la tolerancia de los jefes militares.

En relación a la expedición de Freire, Rouse entrega noticias muy importantes. Para todos los historiadores chilenos que han estudiado el período, con las destacadas excepciones de los historiadores liberales del siglo XIX, Lastarria y Vicuña Mackenna, dicha expedición sería un ardid de Santa Cruz, algo así como la preparación para una futura conquista de Chile, al igual como lo hiciera con el Perú. Incluso, autores marxistas como Orlando Millas atribuyen al caudillo pacheño el haber equipado la expedición de Freire⁸. Esta acusación, de dudosa base documental, es presentada como la justificación de la guerra que Chile inició contra la Confederación: Chile corría inmediato peligro con Santa Cruz como jefe del Perú y Bolivia. Lastarria, en un trabajo donde la pasión contraria al régimen portaliano se impone al acopio documental, señala: "... los chilenos no solicitaron la protección del gobierno peruano, ni éste la ofreció ni la prestó"⁹. Por su parte, Vicuña Mackenna, en un trabajo mejor documentado, señala que no se puede dar

"...al general Freire la injusta e ingrata acusación de haber conducido una expedición *extranjera* contra su suelo. La sola falta de haber venido *desde el extranjero* a consumir un plan que tenía por base la conmoción de toda la República [no da pie suficiente para esta recriminación] ...los expedicionarios no traían del Perú más elementos de hostilidad que los buques que los conducían..."¹⁰.

Rouse apoyaría a Lastarria y a Vicuña Mackenna, señalando que fueron pipiolos los que proveyeron los ocho mil pesos necesarios para fletar los buques

⁶Ramón Sotomayor Valdés, *Historia de Chile bajo el gobierno del general don Joaquín Prieto* (Santiago, Imprenta Esmeralda, 1900), vol. II, pág. 500.

⁷Francisco A. Encina, *Las relaciones entre Chile y Bolivia* (Santiago, Editorial Nascimento, 1963), pág. 37.

⁸Orlando Millas, *El antimilitarista Diego Portales* (Ediciones Colo-Colo), sin más datos de editorial; en todo caso, parece ser una edición en el extranjero de un libro similar, que antes de ser distribuido fue quemado en la Editorial Quimantú, en septiembre de 1973.

⁹José Victorino Lastarria, "Don Diego Portales, juicio histórico", en *Obras completas de don José Victorino Lastarria* (Santiago, Imprenta Barcelona, 1909, la edición original es de 1861), vol. IX, pág. 235. Según Lastarria, los chilenos exiliados en el Perú aprovecharon la situación política de este país durante el período de formación de la Confederación Perú-Boliviana: "...se pusieron en movimiento y organizaron su empresa mediante las relaciones que allí tenían don José María Novoa y don Rafael Bilbao", pág. 235.

¹⁰Benjamín Vicuña Mackenna, "Don Diego Portales", en *Obras completas de Benjamín Vicuña Mackenna* (Santiago, Universidad de Chile, 1937), vol. VI, pág. 328.

dados de baja por la armada peruana: *Monteagudo* y *Orbegoso*. Este testimonio coincide con las declaraciones dadas por los acusados en el proceso contra los tripulantes de la fragata *Monteagudo*, publicadas por *El Araucano*. José María Barril, quien aparece como fiador de José María Quiroga, y que fletó el buque en cuatro mil pesos, declaró que "...en su concepto la fragata de guerra *Monteagudo* debe haber sido fletada por don José María Novoa, quien le habló para que firmase la escritura de arriendo, ofreciéndole al efecto tres onzas de oro"¹¹. Dijo, además, que se solucionó el hecho de que él no poseía suficiente renta para la transacción, realizándola ante un escribano amigo.

El testimonio de Rouse, que ahora publicamos, es un documento digno de crédito, por la seriedad del Cónsul manifestada en todas sus actuaciones y porque fue un hombre compenetrado con la realidad chilena, íntimamente vinculado a los círculos oficiales y a la sociedad de Concepción, en la que era muy respetado. Espíritu diligente y dotado de curiosidad, se informaba de todo lo que ocurría a su alrededor. Llevado de esa tendencia personal, este Cónsul y comerciante hasta participó en un parlamento con los indígenas, en Arauco, el mismo año de 1837. Estableció su hogar en Chile y dejó descendencia.

Al cónsul de S.M.B. en Santiago, John Walpole.

Consulado Británico.

Concepción, 26 de julio, 1837.

Señor:

Mi despacho N° 21, del 13 del presente le habrá transmitido a Ud. los contenidos de alguna correspondencia entre el gobierno de Chile y sus funcionarios, con relación a la revolución de Quillota.

La información sobre el estado de insurrección en que se hallaba Vidaurre llegó aquí a las autoridades en un momento que todo el poder se hallaba muy alterado y escandalizado por los informes reinantes que señalaban que el Intendente había, en la noche anterior, abusado del poder civil y militar para vengar una imaginada afrenta contra él mismo, en la persona de un ciudadano bonaerense establecido aquí como comerciante. La creencia en este atropello se sumó plenamente a la animosidad pública: incluso se dijo que los más violentos de los enemigos políticos de Su Excelencia meditaron un intento en contra de la libertad de Su Excelencia, a pesar de una guarnición, comandada por un cuñado de Su Excelencia, de no haber sugerido los más prudentes el expediente de suspender todas las acciones procedentes hasta que algo concreto se supiera del éxito de las subsecuentes operaciones de Vidaurre. Muy afortunado resultó para los partidos el haber escuchado esta sugerción. El Intendente había emitido órdenes para la guarnición y la tesorería pública para que estuvieran atentos al día siguiente para acompañarlo a Talca: a donde el general Bulnes estaba a punto de marchar desde Chillán; cuando los amigos del gobierno se vieron seguros de nuevo, y sus enemigos

¹¹*El Araucano*, Santiago de Chile, 2 de septiembre, 1836, pág. 3.

totalmente confundidos por la llegada de un correo, con información cierta sobre la derrota total de Vidaurre.

Tan amargo es, sin embargo, el sentimiento partidista en Concepción; tan odiado su Intendente; tan impopular la presente administración... La oposición confundida como estaba, pudo escasamente contener las expresiones de su alegría ante la muerte de Portales; como si la mancha lanzada sobre el carácter nacional con tan atroz y despiadado asesinato, no fuera nada en comparación a la ventaja que ellos creían haber obtenido para su propia causa con la caída de un Ministro, cuya mentalidad enérgica por sí sola había encontrado los medios para mantener por tan largo tiempo el sillón tambaleante de Prieto; y las arbitrarias y tiránicas medidas de que acusaban al intendente de Concepción.

Ud. habrá observado el afán demostrado por el gobierno chileno para hacer creer que el tesoro y las intrigas de Santa Cruz, no el descontento público, produjeron el motín de Quillota. El tiempo y las circunstancias, ambas tan favorables para el gobernante peruano, ofrecen ciertamente al gobierno un amplio campo para poner sobre la empresa una odiosa coloración adicional, pero la suposición más probable es aquella que absuelve a Vidaurre, aunque no todos los que le desean bien en la capital chilena, [sic] de poseer comunicaciones culpables con el enemigo extranjero.

Los motivos que impulsaron al Mayor General del ejército expedicionario a condenar la guerra con el Perú y a violar la confianza depositada en él, puede ser rastreada en un origen muy distinto a las instigaciones de Santa Cruz. Usted los habrá buscado en las disputas de Vidaurre, cuando simple coronel del Batallón Maipú, con su oficial superior, el general del Ejército del Sur; y con el intendente de Concepción.

El fracaso de la empresa de Vidaurre debe ser atribuido a la escasez de municiones; a la más flagrante falta de talento, discreción y profesionalismo; a una abrumadora confianza en su propio poder y recursos y al desvarío de menospreciar a aquellos opuestos a él. La información me llevaría a creer, que, totalmente dependiente del Batallón de Valdivia, él había arreglado sus planes para levantarse, en el momento que las tropas se debían haber reunido en Valparaíso para embarcarse; que el gobierno, sospechando algún entendimiento de esta naturaleza, removió al Coronel del Valdivia (quien había, hace tiempo, pedido un retiro para recuperar su salud) del comando de ese batallón, al día siguiente de desembarcar en Valparaíso desde Talcahuano; y nombró en su puesto a "Juan Vidaurre", de familia estrechamente ligada a Portales, aunque un primo del Mayor General; que se mantenía de todas maneras el plan original, hasta que algunos de los amigos del Mayor General lo persuadieron de que se había determinado entre Portales y Blanco reemplazarlo cuando éste entrara a Valparaíso con el propósito de proceder con la expedición; que con esta creencia, invitó a todos los jefes a una recepción en Quillota, con la esperanza de asegurar a aquellos que no estaban al tanto de su secreto, y precipitó la revuelta, aunque la invitación había sido aceptada sólo por Portales y Necochea.

El silencio de la opinión pública, favorable al intento de revolución, puede ser explicado por la rapidez con que ésta fue completamente derrotada, y el bárbaro asesinato de Portales llevado a cabo en el torbellino de una insurrección; los desafectos estaban en estado de alerta, pero no tuvieron tiempo de reunir fuerzas, aunque síntomas de un deseo no faltaban del todo: una parte de la milicia de Rancagua se congregó para apoyar a

Prieto, inició su marcha, pero fue contenida por aquellas de Aconcagua después de sabido que Vidaurre había sido derrotado. En la provincia de Colchagua y Talca la agitación ya estaba funcionando, avivando la llama encendida entre muchas de las primeras familias por la ejecución de tres de sus conocidos y amigos: llamados Faustino Valenzuela, Manuel Barros y Manuel J. de la Arriagada, por sedición en Curicó en abril último, de acuerdo con la sentencia de una de las comisiones militares establecidas allí por la ley de febrero precedente.

En los fuertes de Valdivia, algunos, si no todos los de la guarnición, estaban listos para apoyar a Vidaurre.

La oposición en Santiago, al tiempo de la rebelión de Vidaurre, estaba probablemente dividida en dos partidos: aquel formado principalmente por los excluidos de la administración Prieto, los "Philopolitas"; el otro, por los que se llaman "Oficiales dados de baja"¹². (Oficiales despedidos o reformados) y "pipiolos", incluyendo a aquellos que en marzo de 1836 ayudaron a "José María Novoa" en Santiago a levantar el préstamo de Riva-Agüero.

Los primeros son sospechosos de haber sido confidentes y ayudantes de Vidaurre, pero no corresponsales de Santa Cruz; ni ellos ni Vidaurre, ni los desafectos en Concepción pueden ser acusados de haber planeado u ordenado la muerte de Portales. La infamia de este acto debe pertenecer exclusivamente a Florín, quien se había hecho conocido por varios asesinatos, antes de su promoción al rango de capitán¹³.

Los segundos pueden ser llamados, los que deseaban éxito a Vidaurre, más que sus amigos inmediatos, o de su confianza. Respecto de éstos, se necesita poca duda para acusar a algunos de este grupo de estar en directa connivencia con Santa Cruz y de haber provisto fondos para la expedición de Freire en contra de Chile en 1836.

La fuerza que Bulnes pudo haber reunido en Talca para apoyar a Prieto habría consistido principalmente en milicia y reclutas; a menos que, una hipótesis dudosa, la fidelidad de sus únicos batallones regulares de infantería "Carampangue" y "Artilería" pudieran haber sido asegurados.

La ciega confianza de Portales en Vidaurre puede, hasta cierto punto, entonces ser comprendida. A él no le gustaba Bulnes, quizá como la criatura de Prieto, puesto en el Ejército del Sur para contrarrestar su propio poder en el gabinete. En Vidaurre veía a su propia criatura, sospechando que Bulnes buscaba pretexto para disputar con él, y difamar a este oficial por meros celos o para poner a uno de los adherentes de Prieto a la cabeza del Batallón Maipú. Quejas y advertencias similares recibidas del intendente de Concepción fueron relacionadas en su propia mente recordando que de la misma manera Alemparte y Vidaurre firmaban, ambos, "José Antonio", así tenían poca

¹²Frase en español en el original.

¹³Del proceso seguido contra los amotinados se desprende que el autor exclusivo del asesinato de Portales es el capitán Santiago Florín. En su primera declaración, éste reconoce ser quien mató al Ministro, pero siguiendo órdenes de Vidaurre. Luego, en un careo con el último, se desdice negando haber recibido tales órdenes; para terminar, en un segundo y definitivo careo, desdiciéndose nuevamente, alegando haber cumplido con órdenes de Vidaurre.

Proceso citado, fojas 203, 238 y 239, 270-272. En definitiva, el fiscal condenó a "ser pasado por las armas" a Florín como autor del asesinato, lo que concuerda con el hecho de que ningún testigo corroboró la versión de Florín.

paciencia, y un fuerte temperamento; y que el intendente de Concepción, habiendo peleado una vez con el Coronel en Maipú, naturalmente escucharía con mayor complacencia los cuentos del general Bulnes, y vería [Portales] la conducta de Vidaurre a través de un cristal simplificado por la pasión y el prejuicio.

Vuestra propia experiencia con grupos en Santiago le dará una visión más clara de la situación política, que la que pueda ser considerada desde este consulado; intentaré, no obstante, esbozar algunos de los incidentes que han ocurrido en el sur, porque Ud. se ha complacido en pensar que esos detalles de mi parte son útiles para Ud.

A pesar de que muchas familias influyentes de esta provincia (pelucones, o'higginistas) apoyaron al General del Ejército del Sur [Prieto] en su expedición desde Chillán en el año 1829 para derrocar la administración de Pinto¹⁴, la mayoría, los más jóvenes y atrevidos habitantes (pipiolos), ofrecieron dura resistencia, y a pesar de la decisiva victoria obtenida sobre Freire en Lircay en 1830 —una victoria que llevó a muchos al exilio y sometió a otros a una estricta vigilancia— se han mantenido desde entonces como un partido diferenciado, intimidado, pero nunca dominado.

Por algún tiempo después de la batalla de Lircay, Prieto continuó siendo el intendente de Concepción y general del Ejército del Sur: período durante el cual la influencia de su reciente triunfo, sus costumbres conciliatorias, conexiones de familias y el recuerdo de servicios anteriores en la guerra de independencia tendió a fortalecer su influencia en el sur, aunque los o'higginistas comenzaron a mirarlo con desconfianza.

Portales, en la conferencia de Talca, no dejó a Prieto más alternativa que la abierta ruptura o la residencia en la capital, sujeto a la dirección de los pelucones y estanqueros. Al aceptar esto último, Prieto perdió completamente la aprobación de los o'higginistas en Concepción quienes, desde entonces, se mantuvieron distantes y por etapas fueron arrojándose a un entendimiento tácito con los "pipiolos". En cuanto a la provincia de Concepción, se pensó necesario por Prieto confiarla a una persona, cuyos talentos, firmeza y actividad pudieran calificarlo para controlar a los "pipiolos", rastrear sus conspiraciones, reprimir el desorden y establecer la autoridad de la nueva administración sobre una base sólida. La elección recayó sobre "José Antonio Alemparte", un primo y partidario de Prieto, pero, al mismo tiempo, más consagrado a Portales; residiendo como comerciante en Concepción y, por el lado materno, conectado con las primeras familias de la provincia.

Impopular con su propio partido (o'higginista) antes de ser escogido como Intendente, aunque en 1829, activo e intrépido en su causa, este caballero comenzó su cargo bajo desventaja al ser obligado a ejecutar medidas muy duras originadas en la política adoptada por el supremo gobierno en contra de los "pipiolos" quienes, como se señaló antes, formaban la mayoría acá. A esta desventaja, suavizada en alguna medida por su gran astucia como administrador, se sumaron prontamente universales y continuos rumores sobre su incontrolable temperamento, y medidas urgentes fueron señaladas como arbitrarias e inconstitucionales. Mientras su doble condición de Intendente y comerciante dieron ocasión para muchos comentarios. Así, el círculo a su alrededor pronto se redujo a los miembros de su propia familia y a aquellos individuos, cuyos

¹⁴En el original aparece, equivocadamente, el nombre de Prieto.

empleos oficiales los obligaban a estar cerca de su persona; y como consecuencia natural de tolerar sus procedimientos, el gobierno se identificó con su servidor y, como él, se hizo objeto del miedo y aborrecimiento, hasta para sus antiguos amigos.

Para mantener al ejército a su lado, Prieto entregó su mando a su sobrino Manuel Bulnes, recientemente promovido al rango de Brigadier General desde el de Coronel del Regimiento de Granaderos a Caballo por su brava conducta en Ochagavía y Lircay. Este oficial era, en ese tiempo, muy querido en el Ejército del Sur y, asimismo, por la mayoría de los enemigos políticos de su tío Prieto en esta provincia, como un bravo, amable, abierto y generoso oficial. Pero en los últimos tres años, o la opinión es injusta, o el mando ha alterado al hombre. La estimación de su capacidad ha bajado mucho: los principales jefes bajo sus órdenes han ayudado indirectamente a los "pipiolos" a separar exitosamente de él a la mayoría de sus oficiales y soldados, él es acusado (lo exactamente opuesto a su apariencia y conversación) de ser orgulloso y tiránico, reservado, descortés y egoísta; de fomentar la discordia entre sus oficiales y usar hacia ellos un lenguaje inapropiado para un caballero; de ser negligente con la disciplina militar por la engorda de ganado y adquisición de propiedades a precios infinitamente inferiores a su valor real, abusando de su poder e influencia sobre propietarios pobres. El imputado abuso, avaricia y otras faltas a su hermano Francisco Bulnes, comandante de Alta Frontera, también le son atribuidas como suponiendo que permite ser guiado por su hermano, uno de los que provocaron y fomentaron la Guerra India [guerra contra los mapuches].

Una empresa concebida totalmente por el general Prieto antes de separarse del Ejército del Sur, y hábilmente ejecutada por Bulnes al poco tiempo de asumir el mando, aumentó mucho por un tiempo la popularidad de ambos en el ejército y en la nación. Ésta fue la aniquilación de los bandidos Pincheira el 14 de enero de 1832, mediante la cual se alivió al Estado de las incursiones de una pandilla de atrevidos rufianes, quienes habían formado una colonia militar en la cordillera; y por su número y conocimientos de sus rapideces [sic], habían por años desafiado a todo el Ejército del Sur.

La buena fortuna que había acompañado a su marcha en contra de los Pincheira alentó al general Bulnes a esperar éxitos similares con los indios araucanos—una guerra de exterminio, por consiguiente, comenzó en septiembre de 1833—, en contra de los indios de los llanos en la rivera sur del Bío-Bío, la cual todavía continúa como una fuente de muchos sufrimientos para los miserables chilenos de la frontera, sin aportar al territorio ni a la riqueza del Estado; y a la cual, más que a las intrigas de Santa Cruz puede ser atribuida la barbarie que pudo perpetrar el asesinato de Portales. Ud. encontrará repetida y claramente mencionado en los informes oficiales del Ejército del Sur publicados por el gobierno chileno, que los indios prisioneros, después de que el oficial comandante ha extraído de ellos toda la información necesaria, han sido muertos a sangre fría. Es notorio, también, que la tolerancia del General, si no sus expresas órdenes dan licencia ilimitada a los soldados para destruir a los indios sin distinción de edad ni sexo; y que si las mujeres jóvenes y los niños son generalmente liberados de este castigo es la avaricia y no la humanidad la que los urge a dar este paso: estos infortunados si es que no se quedan a cargo de un soldado hambriento, son, al regreso de la expedición, ofrecidos alrededor de la región y vendidos al mejor postor. El Batallón Maipú, hasta

hace poco, formaba parte del Ejército del Sur, y hacía numerosas incursiones en territorio indio, cuando los indios le dieron el apelativo de "Zorras Winkas" (cruel o rameras chilenas). En la acción cerca de Valparaíso pareciera como que se hubiese conducido bajo la impresión de estar todavía contra los indios; ya que inició su carga, como se me ha dicho, lanzando el grito de guerra de los indios. Afortunado sería para el sentido humanitario de este gobierno si fuera inducido, al reflexionar en las consecuencias de familiarizar a la tropa con actos de despiadada crueldad, que instruyese a sus generales para que trate a un bravo, aunque salvaje enemigo, de una manera más conforme con los preceptos del cristianismo.

La cuestión sobre la conveniencia de hacer la guerra a los indios, se dice, condujo a la primera abierta diferencia de opinión entre Bulnes y sus principales oficiales. El anterior Mayor General del Ejército del Sur, Coronel del Carampangue, José Antonio Villagrán, quien murió a fines de 1835, se cree era muy opuesto a ella; mientras el gobierno no se preocupó de tal pretexto al llamar al Congreso para proporcionar los pertrechos requeridos para sostener una fuerza que estimaba necesaria para mantener atemorizados a los descontentos. Vidaurre, luego, se disgustó con Bulnes por algunas observaciones hechas por éste con respecto al resultado de una de sus irrupciones en el territorio indio.

Con Alemparte, intendente de Concepción, Vidaurre estuvo por un considerable período de tiempo, en términos íntimos; y toda la ciudad fue testigo del caso y de la preocupación del primero, cuando Vidaurre estuvo afligido, con una larga y penosa enfermedad. Incluso después de su pelea, Alemparte realizó vanos intentos para reconciliarse.

El terremoto de febrero de 1835, que destruyó a esta ciudad, fue la causa de un serio altercado entre estas dos personas. El Intendente regresó de Santiago después de este acontecimiento, determinado, a pesar de los habitantes, a trasladar a otro lugar el sitio de la ciudad, y mientras deliberaba sobre una posible ubicación, habiendo establecido su propia residencia y las oficinas públicas en edificios temporales en la llanura vecina, envió repetidas órdenes a Vidaurre para que así mismo ocupara allí ciertas barracas.

Vidaurre, quien antes del regreso de Alemparte, con el consentimiento de su superior, el Intendente subrogante "Boza", había ya elegido barracas entre las ruinas de la ciudad, y establecido sus batallones ahí, participando, quizás, asimismo, del sentimiento universal de los vecinos, mal dispuestos a abandonar sus cabañas, anuló las instrucciones de Alemparte. Tampoco fue más afortunado el último en un viaje hecho a los cuarteles generales de Bulnes; ya que, aunque [sic] el General, se empeñó en apaciguarlo, Vidaurre no fue reconvenido, ni se le ordenó obedecer al Intendente.

En la subsiguiente ocasión, la esposa de Vidaurre dijo haberse quejado a su esposo por un descortés y negativo mensaje que el Intendente había devuelto a una de sus peticiones para recibir la paga de su marido.

En julio de 1836, cuando Freire navegó desde el Callao, y amenazó a Chile, Ud. está al tanto con mis despachos de ese período, que los jefes militares, bajo Bulnes, no estaban de ningún modo inclinados a sus designios; y que fue de hecho su equívoca expedición [de Freire], sumada a la falta de un caudillo, lo que solamente les impidió, en ese momento, declararse en contra del gobierno con todas las posibilidades de éxito: ya que Prieto no tenía ni flota ni ejército en el norte, mientras toda la infantería y parte

de la caballería en el sur era fiel a los jefes, como asimismo un gran sector de los ciudadanos.

Aunque el gobierno entonces suspendió al Comandante del Batallón Carampanque, y abrigó muchas sospechas sobre Vidaurre, no se aventuró a adoptar el consejo del intendente de Concepción, quien seriamente propuso su arresto o expulsión. Después de una entrevista con el General en Concepción, ante quien él y Alemparte intercambiaron palabras enojosas, Vidaurre marchó con su batallón a la capital: donde, a su llegada la oposición llevó a cabo negociaciones secretas con él.

Portales le habló de los informes que lo perjudicaban, que habían sido recibidos de Concepción: en esa ocasión él respondió que si su lealtad era puesta en duda, estaba dispuesto a aceptar el resultado de un juicio ante una corte marcial; pero que para sí mismo él podía concebir por qué Alemparte y Bulnes deseaban ganarle en la opinión del gobierno; que ellos lo consideraban el amigo de Portales y no de Prieto; y por ende buscaban privarlo del mando de su Batallón: que ellos sabían que él no se aprovechaba del sustento de sus soldados, como algunos otros grandes personajes; y por ello deseaban retirar a alguien que no observaba con calma el desorden en el comisariato o que el ganado famélico fuera pasado al soldado hambriento al precio del gordo! Después de la partida de Vidaurre de esta provincia, los descontentos y el resto de los jefes militares parecen haber determinado tácitamente dejar todo el asunto a este oficial. Tantas personas estaban, sin embargo, implicadas en la conspiración (si se puede llamar conspiración a algo que era público para todos menos para el gobierno), que las autoridades descubrieron en forma amplia lo suficiente, seis meses atrás, como para arrestar y confinar en Chillán a alrededor de catorce personas, algunas de ellas oficiales militares, y otra gente de influencia en la provincia. Su juicio todavía se está llevando a cabo, aunque nada se ha probado en contra de los prisioneros. [En] la mayoría de las declaraciones hechas por los testigos de la acusación, aunque de manera vaga, Vidaurre era designado como uno de los principales conspiradores y según cada testigo firmaba su declaración, un correo galopaba a Santiago con cartas de advertencia del General y el Intendente. Pero Portales hasta el último momento de su existencia como Ministro, se mantuvo sordo a toda sugerencia; Vidaurre por el contrario, avisado de estos incesantes esfuerzos de Alemparte y Bulnes para envenenar las mentes de Prieto y Portales, se puso aprensivo del resultado, y esta aprensión contribuyó, sin duda, a confirmar y apurar su determinación de derrocar a la administración.

Un episodio en la vida de Vidaurre, relacionada con hechos que ocurrieron algunos años antes de vuestra llegada a Chile, le permitirán a Ud. juzgar, señor, cuánto merecía este oficial la estima como militar y líder político. Este episodio conlleva una fuerte analogía por incapacidad y en su epílogo con el de Quillota; y varios personajes de Chile figuran en él como amigos o contrarios a Vidaurre. Confío entonces que Ud. no estimará su inclusión como impertinente.

En julio de 1828, el vicepresidente Pinto con una tesorería casi vacía, se encontró muy perturbado con las intrigas de los "estanqueros" y pelucones. Esta circunstancia fue aprovechada por Pedro Urriola, un caballero vinculado por matrimonio con una poderosa familia de Colchagua, en la esperanza de liberarse de obligaciones pecuniarias personales. Bajo su instigación, la provincia de Colchagua se declaró en contra de Pinto, alentada por la presencia en San Fernando, su capital, del mayor José Antonio

Vidaurre, comandante del Batallón Maipú. El general Borgoño y el mayor Tupper con el batallón de infantería número 7 (al cual estaba asignado "Boza" después coronel del Batallón Valdivia) fueron enviados a restaurar el orden. A su llegada a San Fernando estos oficiales encontraron a Vidaurre fortalecido por el Regimiento de Dragones bajo las órdenes del mayor Cassou. Después de una escaramuza en las calles, los rebeldes se retiraron, dirigiéndose hacia Santiago, y habiendo tenido éxito en dejar muy atrás a sus perseguidores, el 18 de julio se presentaron en posición en el llano de Maipú, en la vecindad de la capital, con alrededor de cuatrocientos hombres montados con espadas y carabinas, apoyados por el Batallón "Maipú" alistado detrás de una pequeña muralla de adobes.

Fueron instantáneamente encontrados por el vicepresidente Prieto a la cabeza de su guardia, consistente en alrededor de ochenta coraceros armados solamente de espadas, y por el coronel Beauchef a cargo de una indisciplinada Milicia de Santiago. A pesar de su superioridad, Vidaurre se ofreció a negociar; pero Pinto rehusándose a escuchar cualquier otra cosa que no fuera la irrestricta sumisión, dio órdenes a los coraceros para que atacaran: ellos intentaron obedecer; pero superados en cantidad, expuestos a un fuego constante, y rodeados por todos los flancos, al instante cedieron el paso y huyeron, dejando solos en su huida al Presidente y a todo su personal, y no dejando a la novata milicia otra alternativa que seguir su ejemplo. Vidaurre vaciló; y sorprendido ante su fácil triunfo, hizo descansar a sus tropas por la noche en barracas de los suburbios, en vez de instalar su Cuartel General en el Palacio del Vicepresidente, en la plaza principal de la capital.

A la mañana siguiente, todo era confusión todavía en Santiago. A las dos de la tarde Pinto y su ministro Carlos Rodríguez cabalgaron fuera de la ciudad hasta una distancia de cinco leguas, con la esperanza de encontrarse con Borgoño: sin obtener garantías de este oficial, regresó. Algunos amigos temerosos de Pinto hablaron entonces de capitular ante los rebeldes, pero alentados por las aclamaciones del pueblo, resolvió mantenerse en el poder. A las diez de la noche, Vidaurre, indeciso, se mantenía inmóvil en sus cuarteles: cuando Pedro Urriola escribió al ex presidente de la reciente disuelta Asamblea Provincial de Santiago, solicitándole que volviera a convocar a ese cuerpo, con el propósito de escuchar sus propuestas. El ex presidente mostró la carta de Urriola a Pinto (quien en ese momento se hallaba en el Palacio, rodeado por una gran concurrencia de gente) y solicitó instrucciones. Instrucciones consiguientemente fueron dadas a los miembros de la ex Asamblea Provincial para reunirse con el carácter de mediadores para recibir y transmitir al gobierno las proposiciones de Urriola.

Los rebeldes, habiendo nombrado como sus representantes a cuatro vecinos de Santiago; José Miguel Infante, José María Guzmán, José María Magallanes y Nicolás Pradel, se juntaron en la sala del Consulado con sus mediadores y un numeroso grupo de ciudadanos. Nada, sin embargo, se acordó en esta reunión y ambas facciones se separaron más enojadas que nunca.

Temprano, al día siguiente, Vidaurre pidió a Diego Benavente que interfiriera en su favor; pero insistiendo como [condición] sine qua non la renuncia de Pinto. Benavente declinó la comisión, con la observación de que él nunca reconocería el derecho de los militares para dictar tales condiciones; ofreciéndose, no obstante, a usar su influencia con el Congreso para procurar un completo perdón para todos los involucrados.

Benavente informó su proceder a Pinto.

A las cuatro de la tarde los rebeldes marcharon hacia la plaza principal, amenazando sustituir a Pinto por José Miguel Infante, formándose frente al palacio, en el cual todavía se afirmaba Pinto en medio de los principales ciudadanos, y colgando edictos en las esquinas de la plaza principal, proclamando a Infante (mediador) de la república. Estos edictos fueron rápidamente sacados por la multitud de los partidarios de Pinto que llenaron la plaza.

En este estado de cosas, Pinto, a través de uno de sus edecanes, llamó a Vidaurre a comparecer ante él, y es extraño decirlo, este oficial de inmediato obedeció.

El Vicepresidente, habiendo accedido a su posición por una entrevista secreta, el resultado fue que Vidaurre ordenó a sus tropas dirigirse a sus cuarteles. Pinto entonces anunció a la gente reunida, que los rebeldes, sinceramente arrepentidos, estaban por solicitar un perdón.

Esa misma noche, el general Borgoño llegó a la capital con sus soldados; Vidaurre entregó después, por escrito, su sometimiento, redactado en los términos más humildes. El Vicepresidente, presentándose en los cuarteles rebeldes, les dio a conocer un completo y general perdón.

A través de todo este tumulto, Vidaurre aparece como el embaucado por Urriola o, como él, creyendo que el descontento general contra la administración Pinto pudiera haber asegurado a los rebeldes la más brillante recepción en Santiago, permitiéndoles colocar a quien quisieran a la cabeza de los negocios.

Por el contrario, desorientado por su victoria, incapaz de percibir que había llegado demasiado lejos para retraerse o sin energías y el talento necesario para aprovechar su ventaja, titubeó, y perdió tiempo, cuando debería haber actuado; y así, el momento crítico se le escapó. El pueblo, alentado por su indecisión, y despreciando la actitud amenazante de su tropa, lo enfrentó por todas partes con ruidosos gritos de "el pueblo para siempre", "Pinto para siempre" y mientras los principales ciudadanos se congregaban alrededor del Vicepresidente, aquellos que habían incitado a Vidaurre se escondieron y dejaron a este oficial, y a sus desorientados seguidores en sus propias amargas reflexiones.

Para concluir esta larga carta sobre la conducta de Vidaurre, puede no ser trivial observar que esta insurrección militar en contra de Pinto en 1828, y aquella contra Prieto en 1837, a pesar de los infinitos elementos a su disposición, ambas terminaron vergonzosamente para su reputación en poco menos de tres días.

*Tengo el honor de ser Señor
Su más obediente y humilde servidor.*

H.W. Rouse

EL ESCENARIO BARROCO Y LOS "SOLDADOS DE CRISTO" EN LA RELIGIOSIDAD COLONIAL DEL SIGLO XVII*

Jaime Valenzuela Márquez

CONTRARREFORMA Y BARROCO

El término 'Soldados de Cristo', que identifica a los jesuitas desde su fundación, puede aparecer a nuestros ojos algo violento, quizás intolerante, sin duda militante y símbolo de un compromiso especial por cumplir a ultranza el cometido del generalísimo celestial. Nuestros ojos modernos se hallan abiertos ante un mundo que se mece, en términos religiosos, en una completa libertad de culto, bajo los vientos calmos del ecumenismo y de la libertad de conciencia. Sólo los negros nubarrones de algunos iluminados conservadores intentan mantener barreras ya caducas.

No era ése, sin embargo, el mundo que vio nacer la orden de la Compañía de Jesús. El siglo XVI se abrió como un período de grandes y violentos cambios, donde se conjugaron un pasado en crisis y un futuro incierto que debía construirse con esfuerzo y dinamismo. El control tradicional de la sociedad se tambaleaba en su pilar fundamental: la fe institucionalizada.

La Iglesia Católica, habiendo reposado por siglos en un dominio absoluto sobre Occidente, vio con espanto cómo las bases esenciales de su estructura eran socavadas desde su propio seno por el discurso protestante. La persuasión diplomática no fue capaz de reconstituir el tejido dañado y el movimiento fue tomando forma con increíble rapidez. Tampoco lo pudieron hacer el temor inquisitorial o el aumento de la coerción física ejercido por los poderes civiles, quienes estaban directamente comprometidos en sustentar este pilar fundamental del sistema de poder del cual formaban parte. Tuvo que llegar la guerra y con ella el quiebre brusco y definitivo.

A partir de ahora, Lutero y Calvino aseguraron un territorio propio para su proyecto de salvación y el papado no sólo vio atacados por primera vez y a gran escala los principios y formas básicas, sino que, además, sintió cernerse sobre la estructura de la Iglesia la amenaza avasalladora de una competencia ideológica exitosa y de gran fortaleza interna.

A partir de ahora, por lo tanto, la Iglesia no pudo ya descansar más; debía detener el inminente crecimiento de este tumor enclavado en pleno corazón europeo antes de que asumiera las características de un cáncer generalizado y escapara del control de los poderes establecidos. Para ello, sin embargo, se debía

*Este artículo forma parte de la reflexión que giró en torno a la memoria *Image du Roi, pratique religieuse et fête publique. Sur la légitimation du pouvoir politique au Chili colonial (XVII-XVIII SIÈCLES)*, que presentamos a la sección "Histoire et civilisations" de la École des Hautes Études en Sciences Sociales (París), en junio de 1994, para la obtención del Diplôme d'Études Approfondies (D.E.A.).

pasar por un doloroso proceso de introspección y de depuración interna que diera cuenta de los factores que posibilitaron el surgimiento y extensión triunfante del movimiento herético.

El gran Concilio de Trento, desarrollado entre 1545 y 1563, permitió reavivar la llama del catolicismo y sentar las bases para oponerse a ésta y otras amenazas que se vislumbraban en el horizonte racionalista del siglo XVII contra el monopolio tradicional de la verdad católica en Occidente. La pureza doctrinal, la extirpación de ciertas costumbres poco ortodoxas que se habían implantado por la fuerza de la costumbre en las ceremonias, la revaloración de los sacramentos como vías esenciales del culto y la preocupación por el recto comportamiento de sacerdotes y monjes, cuya liviandad de vida se había constituido en una de las principales acusaciones del mensaje protestante, fueron algunos de los objetivos del movimiento contrarreformista.

Además de robustecer y renovar su mensaje doctrinario, así como su aparato administrativo, la llamada Contrarreforma católica centró su nueva política en torno a la liturgia y a la práctica religiosa colectiva, que debían convertirse en los principales instrumentos de adoctrinamiento y de defensa común frente a los enemigos de la Verdad. La magnitud del cambio, sin embargo, no podía contentarse con readecuaciones menores. Era necesario apelar a un estilo nuevo, a un movimiento de formas que diera cuenta del nuevo espíritu "bélico" impreso a la reacción católica: una verdadera cultura estética que jugara con la esencia de la persuasión, manipulando a los hombres a través de sus resortes psicológicos más íntimos e irracionales y atrayéndolos por esa vía a mantenerse en el seno de la ortodoxia religiosa y del sistema social vigente: ése será el papel del Barroco¹.

Desde fines del siglo XVI y durante la mayor parte del XVII, el Barroco se convertirá en la guía estética oficial de la práctica religiosa así como de la vida cortesana. Aquí, entre el ornamento recargado y la decoración monumental, sensual, que impresiona y suspende, el arte cristiano conquistará una nueva cima, proyectando su finalidad de educación moral hasta transformarla en un verdadero medio didáctico; un instrumento de propaganda que ya tenía antecedentes en los siglos medievales, por cierto². La cultura barroca se presentará, entonces, como una cultura destinada a crear admiración, orientada a la persuasión por la vía del asombro. Para ello, uno de sus pivotes principales será el culto a lo extremo, al movimiento sublime y tensional, al dramatismo de la expresión estética y de la gesticulación de las imágenes.

La imagen, el icono, tan atacados por la crítica protestante, reasumirán una

¹José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (Barcelona, Editorial Ariel, 1975), págs. 132-139 y 166-173. La proyección europea de esta estética la podemos revisar en el estudio clásico de Víctor Tapié, *Baroque et Classicisme* que, en 1957, contribuyó decisivamente a introducir dicho concepto entre los historiadores y críticos de arte. La edición que hemos tenido a la vista, publicada en París por la Librairie Générale Française en 1980, contiene un interesante prefacio de Marc Fumaroli.

²Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte* (Barcelona, Editorial Labor, 1988), vol. I, págs. 164-165, vol. II, págs. 91 y 104-105; Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna* (Madrid, Alianza Editorial, 1991), págs. 120-123.

función estratégico-protagónica en el nuevo plan de adoctrinamiento y de reforzamiento de la religiosidad católica. Su poder de sugestión irracional, conocido y manipulado por largo tiempo, adoptará una fisonomía distinta, ligada a los nuevos objetivos y al espíritu combativo imperante, e influida por las ideas racionalistas que se desarrollaban paralelamente en una parte de la *élite*. Siguiendo a José Antonio Maravall, podemos distinguir un trasfondo ideológico común a la época, un intento por "alcanzar el dominio práctico de la realidad humana y social sobre la que se quiere operar"³.

El Barroco es, en ese sentido, un intento por controlar los deseos y dirigir las voluntades de las masas hacia el éxtasis religioso y la sumisión al Todopoderoso y a sus guardianes en la Iglesia Católica. De ahí, por lo tanto, su preferencia recurrente a la imagen visual, sensible, impresionante, de mensajes claros ligados a una ornamentación rebuscada y aplastante. De ahí también el recurso a las creaciones técnicas y a los artificios mecánicos que, de la mano con los pensadores racionalistas, intentaban descifrar y controlar los resortes ocultos de la naturaleza. Desde la moral, la política y la economía hasta el teatro, la poesía y el arte en general, sufren un proceso de tecnificación y caen dentro de la lógica barroca.

Dicha lógica, en todo caso, funcionaba dentro de una manipulación de carácter masivo, donde el anonimato de los individuos diera pábulo para la sugestión colectiva. La expresión religiosa masiva, revalorizada por la contrarreforma católica, así como las fiestas políticas ligadas al poder monárquico, se convertirán en las ocasiones apropiadas para la ostentación estética, el despliegue de las grandezas y de las invenciones mecánicas que causaban la necesaria admiración. De ello se deriva el papel decisivo que le cupo a la procesión en el conjunto de las fiestas de la época: su carácter masivo, la idea de movimiento, la ilusión de integración social, la posibilidad de multiplicar escenarios e imágenes, etc. La fiesta barroca, además, tiene un carácter urbano y público; ella se desarrolla en las calles, preparada para que la vean todos y para que todos se sientan tocados profundamente por el carácter impreso a la ceremonia: doloroso, en el caso de las fiestas cuaresmales y de funerales; alegre, en conmemoración de la resurrección del Salvador y en la jura de un nuevo rey terrenal, por ejemplo. En palabras de Maravall,

"En el Barroco se desarrolla la tendencia a que ciertas escenas, cuya contemplación puede despertar sentimientos religiosos o políticos —o ambos a la vez, ya que tan implicados están—, atrayendo hacia el sujeto que los provoca, se desarrollen, para más pública contemplación, por las calles. No sólo el gusto por el desfile anónimo [...] sino el interés por su fuerza plástica configurativa, a través de las emociones que despierta, es una de las razones para que se propague tanto en España, y pase al extranjero, la procesión. Pero, además, a veces, estas manifestaciones varias se aprovechan para instalar [...] cuadros plásticos que, en el caso mucho más frecuente de los acontecimientos o fiestas con carácter religioso, son altares ricamente adornados a los

³Maravall, *La cultura...*, *op. cit.*, págs. 146 y 422-446; Isabel Cruz, *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650* (Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1986), págs. 32-35.

que se incorpora toda una representación de alcance doctrinal [...] y en los que, no menos, se hacen colaborar a las artes plásticas, a la pintura y escultura⁴.

BARROCO Y DEVOCIÓN COLONIAL

Para el movimiento contrarreformista, el Nuevo Continente se presentaba como el lugar ideal donde llevar a cabo este plan de renovación y de reimplantación católica. Con apenas un siglo de conquista europea, donde el enfrentamiento bélico se había conjugado con la cruz evangelizadora en un intento brutal por arrasar las culturas aborígenes y someterlas a la civilización triunfante, los territorios americanos se hallaban lo suficientemente dominados como para permitir la expansión del nuevo espíritu y de su estética barroca. La proliferación de misiones, propia también de la cruzada contrarreformista en Europa, y de la que los jesuitas harán uno de los pilares de su acción, se constituirá en la vía predilecta para penetrar con el mensaje divino en lugares y pueblos alejados.

El Barroco, en las manifestaciones de la fe, asumió en América una intensidad especial, derivada de la exigencia de consolidar la religión en tierras de incorporación reciente. El dramatismo de la estética barroca, además, permitía atraer con mayor facilidad a las masas indígenas, impresionándolas por medio de visiones espectaculares y con rituales procesionales donde se daba pábulo para toda suerte de delirios colectivos propios del carácter expresivo y público del nuevo estilo católico⁵. La búsqueda de realismo y de drama inspiró en los artistas y artesanos, así como en los escenógrafos de la devoción procesional, la producción del efecto visual sorprendente y alucinador: imágenes articuladas, con cabelleras humanas, ojos y lágrimas de cristal, lenguas de cuero, dientes, pestañas, uñas, cilicios y toda suerte de instrumental de dolor y de penitencia propio de una época donde el acento estaba puesto en la purgación de pecados y culpas, en el dolor como vía de constrictión para recuperar el favor divino alejado por el cisma protestante⁶.

⁴Maravall, *La cultura...*, *op. cit.*, págs. 503 y 504; y, en general, págs. 463-493. Otro trabajo de gran interés es la compilación que bajo el título *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica* (Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986), realizó José María Díez Borque. Destacan aquí los estudios de Antonio Bonet Correa, "Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca" (págs. 41-70); de José Antonio Maravall, "Teatro, fiesta e ideología en el Barroco" (págs. 71-96); de Claudio Esteva Fabregat, "Dramatización y ritual de la fiesta en Hispanoamérica" (págs. 137-152) y de Isidoro Moreno Navarro, "Fiesta y teatralidad. De la escenificación de lo simbólico a la simbolización de lo escénico" (págs. 179-185).

⁵Sergio Villalobos, *Historia del pueblo chileno* (Santiago, Editorial Zig-Zag, 1980-1986), tomo III, pág. 134. Sobre las tensiones del cristianismo en el período que nos interesa, el trabajo de Pierre Chaunu, *Église, culture et société. Essais sur Réforme et Contre-Réforme (1517 - 1620)* (Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1981). Nos pareció decantado y clarificador; además, Chaunu -historiador protestante- pone un acento especial sobre el aspecto teológico del problema, a todas luces esencial para su comprensión. También es importante la lectura de los conocidos estudios del profesor Jean Delumeau -historiador católico-, dentro de los cuales *Un chemin d'histoire. Chrétienté et Christianisation* (Paris, Fayard, 1981) nos ha parecido pertinente a nuestro propósito.

⁶Cf. Cruz, *Arte...*, *op. cit.*, pág. 92. Esta autora atribuye lo patético de esta dramatización a "[...] la

En Chile, la llegada de la estética ritual barroca coincidirá con un período de apaciguamiento relativo del enfrentamiento bélico en el sur, con lo cual la estrategia misional fue adquiriendo un implante cada vez más extenso y seguro. Los jesuitas, por cierto, se convertirán en los campeones de este proceso, monopolizando la acción misionera del territorio mapuche hasta su expulsión, en 1767.

En el ámbito urbano, que es, por cierto, el que aquí nos preocupa, el siglo XVII nos presenta una capital modesta, aunque en construcción. Pese a su lejanía de los principales centros coloniales (México, Lima), Santiago va concretando a escala regional las principales líneas directrices del nuevo espíritu. Por su juventud como ciudad y como sociedad, podemos hablar incluso del carácter "fundacional" que tuvo la religiosidad barroca, pues sus elementos marcaron decisivamente la práctica colectiva a las pocas décadas de iniciarse el proceso de estabilidad colonial.

La devoción se estructuró, por cierto, sobre la base del clásico calendario litúrgico oficial, donde los puntos culminantes estaban dados por las fiestas de Semana Santa y del *Corpus Christi*. En ellas se expresaba claramente el valor puesto en las procesiones públicas como vehículos de ligazón social a la Iglesia y al sistema de poder dominante. No por nada participaban en ellas todos los actores políticos y todos los estamentos socioprofesionales, sin faltar el abanico étnico que alcanzaba hasta los estratos más bajos. De hecho, la participación de las autoridades civiles y de la *élite* local en las funciones eclesiásticas era algo común en la vida pública de la época. Lo mismo sucedía en el sentido inverso, con la participación del clero y cofradías religiosas en los rituales relacionados con el poder político. Así, la manipulación ritual de determinados símbolos y la presencia vistosa del conjunto de instituciones y de sus representantes contribuían a retroalimentar la legitimación de su poder y, por extensión, la del sistema del que formaban parte.

En la celebración del *Corpus*, por ejemplo, cada uno de los ocho días que precedían a la gran procesión estaba a cargo de una autoridad diferente. El Obispo, el Presidente y los oidores de la Real Audiencia, por orden de antigüedad e importancia, competían entre sí por engalanar la catedral y por realzar su participación en dicha fiesta. La competencia volvía a repetirse, extendiéndose a la *élite* local, el día mismo de la fiesta, pues los principales habitantes engalanaban las calles por donde pasaba la procesión.

desenfrenada y en ocasiones morbosa fantasía popular", descuidando el hecho de que la mayor parte de estas figuras eran creadas bajo la supervigilancia de sacerdotes y eran ellos, por lo tanto, enfrascados en el espíritu delirante de la devoción contemporánea, quienes promovían, en primer rango, dicha "morbosidad". En Lima, por ejemplo, en el año 1599, para lograr que una representación de la obra *Historia alegórica del anticristo y el juicio final* impactara aleccionadoramente a los espectadores, los jesuitas extrajeron desde un cementerio osamentas y cadáveres completos de indígenas momificados, colocándolos sobre el escenario. Si bien se trata de un caso límite, expresa muy bien la estrategia evangelizadora y la proveniencia de dicha intencionalidad estética: José Juan Arrom, *Historia del teatro hispanoamericano (época colonial)*, cit. en Juan Pedro Viqueira, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces* (México, Fondo de Cultura Económica, 1987), págs. 104 y 105.

Ésta, por su parte, y conforme al espíritu de la liturgia contrarreformista, estaba estructurada como una gran herramienta de su gestión visual a fin de revalorizar —de valorizar, en el caso de las colonias americanas— el papel tradicional de los rituales católicos en general y de sus dogmas; en este caso, el de la transubstanciación, tan criticado por los protestantes. La custodia, con sus rayos dorados que encerraban el “cuerpo de Cristo” y en las manos de los intermediarios oficiales entre el cielo y la tierra, encabezaba un movimiento humano que se desplazaba por la ciudad, abarcando las principales arterias de la vida urbana. En ellas, diferentes altares y adornos marcaban detenciones rituales donde las distintas órdenes y cofradías hacían su aporte específico a la procesión. La liturgia se volcaba por entero a la calle⁷.

La Semana Santa, por su parte, se convirtió en el escenario anual ideal para dar libre expresión a la estética militante y omnipresente de la religiosidad colonial. Desde el martes hasta el sábado santo, el dolor, la culpabilidad y la ansiedad colectiva por purgar los pecados y congraciarse con la divinidad lograban copar completamente la vida de la ciudad. El carácter procesional y público de la estrategia barroca lograba su más clara fisonomía y las celebraciones se volcaban completamente a la calle en una expresión externa y colectiva que llegaba a transformarse en un verdadero delirio generalizado. La expresión dramática, ya fuese en la contorsión del dolor o en el regocijo de la resurrección dominical, perfilaba claramente el espíritu impresionista y la intensidad de la devoción de la época.

Además de una estética y de un espíritu especial, así como de un orden litúrgico predeterminado oficialmente, dicha devoción se estructuró, en su práctica procesional, siguiendo el mismo esquema corporativo y semiestamental que primaba en la sociedad colonial. Manteniendo una tradición medieval, el conjunto social de la ciudad se organizaba en términos socioprofesionales. La coherencia del sistema estaba dada por la identificación de los distintos gremios de artesanos, vendedores y artistas, y su expresión religiosa la otorgaban sus correspondientes cofradías.

El esquema se ampliaba más allá de los términos laborales, pues las distintas órdenes religiosas que controlaban desde sus templos la devoción de los barrios santiaguinos crearon sus propias cofradías, la mayoría dedicada al culto de sus santos o patronos específicos, o a alguna virgen de su preferencia. Franciscanos, mercedarios, agustinos, dominicos y jesuitas competían permanentemente por acentuar el dramatismo y la originalidad en la participación de sus respectivas cofradías. En este sentido, siempre destacaban, por el espectáculo que brindaban, las cofradías de penitentes y flagelantes que recorrían las principales calles de la ciudad en la noche de jueves santo. Azotándose y gimiendo, tres grupos sociales

⁷Aunque comprensiblemente edificante, la fuente clásica para el estudio de la práctica religiosa en el siglo XVII sigue siendo la crónica del sacerdote jesuita Alonso de Ovalle, *Historia del reino de Chile y de las misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús* [Roma, 1646], en *Colección de historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional* (Santiago, Imprenta Ercilla, 1888), vols. XII y XIII.

distintos recordaban públicamente el extremo doloroso de la muerte de Cristo en estas procesiones "de sangre"⁸: los vecinos y miembros de la *élite*, que salían desde la capilla de la Vera Cruz (Orden de la Merced), un grupo numeroso de indígenas, que se organizaba en el convento de San Francisco, y otro menor, de negros, que partía desde la iglesia de Santo Domingo.

Podemos apreciar, entonces, la participación comprometida y claramente diferenciada de las distintas órdenes religiosas en la devoción procesional de la Colonia, que por lo demás no se limitaba a la Semana Santa sino que abarcaba buena parte del santoral, sumándose así a las procesiones propiamente diocesanas⁹.

Además, queremos destacar el hecho de que en América el esquema de cofradías, como sistema de representación y de participación organizada en la vida religiosa, tuvo que comprender, además de los criterios profesionales y sociales, el criterio étnico. Los indígenas, sobre todo, pero también los negros y los mulatos, debían ser incorporados de alguna forma al sistema de signos y de prácticas impuestas al conjunto de la sociedad, si bien en los rangos inferiores que les estaban reservados. La religiosidad colonial, en este caso, se prestó fácilmente para vehiculizar esta necesidad, pues el organigrama de cofradías era lo suficientemente flexible como para incorporar nuevos criterios de selección.

Las procesiones públicas daban el lugar para reforzar, en la práctica, por medio de la experiencia visual y corporal del dramatismo barroco, los avances del adoctrinamiento en la fe. De ahí, por lo tanto, y no sólo por ser cuantitativamente mayores, es que los indígenas, negros y mulatos de la región santiaguina, organizados en sus respectivas cofradías, llevaron a cabo la mayor parte de las procesiones que se desarrollaban para Semana Santa¹⁰.

Así, entonces, al abrigo de las distintas órdenes religiosas, la Iglesia abarcaba a todas las clases sociales; culturas y subculturas distintas fueron haciendo propios el mensaje y la práctica de una misma religión¹¹. El orden y las jerarquías se mantenían en su objetividad cotidiana y en la subjetividad de las formas y estructuras festivas. En torno a la urbe, la cultura indígena así como los estratos populares—en pleno proceso de conformación—, se vieron sumidos en un proceso de fuerte cooptación, en el cual vieron neutralizadas sus raíces más vitales. A diferencia de regiones como México, Perú o el sur mapuche, la religiosidad católica oficial

⁸Si bien el dolor físico y extrovertido formaba aquí un complemento importante—casi delirante—del escenario barroco de Semana Santa, no podemos seguir las palabras exageradas de Benjamín Vicuña Mackenna, quien señala que a la mañana siguiente "[...] podía marcarse en el pavimento, por los chorros de sangre, el itinerario que habían recorrido aquellos grupos [...]": *Historia de Santiago*, en *Obras completas*, 2ª edición (Santiago, Universidad de Chile, 1938), vol. x, pág. 239.

⁹Vicuña Mackenna, *Historia...*, *op. cit.*, págs. 353 y 354.

¹⁰*Estrella de Chile* (periódico), Santiago, N^{os} 312 y 313, 28 de septiembre y 5 de octubre de 1873, págs. 899-903.

¹¹En este punto, diferimos de la opinión dada por Jorge Pinto en su artículo "Dominación y rebeldía. El cristianismo doliente y el cristianismo festivo en Chile", en *Solar. Estudios latinoamericanos*, N^o 1 (Santiago, Sociedad Latinoamericana de Estudios sobre América Latina y el Caribe, 1991), págs. 138-143.

logró dominar plenamente y en profundidad al conjunto de la sociedad santiaquina¹².

Como todo proceso de cooptación, sin embargo, esta dominación dejaba entreabierto la puerta para dejar salir ciertas formas y gestos poco ortodoxos, pero que se explicaban muy bien dentro de esta "doctrina de la acomodación", señalada por Peter Burke para la Europa de la época¹³. Esta táctica contrarreformista permitió integrar fiestas y hábitos arraigados en la cultura popular, dándoles un espíritu y una fisonomía que en el largo plazo los transformaría en elementos de una cultura cristiana. Así, por ejemplo, la fiesta "pagana" del solsticio de invierno se habría convertido en la Navidad y la del solsticio de verano en la conmemoración del nacimiento de San Juan Bautista.

Por cierto, dicha doctrina siguió la actividad de los misioneros católicos más allá de Europa, hacia el Oriente y hacia América. En este último continente, la brutalidad inicial hubo de ceder a esta táctica más lenta, pero de mayor eficacia. Ello explica que la presencia procesional de los indígenas se desarrollara, por un lado, dentro del molde occidental de una cofradía, bajo el control de una orden religiosa, y, por otro, que en la gestualidad y en la estética de su expresión festiva se conservaran las formas propias. El sacerdote jesuita Alonso de Ovalle nos informa que para las procesiones del *Corpus Christi* acudían los indígenas de la comarca que rodeaba Santiago y todos venían con sus insignias y trajes distintivos:

"Es tan grande el número de esta gente y tal el ruido que hacen con sus flautas y con la vocería de su canto, que es menester echarlos todos por delante, para que se pueda lograr la música de los eclesiásticos y cantores y podernos entender con el gobierno de la procesión"¹⁴.

Dentro de esta expresividad pública característica de la religiosidad barroca, donde el gesto exterior y recargado, emotivo y sensual, acompaña siempre las celebraciones de dolor y de alegría, de lamento subterráneo y de dicha violenta, queremos destacar otro elemento especialmente sensible al escenario persuasivo de la Contrarreforma católica: el teatro.

La dramatización de la doctrina y la "teatralidad" de la devoción fueron soportes preferenciales. Por ello, a lo largo del siglo XVII vemos a las distintas órdenes religiosas encargándose de transportar y de adecuar esta técnica desarrollada en el Viejo Mundo y de poner en escena diversas piezas teatrales para festejar sus fiestas anuales. Pequeñas obras, eso sí, a nivel de comedias y rudimentarios autos sacramentales, pero que servían para distribuir el mensaje doctrinal mezclando la palabra y el gesto, los disfraces, las tramoyas y todo el juego de aparien-

¹²La maquinaria cultural del sistema colonizador nunca permitió que se vieran expresiones antisistémicas como el carnaval europeo previo a la Cuaresma, por ejemplo, con sus excesos sensuales y sus expresiones de inversión social y rebeldía subliminada: Cf. Burke, *op. cit.*, págs. 262 y sigtes. y Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Madrid, Alianza Editorial, 1987).

¹³Burke, *op. cit.*, págs. 324 y 325.

¹⁴Ovalle, *op. cit.*, vol. XII, libro V, págs. 285 y 286.

cias orientado a estimular y a provocar al público. Los actores profesionales eran escasos, lo que daba lugar a una participación más activa de los aficionados integrantes de las distintas cofradías o aun de novicios y sacerdotes de las órdenes que las cobijaban. En las fiestas generales, como Semana Santa, las representaciones se sucedían en los diferentes días, transformándose en una verdadera competencia de lucimiento que se sumaba a las procesiones, participando en el silencio profundo o en el bullicio tremendo que inundaba al espacio público por esos días¹⁵.

Esta teatralidad vertida al espacio público tenía otra variante mucho más generalizada y con mayores alcances propagandísticos a nivel de las mentalidades colectivas. Dicha variante comprendía el gran número de imágenes de santos, cristos y vírgenes que inundaban todos los lugares y momentos de la vida colectiva —y privada—, y que, por otra parte, habían sido reivindicados por el catolicismo en oposición a la iconoclasta protestante. En América esta imagería permitía, por lo demás, llenar el vacío de las divinidades indígenas aplastadas.

En general, los distintos santos cumplían papeles intermediarios específicos en la vida de la comunidad, especializándose en diversos tipos de pestes, temblores y toda clase de calamidades, así como en los distintos estadios de la vida de los individuos. Esta especialización se asociaba, por otra parte, a la red de cofradías, conventos e iglesias que agitaban la religiosidad de Santiago, permitiendo la identificación de cada grupo con "su" propio santo o virgen. En las grandes procesiones, la reunión de todos ellos simbolizaba también el esquema bicéfalo del espacio ceremonial de la época, donde la conjunción litúrgica de los distintos estratos socioculturales, simbolizados por su patrón o patrona, no sólo no implicaba trastornos en el organigrama social, sino que de hecho era parte del refuerzo permanente de las ligaduras del sistema¹⁶. La imagen maternal de María, por su lado, con sus distintas representaciones diferenciadoras, otorgaba un halo protector decisivo al lado del resto de proyecciones paternas.

Dichas imágenes, materializadas en figuras de madera, se constituían en los soportes físicos fundamentales de la religiosidad procesional de la época, encabezando a las masas, inspirando, vehiculizando emociones y sirviendo de referente para la devoción. En ellas se concentró gran parte de la política persuasiva y disuasiva del Barroco, especializado en las impresiones visuales y en su manipulación propagandística. El mayor logro se alcanzaba, sin embargo, al otorgar movimiento y expresividad teatral a las figuras. El impacto emocional, entonces, era pleno, y el momento parecía haber detenido al tiempo: las imágenes se movían, lloraban y argumentaban en silencio, movidas por ocultos resortes artificiales que se encontraban bajo las andas.

Alonso de Ovalle, nuestro recurrente testigo, nos describió, con la emoción

¹⁵Ovalle, *op. cit.*; Miguel Luis Amunátegui, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile* (Santiago, Imprenta Nacional, 1888), págs. 5-16; Maravall, *La cultura...*, *op. cit.*, págs. 466-477.

¹⁶Este aspecto lo hemos trabajado con mayor detención en la memoria *Image du roi, pratique religieuse...*, ya citada, y será desarrollado en profundidad en la tesis doctoral que preparamos actualmente.

propia de un protagonista, los distintos espectáculos de estatuas articuladas previstos para la Semana Santa, generalmente puestos como corolario grandioso de las diarias procesiones. La imagen de la Verónica hincándose y limpiando el sudor de Cristo, y luego mostrando su imagen estampada en el paño era algo que conmovía, lo mismo que la escena del mismo despidiéndose de su madre "[...] que suele causar gran emoción y lágrimas por la propiedad y perfección con que se representa"¹⁷.

Miguel Luis Amunátegui, por su parte, estudiando las primeras representaciones dramáticas llevadas a cabo en Chile, recalca el gusto permanente que reinaba en las procesiones de la época por representar lo más real y vivamente posible los pasos o misterios que se trataba de celebrar: "Así era común ver, en el curso de la Cuaresma y Semana Santa, llorar a las imágenes de los santos, agonizar a la de Cristo y descender del cielo los ángeles a sostener a María desfallecida por la fuerza de su dolor"¹⁸.

Obviamente, se trataba de imágenes simples, frutos de un arte rústico propio de una colonia marginal del imperio español. Sus diseños y sus movimientos no tenían comparación con los niveles exquisitos que estaba alcanzando en Europa la aplicación artística de la ciencia y la técnica moderna. Con menor razón podemos observar la función de estas figuras bajo los ojos anacrónicos de nuestra época, acostumbrados a medios de comunicación masivos donde las posibilidades de manipulación subliminal y de fascinación de los sentidos casi no conocen límites tecnológicos. En el contexto de la época y en el medio colonial, donde lo natural y lo sobrenatural mantenían su peso mayoritario por sobre la manipulación humana, cualquier creación artificial de este tipo lograba el objetivo que se buscaba y a nadie dejaba indiferente.

Un ejemplo claro y rico lo tenemos en la monja Úrsula Suárez (1666 - 1749). Contemporánea y miembro de los grupos superiores de la sociedad santiaguina, sus recuerdos de infancia nos muestran las implicancias psicológicas que podía producir la dramatización religiosa de la época. A partir de su experiencia, también podemos imaginarnos el grado de alucinación que habría alcanzado la devoción a medida que se descendía en la escala social:

"También hacía mis penitencias: la Cuaresma tenía disciplinas, y andaba el patio de noche de rodillas; más eran las penitencias como de niña, porque no tenía disciplina, y así de hojas de maíz las hacía y otras de látigo, y convidaba a un primo hermano nombrado Clemente Tello, que éramos de una edad, que nos fuésemos a azotar; y como en el patio no había imagen a quien estar adorando, había en un rincón del patio un palo clavado y decíamos fuese el Señor crucificado, y delante de él nos estábamos azotando"¹⁹.

¹⁷Ovalle, *op. cit.*, vol. XII, libro V, págs. 289 y 290.

¹⁸Amunátegui, *op. cit.*, pág. 20, que toma la información de José Ignacio Víctor Eyzaguirre, *Historia eclesiástica, política y literaria de Chile* (Valparaíso, Imprenta del Comercio, 1850), vol. I.

¹⁹Sor Úrsula Suárez, *Relación autobiográfica* (Santiago, Biblioteca Nacional de Chile y Universidad de Concepción, 1984), pág. 116.

En otro pasaje de sus memorias, podemos apreciar la influencia persuasiva de las procesiones así como el peso del sentimiento de pecado y de culpabilidad, elementos que, si bien están enraizados en las bases del cristianismo, adquieren una gravedad especial en la Contrarreforma:

“Otra noche me sucedió que, andando la Vía Sacra, en la última estación, que es cuando la cruz se enarboló, mirando yo al Señor con ternura y compasión, y a su santísima Madre traspasada de dolor, no hallaba qué hacer, viendo eran mis pecados motivo de que el Padre eterno ejecutase en mirando también el corazón de la purísima virgen partido de dolor, y que la causa era yo. Con este pesar y compasión, unas veces hablaba con la Virgen, otras con el Señor”²⁰.

EL PAPEL DE LOS JESUITAS

En la expansión e implementación del proyecto barroco le cupo un papel protagónico a la orden de la Compañía de Jesús. Difícil es quedar indiferente frente a su dinamismo, a su audacia por conquistar almas y conciencias, caminando por territorios inhóspitos y muchas veces hostiles, y sobre la base de una espiritualidad propia, pujante, militante. El carácter “bélico” de su lucha contra el demonio se aprecia desde sus orígenes, cuando Ignacio de Loyola, herido en una batalla, lleva a cabo una serie de lecturas que lo incitan a redactar sus *Ejercicios espirituales* y a convertirse en “soldado de Cristo”. Trece años después, en 1534, hace los votos de la nueva orden en la pequeña iglesia parisina de Montmartre y en 1540 el Papa aprueba su constitución. A pocos años de iniciarse el Concilio de Trento y en medio de las convulsiones reformistas, Roma encontraba una herramienta acorde a los nuevos tiempos que corrían, dependiente directamente de la mano papal y con la energía renovadora necesaria para enfrentar el inestable futuro.

Este “Ejército del Papa o Soldados de Dios”, como también se les llamaba, propuso como meta de su acción, precisamente, la reforma y renovación interna de la Iglesia Católica. Las principales vías escogidas para alcanzar este fin comprendían la instrucción (de los fieles así como de los propios sacerdotes), la revalorización enérgica de la práctica de los sacramentos y la predicación del mensaje divino en todos los niveles, especialmente en los “nuevos mundos”, a través de misiones²¹.

Organizados como un cuerpo centralizado, con un general a la cabeza y unidades provinciales semiindependientes, la Compañía de Jesús se estructuró rápidamente como un poder autosuficiente, no solamente en términos administrativos, sino también económicos. La obediencia absoluta a su jerarquía, la disciplina interna, su estricto sistema de reclutamiento y de formación y, en fin, la designa-

²⁰Suarez, *op. cit.*, pág. 170.

²¹Nicole Le Maitre et al., *Dictionnaire culturel du christianisme* (Paris, Cerf-Nathan, 1994), pág. 152.

ción de los superiores directamente del general en Roma —lo que liberaba a la institución de las periódicas turbulencias que agitaban a las demás órdenes— le daban una identidad especial, un carácter distintivo. Por otra parte, nada se hacía entre ellos sin una planificación previa²².

Sobre esta base organizativa y espiritual, los jesuitas adoptaron el Barroco como su lenguaje estético oficial. Sin duda, eran los hombres indicados para asumir su propagación y, ambos en conjunto, sacerdotes militantes y arte persuasivo, se transformaron en la estrategia ideal para irradiar a todo el planeta la religiosidad contrarreformista. Todos los medios de propaganda y de influencia, desde el púlpito y el confesionario hasta la imprenta, la enseñanza escolar y las relaciones estrechas con la *élite* social y política fueron ocupados protagónicamente por estos "soldados".

Como dignos y tenaces portadores de la enseña barroca, ellos fueron los primeros y más rigurosos manipuladores del escenario litúrgico y de las formas rituales ligadas a dicha estética. Famosas son sus iglesias recargadas de dorado, de ornamento y de movimiento interior, propagadas por Europa y extendidas a América luego del arribo de la Orden. Famosas fueron también las solemnes y llamativas manifestaciones externas que acompañaban sus celebraciones del culto divino y de los distintos sacramentos, verdaderos paradigmas de la estrategia persuasiva, de la manipulación visual y de la religiosidad dramática que hemos visto en el capítulo anterior.

A partir de 1593, luego de su instalación en el reino de Chile, sus ostentosas fiestas, revestidas con música y fuegos de artificio, y sus dramáticas procesiones públicas caracterizadas, entre otras cosas, por representaciones teatrales de pasajes bíblicos, darán la pauta para la devoción colectiva de la época²³. Ello, bien entendido, en el marco urbano de una ciudad como Santiago, donde el espacio y la estructura social se prestaban para una acción de este nivel. En el contexto indígena del sur, por ejemplo, que fue donde la Orden concentró mayormente su atención y realizó su labor más trascendental y, a la vez, la más conocida, la creación de espectáculo sensual y la manipulación ritual de los símbolos religiosos debía funcionar necesariamente en una forma distinta²⁴.

En términos generales, sin embargo, su forma de integrar a los indígenas se realizaba dentro de los patrones generales de cooptación, de aquella táctica de "acomodación" que hemos visto común a la religiosidad de la época y donde los jesuitas se destacaron con singularidad. Así, los sacerdotes que participaban en las misiones del sur debían compenetrarse de la cultura nativa a la cual iban

²²Diego Barros Arana, *Historia jeneral de Chile* (Santiago, Rafael Jover editor, 1884-1902), vol. VI, págs. 243-246; Jorge Pinto Rodríguez, "Frontera, misiones y misioneros en Chile. La Araucanía, 1600-1900", en Jorge Pinto *et al.*, *Misioneros en la Araucanía, 1600-1900* (Temuco, Ediciones Universidad de la Frontera, 1988), págs. 48 y 64.

²³Barros Arana, *op. cit.*, vol. IV, págs. 246-248 y 287.

²⁴Véase, entre otros, el interesante trabajo de Rolf Foerster, "La conquista bautismal de los mapuches de la Araucanía", *Nütram*, año VI, N° 3, Santiago, 1990, págs. 17-35.

a evangelizar, aprender sus hábitos y, sobre todo, su idioma, pues la prédica de la doctrina —aquella fabulosa arma contrarreformista— debía llegar lo más cerca del espectador, sin forzarlo a salir de su medio, sino persuadiéndolo en su propio terreno.

Lo mismo sucedía en el contexto urbano, donde estos “soldados” participaron activamente del sistema de cofradías que estructuraba socialmente la religiosidad colonial a fin de integrar los distintos estamentos y subculturas. Al igual que las otras órdenes religiosas, los jesuitas mantenían una cofradía específica de indígenas a los que adoctrinaba y preparaba para su actuación devocional en el calendario litúrgico. Lo que distinguía a la Compañía, sin embargo, era el hecho de que dicho adoctrinamiento se llevaba a cabo a través de sermones, catecismos y oraciones hechas en su propio idioma. Su visión de los indígenas que habitaban los alrededores de Santiago era más apropiada a los objetivos que quería alcanzar, pues si bien ellos mantenían un contacto estrecho con los hispano-criollos y, por lo mismo, podían eventualmente comprender el castellano —lo que era, a su vez, el motivo esgrimido por las otras órdenes para predicar siempre en la lengua europea—, sin duda “[...] el uso del idioma nativo excita más fácilmente las simpatías del auditorio, las cuales disponen el corazón a aceptar la doctrina que se les predica, y aún el entendimiento a comprenderla[...].”²⁵

El proceso de cooptación se extendía, por supuesto, mucho más allá de la práctica encerrada entre paredes. Siendo aquel tiempo, como lo hemos visto, una época de devoción colectiva y pública, donde predominaba la liturgia hecha de procesiones callejeras y sugerencias masivas, las cofradías indígenas también volcaban su aporte al calendario festivo. Sus procesiones para Semana Santa llenaban el espacio con su música, danzas y ornamentos propios, donde se mezclaba claramente la cultura “pagana” ancestral con un concierto de guiones e imágenes católicas.

Según lo que hemos visto, esta táctica de “acomodación” debería adquirir su grado más visible en la cofradía de aborígenes que regentaba la Compañía de Jesús —la más antigua, por cierto—, como de hecho así sucedía. Para la Pascua de Resurrección, por ejemplo, pocas horas antes de que amaneciera el aniversario más importante de la cristiandad, salía del templo jesuita este gran desfile, preparado con paciencia y entusiasmo. Engalanados con sus atuendos, enarbolando sus insignias identificatorias, danzando y cantando, iban recorriendo las calles tras diversas imágenes transportadas en andas. Destacaba entre ellas la figura del niño Jesús vestido “a su usanza” y que en palabras del cura Ovalle causaba “[...] gran ternura y devoción”²⁶. De regreso al templo de la Orden, la misa solemne presentaba el esquema litúrgico oficial que debía predominar y el

²⁵Francisco Enrich, *Historia de la Compañía de Jesús en Chile* (Barcelona, Imprenta de Francisco Rosal, 1891), tomo I, pág. 21.

²⁶Ovalle, *op. cit.*, vol. XII, libro V, pág. 291. Cf. Berta Ares Queija, “La danza de los indios: un camino para la evangelización del virreinato del Perú”, *Revista de Indias*, N° 174, Madrid, 1984, págs. 445-463.

rito de la comunión, cuando el "cuerpo de Cristo" se unía al de los participantes, se convertía en uno de los puntos culminantes del simbolismo cooptativo²⁷.

No menos lucidas e impactantes eran las procesiones llevadas a cabo por la cofradía de negros esclavos, pese a su notable inferioridad numérica en relación a la anterior. Por cierto que no era una originalidad jesuita organizar una cofradía específica de este grupo, ya que también la tenían los dominicos. Lo que sí destacaba en su práctica devocional era justamente la fuerte impronta barroca que tenía la estética de sus procesiones, con gran despliegue de movimiento, de manipulación visual y de escenificación dramática.

Para el día de la Epifanía, por ejemplo, los "morenos" sacaban un total de trece andas con diversos grupos de estatuas relativas al nacimiento de Jesús. En su recorrido por las calles, estas imágenes, accionadas por resortes ocultos que les imprimían un movimiento mecánico, iban representando diversas escenas relacionadas con la celebración. Entre ellas, una nube que venía al encuentro de la Virgen se abría de improviso, dejando ver, ante los ojos expectantes y alucinados del público, una multitud de ángeles portando distintos símbolos de la pasión. El niño Jesús, sentado en las rodillas de su madre, se acercaba a ellos y María lo contemplaba haciendo un ademán con sus manos y su cabeza. Cabe destacar que las figuras eran de tamaño natural, decoradas y vestidas con gran vistosidad, como correspondía a la estética procesional dominante. Con su música, sus danzas e indumentarias, la calle se veía transportada de la cotidianidad habitual hacia una algarazca estrepitosa y colorida, donde no faltaban representaciones de combates simbólicos y gestos de sumisión al niño del pesebre. El día terminaba con una serie de arengas y alegorías teatrales preparadas por los religiosos a cargo de la cofradía y ejecutadas ante un gran concurso de espectadores²⁸.

Pero los jesuitas no sólo proyectaban su militancia reformadora a los grupos dominados de la sociedad colonial sino también —quizá primordialmente— a las clases hispano-criollas. Sus relaciones con la *élite* política y con los grupos de poder en general formaban parte de la vida colonial y remontaban hasta el confesor personal del monarca hispano²⁹. No era extraño, por lo tanto, que, al igual que mercedarios, dominicos y franciscanos, los jesuitas reservaran una de sus cofradías más importantes para vehiculizar corporativamente la devoción de los grupos altos.

A lo largo del calendario litúrgico anual de la Iglesia o en determinadas fiestas extraordinarias, esta cofradía de los "caballeros", adscrita al colegio que tenía la Compañía en Santiago, participaba activamente en la dramatización religiosa que inundaba el espacio público. En 1620, por ejemplo, cuando se celebró en la capital la fiesta que ordenó Felipe III en obsequio de la concepción inmaculada de María, esta asociación organizó una gran mascarada nocturna donde estaban representados los principales monarcas de la cristiandad, encabezados por el

²⁷Enrich, *op. cit.*, pág. 442.

²⁸*Op. cit.*, págs. 442-443 y 567.

²⁹William Callahan, *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874* (Madrid, Editorial Nerea, 1989), págs. 35 y 36.

Papa. Todos ejecutaban su papel suplicándole al Santo Padre que fomentase la creencia de este misterio y cerraba la comparsa un carro alegórico donde estaba simbolizada la propia Iglesia³⁰.

La Compañía, así, fue una de las pocas órdenes—sino la única— que utilizó en mayor grado las posibilidades de integración social que brindaba el sistema de cofradías. Una integración, claro está, que se estructuraba sobre la base—aparentemente contradictoria— de las diferencias sociales, pero donde el polo de unión era dado, justamente, por una pertenencia institucional común. La organización interna de este “ejército” permitía trabajar al mismo tiempo con distintas realidades y en distintos escenarios, y el espíritu de “acomodación” cooptativa daba la flexibilidad necesaria para ampliar el espacio de participación. Bajo este esquema, los jesuitas se habían transformado en la Orden ideal para difundir la devoción barroca por todos los intersticios de la sociedad y de acuerdo a las especificidades socioculturales de los diferentes integrantes de sus cofradías.

El problema así planteado genera de inmediato múltiples vertientes de análisis y cuestiones secundarias. Pero si nos limitamos al objeto específico que ha guiado nuestro planteamiento, debemos rescatar esa línea fundamental que unió a las distintas corporaciones devocionales de los jesuitas en su religiosidad exterior y, en general, a todas las cofradías de la época: la teatralidad.

Ya hemos hablado anteriormente del papel jugado por las imágenes articuladas y la artificialidad de su movimiento, de la espectacularidad y extremismo de la devoción, de la manipulación visual de símbolos y escenarios donde se desarrollan las liturgias, y, en fin, del carácter masivo y extrovertido de la religiosidad barroca con vistas a crear ilusión persuasiva. La acción dramática, entonces, adquiriría un lugar esencial en la liturgia, estuviera ella encerrada entre las paredes de una iglesia o vertida hacia el espacio urbano exterior.

Los jesuitas, en este sentido, se convirtieron en unos verdaderos campeones de la dramatización barroca, destacándose por llevar al escenario litúrgico un alto nivel de creación y de estilo, así como de aplicación tecnológica. Para ello contaban, sin duda, con un grupo humano no solamente unido por una mística especial, sino también por sus capacidades intelectuales, hecho que es reconocido aún en el presente. Fieles a los postulados estéticos de la Orden, además, la Iglesia—representada en cada templo— debía ser una “imagen del cielo” que llegara al espectador a través de todos los sentidos³¹.

El despliegue litúrgico de la dramatización barroca lo realizaban en forma metódica y regular, desde la construcción y decoración de un templo hasta las más engalanadas y ostentosas procesiones, pasando por toda la serie de rituales normales que marcaban la liturgia oficial de la Iglesia. Así, un momento tan especial en el sacramento de la misa, como era la prédica, se transformará en uno de los más utilizados por esta Orden para ensayar su estética militante. Allí podían realizar

³⁰Callahan, *op. cit.*, pág. 361. Sobre el origen y desarrollo de las “mascaradas” como forma de teatro alegórico en América, véase el trabajo descriptivo de Ángel López Cantos, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española* (Madrid, MAPFRE, 1992), págs. 191 y 192; 195-197.

³¹Cruz, *Arte...*, *op. cit.*, pág. 174.

una verdadera representación: mezclando las capacidades retóricas, el tono de la voz y la gesticulación, y ayudándose de determinadas imágenes ilustrativas podían llegar a controlar totalmente al auditorio, suspenderlo en el éxtasis o ahogarlo en el dolor.

No debemos olvidar, asimismo, que fueron justamente los jesuitas los que difundieron con mayor fuerza la instalación de púlpitos en las iglesias. Desde aquellos vistosos sitials, impresionantemente decorados, el sacerdote se encontraba en medio de su público, en el lugar ideal para soltar las amarras de su istrionismo y cargar a la palabra divina de la fuerza persuasiva que la época demandaba.

En Europa eran famosos los sermones llevados a cabo por los jesuitas en sus misiones rurales, utilizando toda suerte de relaciones imaginarias, metáforas impresionantes relativas al infierno y al castigo divino, y objetos materiales que simbolizaran las sensaciones que se quería causar. El temor y la angustia, la ansiedad y el arrepentimiento, en fin, todo tipo de sentimientos podían ser evocados salvo los que tuvieran que ver con la tranquilidad y la estabilidad de los espíritus. "En ocasiones los predicadores se veían obligados a dejar de hablar durante casi un cuarto de hora, debido a los lamentos y suspiros del público"³².

A escala regional, la misma situación se repetía en todos los lugares donde arribaban. En Santiago, la crónica edificante del padre Enrich recuerda la efervorización con que predicó un sacerdote para la fiesta de la Inmaculada Concepción —a la cual nos hemos referido con anterioridad— y que derivó en una inesperada, entusiasta y bulliciosa procesión por las calles de la ciudad³³.

No nos debe extrañar, entonces, que fueran justamente estos "soldados" los que introdujeran las primeras representaciones teatrales en el reino de Chile, generalmente bajo la forma de autos sacramentales³⁴. Este tipo de teatro apologético, en el que hemos visto participando a las distintas cofradías, se presentaba como una excelente herramienta para la catequesis dentro de la estrategia de persuasión visual que dominaba en el Barroco. Los hermanos y sacerdotes las preparaban con esmero, ajustando la trama a la sencillez de los espectadores, pero manteniendo el nivel intelectual de los argumentos que se querían probar³⁵. En esta misma línea, no escaseaban tampoco las representaciones en forma de coloquios y competencias poéticas ejecutadas por los alumnos más calificados del colegio de la Compañía³⁶.

Utilizando, así, una vía lúdica, pero sin dejar de lado la ostentación ni la solemnidad de la ocasión, las principales fiestas religiosas contaban siempre con un conjunto de espectáculos teatrales diversos y generalmente ligados a las procesiones, las que se presentaban, insistimos, como el vehículo primordial de la devoción colectiva.

³²Burke, *op. cit.*, pág. 327.

³³Enrich, *op. cit.*, pág. 360.

³⁴Fidel Araneda, *Historia de la Iglesia en Chile* (Santiago, Ediciones Paulinas, 1986), págs. 138-140.

³⁵Rubén Vargas Ugarte, "Un coloquio representado en Santiago en el siglo XVIII", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, N° 111, Santiago, 1948, págs. 19 y 20.

³⁶Amunátegui, *op. cit.*

No se trataba, claro está, de piezas de alto vuelo ni tenían la grandiosidad de aquellos memorables autos sacramentales sevillanos, pero participaban del mismo juego de emociones y de maravillación que el uso regular de artificios mecánicos y figuras casi vivas, puestas en escena en aquellas vistosas procesiones "[...] revestidas de todo el aparato necesario para impresionar a las gentes piadosas y sencillas", en palabras de Barros Arana, o montadas "[...] para aturdir y atraer la masa de público [y] para arrancar hondas emociones", según la opinión de Maravall³⁷. Expresando el gesto y el movimiento de dolor o de alegría que correspondía a la ocasión, estatuas y actores servían de modelo a los fieles que iban tras ellas en una procesión o que los observaban en una representación. En el caso de esta última, el diálogo abierto y dirigido se unía a la expresión visual en lo que podría considerarse una manipulación de apariencias más clara y efectiva, pero que sin duda, por lo que hemos visto, no desplazaba en su función protagónica a aquel lenguaje silencioso de las imágenes procesionales, tan decidoras para la devoción de la época.

Todas estas expresiones dramáticas apelaban a sentimientos y temores profundos, a representaciones mentales que debían retroalimentarse permanentemente, según el concepto contrarreformista y según la estrategia colonial de evangelización. En lo que sería una aparente paradoja, la estabilidad religiosa ponía una de sus principales bases de control sobre un tipo de arte efímero, creado para la ocasión. Era el espectáculo fugaz del Barroco quien dictaba la forma de la devoción, cierto, pero dicha fugacidad no se reservaba sólo para decorar majestuosamente el interior de una iglesia o para animar determinadas fiestas extraordinarias. La religiosidad de la época, como lo hemos señalado, debía ser una religiosidad esencialmente volcada hacia el exterior, hacia el espacio público. Los sentimientos íntimos y la devoción personal debían expresarse a través de la devoción de todos, de la expresividad colectiva. A ello debemos agregar la regularidad con que se manifestaba esta estética, aplicada a toda celebración del ciclo litúrgico³⁸.

En las manos de las distintas órdenes religiosas y con un papel preponderante de la Compañía de Jesús, el escenario barroco se transformará, en el gran soporte fundacional de la religiosidad colonial. Por lo mismo, generará raíces propias que lo llevarán a proyectarse en el tiempo, más allá del espacio reservado por la historia europea para su predominio artístico, llegando a marcar hasta nuestros días las principales fiestas públicas del catolicismo latinoamericano³⁹.

³⁷Barros Arana, *op. cit.*, tomo VI, pág. 247; Maravall, *La cultura...*, *op. cit.*, págs. 469 y 477.

³⁸Hay que contar, también, con las numerosas fiestas ligadas a la estructura política (celebraciones de la monarquía, de las autoridades vicarias locales, etc.), donde la estética religiosa barroca participaba activamente en la legitimación del sistema de poder vigente: Cf. Jaime Valenzuela, *Image du Roi...*, *op. cit.*

³⁹Para Chile, un análisis reciente, dentro de esta perspectiva de permanencia y de "legado" barroco, lo encontramos en el artículo de Isabel Cruz, "Una instancia de sociabilidad pública: el legado de la fiesta religiosa barroca en Chile a principios del siglo XIX", *Formas de sociabilidad en Chile, 1840-1940* (Santiago, Fundación Mario Góngora, 1992), págs. 73-95.

HISTORIA Y LITERATURA:
LA REPRESENTACIÓN DE 1938 EN CUATRO
NOVELISTAS CHILENOS*

José del Pozo**

INTRODUCCIÓN

En Chile, 1938 es considerado un año histórico por la elección del radical Pedro Aguirre Cerda, candidato del Frente Popular. Su victoria llevaba por primera vez a la presidencia a un político que no venía de las filas de los partidos de la derecha, y abría la puerta a la participación de socialistas y comunistas en el poder, hecho también inédito en Chile. Pese a que el gobierno de Aguirre fue de corta duración, aportando menos de lo prometido¹, el año 1938 ejerció un gran impacto emocional, transformándose en un símbolo para el conjunto de la izquierda chilena. Aún en 1970, con ocasión de la campaña electoral de Allende, la publicidad de sus partidarios lo presentaba como aquel que continuaría la obra iniciada por Aguirre Cerda en 1938.

Estos antecedentes explican el por qué los escritores que apoyaban a la izquierda se hayan interesado también en los sucesos de 1938, tomando ese año como tema central de sus novelas o identificándose de alguna manera con los valores estéticos e ideológicos que surgieron en torno a ese momento histórico. Esto último adquirió grandes proporciones en aquella época, llegándose, incluso, a hablar —como se verá enseguida— de la “generación de 1938”.

El propósito de este artículo es examinar de qué manera lo ocurrido ese año ha sido abordado en las novelas de cuatro autores bien conocidos dentro de Chile y que son considerados parte del movimiento intelectual asociado a 1938: Fernando Alegria, Guillermo Atías, Luis Enrique Délano y Carlos Droguett.

Es interesante destacar la atracción de los novelistas por el año 1938, ya que como lo ha señalado alguien, el género de la novela histórica ha sido poco desarrollado en Chile. Las razones de esta situación no son fáciles de identificar: este mismo autor, refiriéndose al siglo XIX, evoca “la torrencial inundación de novelas extranjeras, casi todas de índole histórica, que en vez de estimular a los escritores nacionales, los inhibió y les quitó fuerzas propias. Esto podría ser una

*Este artículo se originó en una ponencia presentada bajo el mismo título al congreso anual de la Asociación de Estudios Latinoamericanos de Canadá, en Ottawa (1993). El autor agradece los comentarios de la profesora María Cristina Pons, de la Universidad de California en Los Angeles y las informaciones proporcionadas por el crítico literario chileno Mario Ferrero.

**Université du Québec à Montréal, Departamento de Historia.

¹El presidente Aguirre Cerda sólo pudo gobernar la mitad de su mandato de seis años, ya que murió en noviembre de 1941. Su sucesor fue otro radical, Juan Antonio Ríos, pero no fue elegido por el Frente Popular, que había dejado de existir por disensiones entre socialistas y comunistas.

explicación². Una hipótesis semejante es muy poco satisfactoria; la menciono sólo con la idea de señalar un problema. La respuesta debería buscarse más bien en una investigación que identifique los antecedentes sociales e ideológicos de los escritores a través de las diversas generaciones, a fin de comprender mejor sus motivaciones y la elección de sus temas. Es lo que intentaré, al menos en parte, en este artículo.

Las novelas de estos cuatro autores —con la posible excepción del último, por razones que se verán más adelante— pueden ser consideradas novelas históricas siguiendo la definición de Luis Alberto Sánchez: “los auténticos cultivadores del género se valen de un argumento ficticio o semiverídico para resaltar los hechos históricos”³. En efecto, la principal preocupación de los autores es la de destacar los principales sucesos de 1938 y a veces de los años anteriores, a fin de pintar un cuadro de lo que era la vida política chilena en esos momentos⁴.

Es cierto que mirando las cosas desde otro ángulo, esas novelas no cumplen con otro requisito para ser clasificadas dentro del género histórico: la existencia de una cierta distancia cronológica entre los autores y los hechos que describen. Si se aplica este criterio en forma estricta, debería hablarse de novelas políticas y no históricas, ya que sus autores fueron contemporáneos de los sucesos de 1938⁵. Pero para los fines del presente trabajo, esta observación no es relevante: lo que interesa aquí no es determinar si estas novelas son o no históricas, sino discutir su aporte al conocimiento histórico.

Esto puede realizarse no a través de nuevas informaciones sino, más bien, gracias a lo que Daspré llama *mieux voir ce qui est déjà connu*⁶. En la medida en que un escritor crea personajes ficticios, pero que reúnen características comunes de personajes reales, nos hace ver mejor una época y abre nuevas vías para el conocimiento general. Además, la novela permite profundizar en el conocimiento de la conciencia individual, tema que desde hace un cierto lapso de tiempo está siendo aceptado por los historiadores⁷. Por último, la novela histórica, a través de la creación de héroes, de mitos, de valores y de actitudes contribuye a forjar la mentalidad del público y a definir la identidad nacional. Esto último ha sido identificado como uno de los principales aportes de la novela latinoamericana⁸.

²José Zamudio, *La novela histórica en Chile* (Buenos Aires, Editorial Francisco de Aguirre, 1973), pág. 21. Da como ejemplo de estas carencias la guerra civil de 1891, que según él ha dado lugar solamente a dos novelas realmente meritorias: *Al través de la tempestad*, de Luis Orrego Luco y *Los últimos proyectos de Eduardo Castro*, de René Brickles.

³Luis Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (Madrid, Gredos, 1968), pág. 333.

⁴En cambio, creo que *Martín Rivas* no puede ser considerada como “novela histórica” sobre la época de 1850. En efecto, aquí los sucesos históricos son más bien decorativos y no constituyen el tema central del autor.

⁵Sánchez, *op. cit.*, pág. 436.

⁶André Daspré, “Le roman historique et l’Histoire”, *Revue d’histoire littéraire de la France*, Paris, N° 2/3, 1975, págs. 235-244.

⁷*Op. cit.*, pág. 243.

⁸Noé Jitrik, “De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica

Estas premisas son especialmente válidas para el caso de los sucesos de 1938. En efecto, aunque parezca sorprendente, ese año tantas veces destacado en los discursos de los políticos y utilizado en la propaganda electoral no ha sido objeto de análisis sistemáticos de parte de los historiadores chilenos. Bien al contrario, son escasos los estudios que han tratado el tema⁹. Por esta razón, creo que la literatura puede constituir un aporte para sugerir pistas y abrir vías de análisis.

LA "GENERACIÓN DE 1938"

Como se dijo antes, es importante identificar los antecedentes de los autores para poder comprender qué los llevó a interesarse en determinados temas en sus obras literarias. En el caso de los novelistas escogidos, ellos forman parte de una misma generación de escritores que ha sido designada como la "generación" de 1938, aunque algunos disienten sobre el año de referencia. Hugo Montes y Julio Orlandi hablan de la "generación de 1942", lo mismo que José Promis; Ricardo Latcham y Humberto Díaz la han llamado "generación de 1940". Pese a la no concordancia en las fechas, todos estos críticos concuerdan en identificar ciertos rasgos comunes: la influencia del marxismo, la preferencia por el escenario urbano, la pintura de héroes colectivos y los temas sociales. Promis resumía esas ideas, comparando a ese grupo con la generación anterior, la de "1927", diciendo que los primeros se caracterizaban por la tendencia a "superar la expresión localista, por medio del realismo de base popular y de proyecciones universales"¹⁰. Aseveración compartida por el principal representante de esa generación, Fernando Alegría, el cual afirmó que él y los otros escritores de su tiempo se distinguían por el rechazo al "criollismo", al "localismo" y al "regionalismo literario" que había caracterizado a la mayoría de los escritores chilenos de los años 1920 y 1930. La nueva generación buscaba la convergencia entre una nueva temática, "incorporando a la literatura zonas de nuestra sociedad hasta entonces ignoradas por los escritores criollos... y dar categoría literaria a las luchas de emancipación política y económica de la clase trabajadora"¹¹.

Este mismo autor ha declarado que su generación "nació bajo el signo de guerras y revoluciones y en consecuencia su aporte a la vida chilena fue combativo y de profunda significación social", haciendo alusión entre otros a la influencia de la revolución rusa, a la novela de la revolución mexicana. Sin embargo, en esta

latinoamericana", en Daniel Balderston (editor), *The Historical Novel in Latin America* (Gaithersburg, Maryland, Ediciones Hispamérica, 1986), págs. 13-30.

⁹Los dos estudios disponibles sobre el conjunto de la experiencia del Frente Popular son los de John Stevenson, *The Chilean Popular Front* (Westport, Connecticut, The University of Pennsylvania Press, 1942) y de Richard Super, *The Chilean Popular Front. Presidency of Pedro Aguirre Cerda* (tesis doctoral no publicada, Arizona State University, 1975). Otro estudio que aborda en forma parcial esa época es el mío, José del Pozo, *Les idéologies du développement au Chili à l'époque de l'industrialisation, 1938-1952* (tesis doctoral no publicada, Université de Montréal, département d'Histoire, 1986).

¹⁰José Promis, *La novela chilena actual* (Buenos Aires, F. García editor, 1977), págs. 99 y 100.

¹¹Fernando Alegría, *Literatura chilena del siglo XX* (Santiago, Editorial Zig-Zag, 1962), pág. 116.

misma ocasión Alegría decía también que la acción política de su generación resultó limitada: "quisimos hacer una revolución 'desde adentro' del sistema que repudiábamos. Esto resultó imposible. Esa actitud iba cargada con el lastre del compromiso, cuando no de la renuncia entera"¹².

La nueva tendencia se expresó en novelas que tenían como marco fundamental la vida urbana, en especial la de Santiago. Esto no significa que antes no hubiese habido en Chile novelas que abordaran dicha temática: escritores como Eduardo Barrios, Augusto D'Halmar y Alberto Romero habían descrito la miseria de los habitantes de los conventillos en Santiago. Pero como lo destaca un crítico, tales novelistas —que pertenecen a la generación anterior— se preocupaban de los aspectos externos de la vida de esas personas; además, el relato se hacía a través de un narrador que no pertenecía al medio descrito en la novela. Así, ellos pintaban "el detalle externo de la ropa, la comida, el lenguaje y la vivienda... convirtiéndose así lo accesorio en el núcleo representacional de un espacio que ha sido apropiado por un sujeto ajeno a este mundo"¹³. En cambio, la generación de 1938 buscó dar una "perspectiva interior", creando personajes más auténticos, más impregnados de los valores, del lenguaje y de las vivencias de ese ambiente, empleando a menudo los recuerdos personales, ya que a veces los escritores provenían del mismo ambiente de miseria que pintaban en sus novelas¹⁴.

Debe hacerse, sin embargo, otra distinción entre los escritores de 1938 y los de la generación anterior. Entre estos últimos había, por supuesto, autores que habían tomado a obreros como héroes de sus novelas. No obstante, sus personajes no aparecían identificados a un partido o a una ideología determinada: eran personas que encarnaban la protesta obrera en su estado bruto. Un excelente ejemplo de esta actitud es la de Manuel Rojas y el personaje de Romilio Llanca, uno de los dos protagonistas centrales de su novela *Punta de rieles*. Llanca, personaje que representa a la clase obrera, se define a sí mismo en los términos siguientes:

"Nunca me interesó la política, ser regidor o diputado y hasta senador, como han llegado a ser otros, obreros como yo, que junto con eso dejaron de ser lo que eran y se convirtieron en burgueses. Me interesa la pelea en los gremios, sin el ánimo de cambiar la sociedad, como quieren los anarcos, ni de reemplazar a los patrones en el manejo de la cosa, como quieren los socialistas y comunistas... Me juré que no sería nunca más que obrero. Nada de ser contratista o patrón. Dejaría de ser lo que me gusta"¹⁵.

¹²"La maratón de Fernando Alegría", Revista *Ercilla*, N° 1.173, Santiago, 11 de mayo de 1969, pág. 50.

¹³Lucía Guerra Cunningham, *Texto e ideología en la narrativa chilena* (Minneapolis, The Prisma Institute, 1987), pág. 107.

¹⁴Guerra, *op. cit.* La autora cita como ejemplos de esta situación a Nicomedes Guzmán y a Carlos Sepúlveda Leyton; se podría agregar el caso de Alfredo Gómez Morel.

¹⁵Manuel Rojas, *Punta de rieles* (Santiago, Editorial Zig-Zag, 1963), págs. 47 y 48.

Tal visión de las cosas correspondía a la personalidad de Rojas, que llevó una vida azarosa, circulando entre Chile y Argentina, de formación autodidacta, como fue también el caso de otro escritor de su generación: Carlos Sepúlveda Leyton.

Bastante distinto es el enfoque de los representantes de la generación de 1938, cuyos personajes adoptarán actitudes políticas mucho más definidas. Ello se explica, por supuesto, por la época y el contexto en que estos escritores vivieron. Los cuatro nacieron en la época de la Primera Guerra Mundial, siendo Délano el mayor (1907) y Alegría el más joven (1918). Esto implica que los hechos decisivos en su formación serán los años 1930: la crisis mundial de la economía, el fascismo, la Guerra Civil Española y el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

Todos son originarios de Santiago salvo Atías, que nació en Ovalle. Socialmente, provienen de la clase media; posiblemente Guillermo Atías era el de extracción más acomodada. Los cuatro hicieron —y a veces completaron— sus estudios universitarios. En este plano, el más destacado fue Fernando Alegría, que luego de estudiar en el Instituto Pedagógico viajó a Estados Unidos donde llegó a ser profesor universitario. Otro rasgo en común ha sido el compromiso político abierto de los cuatro escritores. Tres de ellos simpatizaron abiertamente o incluso militaron en el P.C. Fernando Alegría ha relatado en el comienzo de su autobiografía una experiencia que evidentemente lo marcó: siendo bastante joven presencié los malos tratos que la policía infligió a Elías Laferte, secretario general del P.C. de la época —1930—¹⁶. Su primer libro, escrito en 1938, cuando sólo tenía veinte años, fue una biografía de Recabarren, lo que repitió años después en una nueva versión, *Como un árbol rojo* (1968). Uno de sus hermanos fue regidor comunista. Luis Enrique Délano escribió una novela sobre las experiencias de un grupo de jóvenes militantes comunistas, *La base*, en 1958. De todos, fue el más influenciado por la Guerra Civil Española, por ser el mayor de los cuatro y por encontrarse en España durante el conflicto, en el servicio consular. De esa experiencia sacó un ensayo autobiográfico, *Sobre todo Madrid*, en 1970. El caso de Atías es curioso: fue empleado bancario, llevándolo a ser militante clandestino, pensando que podía ayudar más al partido desde el Banco sin revelar abiertamente su afiliación. Droguett es el único que no apoyó al P.C., siendo simpatizante socialista, tildado a veces de “medio anárquico”. El propio escritor ha confirmado ese juicio. En una entrevista efectuada en 1981, Droguett se comparaba a Manuel Rojas en los términos siguientes:

“Recuerdo a Manuel Rojas, quien toda su vida fue un anarquista hasta su muerte, quien no creía en las instituciones corrompidas, sólo en el hombre. Para mí la literatura es o debiera ser lo que decía un gran anarquista, creo que Bakunin: La pasión de la destrucción es una pasión creadora”¹⁷.

¹⁶Fernando Alegría, *Una especie de memoria* (México, Editorial Nueva Imagen, 1983), págs. 14-21.

¹⁷Francisco Lomelí, “Encuentros con Carlos Droguett”, *Literatura Chilena. Creación Crítica*, vol. 5, Nº 3, Los Ángeles, julio-septiembre, 1981, pág. 27.

En este mismo sentido, otro crítico ha destacado el hecho de que Droguett ha sido un escritor que no colaboró con sus contemporáneos, que se resistió siempre a formar parte de los "círculos literarios"; por esas razones, hasta 1970, fecha en que ganó el Premio Nacional de Literatura, era muy poco conocido por el público.

Los cuatro autores apoyaron abiertamente a Salvador Allende en 1970. Atías escribió una novela militante durante la Unidad Popular, *Y corría el billete*, publicada por la editorial del gobierno, Quimantú, en 1972. La acción del libro describe el ambiente que reinaba en una de las fábricas textiles que habían sido intervenidas por el gobierno, y donde los ex dueños intentan sobornar a uno de los trabajadores para que entregue informaciones que permitan el sabotaje de la producción. Como consecuencias del apoyo brindado a Allende, dos de los cuatro escritores partieron al exilio: Délano a México y Droguett a Francia; Alegría vivía de todas maneras fuera de Chile, en California.

Estos rasgos se repiten en la mayoría de los otros escritores de la misma generación¹⁸. Ellos nos permiten comprender por qué el interés hacia la novela histórica (o política, con la cual, según se vio, la diferencia es escasa) renació en Chile y se expresó en las obras de los cuatro escritores elegidos.

EL AÑO 1938: LOS ENFOQUES Y LOS TEMAS

Délano y El rumor de la batalla: la influencia de la Guerra Civil Española en Chile

Délano terminó de escribir esta novela en 1960, mientras estaba en China. Era la primera de una serie de cuatro novelas destinada a analizar la vida política chilena entre los años 1930 y 1950. La idea central de la novela es mostrar la importancia de los sucesos de España en Chile y su impacto en la vida política criolla. Según el relato, los hechos que ocurrían en la Península constituían la preocupación principal en Chile, a tal punto que la campaña electoral y la lucha por llevar a Aguirre Cerda a la presidencia aparecen como un elemento casi secundario y dependiente del primero. Eso aparece en la actitud de todos los personajes principales. Algunos de ellos son jóvenes estudiantes que desde Chile apoyan la causa de la república española y otros son los voluntarios que han ido a pelear a España y que acaban de regresar a Chile. Una segunda idea importante es la de bosquejar el proceso de definición política de algunos de los personajes, los cuales si

¹⁸Entre los más destacados figuran: Volodia Teitelboim (1916), posteriormente Senador y jefe del P.C., autor de novelas sobre la represión anticomunista de 1948 (*La semilla en la arena*, 1956); Reinaldo Lomboy, autor de la novela *Ranquil* (1942) que describe la matanza de campesinos de esa región, ocurrida en 1934; Luis González Zenteno (1910-1960), militante socialista, quien escribió dos novelas sobre las luchas de los trabajadores del salitre (*Caliche*, en 1954 y *Los pampinos* en 1956); Nicomedes Guzmán (1914-1964), autor de novelas proletarias como *Los hombres oscuros* (1939) y *La sangre y la esperanza* (1943). En fin, Luis Merino Reyes (1912) se dio a conocer con sus novelas en que describe y critica a la clase media chilena, como *Los feroces burgueses* (1964). Otro autor que debe ser mencionado aquí es Diego Muñoz, pese a que ha sido considerado como perteneciente a la generación precedente, por ser algo mayor (1903-1990). Entre sus novelas destaca *La avalancha*, sobre la caída de Ibáñez, publicada en 1931.

bien apoyan en general a la izquierda, carecen de una formación ideológica sólida.

La acción de la novela transcurre enteramente durante el año 1938: comienza en el momento en que se retiran las brigadas de voluntarios de España y termina con la elección de Pedro Aguirre Cerda a la presidencia. Las dos ideas centrales que hemos identificado se hacen presentes desde el comienzo. Víctor Arriola, uno de los jóvenes, quiere ir a pelear a España como voluntario, pero su decisión ha sido tomada demasiado tarde: en ese momento, las brigadas internacionales comienzan a retirarse de España. En los capítulos siguientes, el grupo de Víctor participa en un acto en homenaje a los voluntarios chilenos de regreso de la guerra civil. El autor cita –posiblemente de manera textual– un discurso de Grove¹⁹, en que el orador aprovechaba de destacar la relación existente entre la batalla que se daba en España y la próxima elección en Chile:

“ya le debemos a ese pueblo [España] muchas cosas y sobre todo que haya abierto los ojos de tantos chilenos, que si bien creían que el fascismo era dañino, pensaban que se trataba de un fenómeno circunscrito a Italia y a Alemania. Ya se ve claramente que no es así y que esta planta venenosa puede crecer en cualquier parte si el pueblo no la arranca. Y le debemos también a la lucha de España que haya afianzado entre nosotros la unidad de la clase trabajadora con los elementos progresistas de la clase media para dar juntos y ganar la gran batalla que nos espera el 25 de octubre...” (pág. 44).

Pese a ello, la gran mayoría de los personajes de la novela continúan dedicados casi únicamente a los trabajos de solidaridad con España, actividad que se acentúa con la llegada de una escritora francesa a Chile, que viene a denunciar el peligro del fascismo. Es así como el lector queda sorprendido al encontrarse, en la segunda mitad de la novela, con un diálogo en el cual otro de los jóvenes, Pedro del Solar, recuerda la importancia de trabajar también para la causa del Frente Popular chileno:

“Vamos a hablar con Morelia para tener una reunión en su casa. Ahora hay más necesidad que nunca de gente, no sólo para trabajar en la cuestión de España. Fíjate que de aquí a dos meses vamos a tener elecciones y si no triunfara el Frente Popular, el retroceso que se producirá será tremendo. ¿Y qué hemos hecho nosotros por el triunfo? ¡Nada, ab-so-lu-ta-men-te nada! Estamos inactivos y desperdigados...” (pág. 193).

Tal actitud aparece también en otro de los personajes, Raúl Milán, uno de los que había participado en las brigadas de voluntarios en España. De regreso a Chile escribe una novela sobre su experiencia española, pero pese a ello no logra interesarse mucho en la política nacional. La explicación posible para esta situación paradójica es que Raúl Milán representa el tipo de intelectual recogido en sí mismo, el cual cambió de actitud momentáneamente gracias a la sacudida

¹⁹Marmaduke Grove, líder histórico y fundador del Partido Socialista en 1933; fue más tarde Senador y dirigente máximo del Frente Popular.

que significó la Guerra Civil Española, pero que, carente de educación política, no hace la relación entre los sucesos internacionales y la situación en Chile. Lo contrario ocurre con otro de los ex brigadistas, el obrero Pedro Farías, militante comunista, que no tiene dudas en cuanto a lo que se debe hacer en Chile, y que se encarga de forjar la conciencia de Raúl Milán. Poco antes de la elección, ambos sostienen el diálogo siguiente:

—Yo no me consuelo, perdóneme compañero Milán, que se lo diga, que un intelectual de su categoría, que peleó en España, no esté con la causa del pueblo... He conversado mucho sobre esto con el doctor Moreno. Yo le decía: el compañero Milán no puede estar sino con la izquierda”.

—¡Claro que estoy con la izquierda! ¡Por supuesto, Farías! Pero no me siento con mucho ánimo de participar en este asunto electoral.

—¿Pero va a votar el 25 de octubre, verdad?

—Sí, claro.

—Por don Pedro...

—Hombre, claro.

—Ah, ya con eso me doy por satisfecho, compañero Milán. No podía ser de otra manera. Créame que me preocupaba este asunto” (págs. 242 y 243).

Una actitud semejante aparece en la gran mayoría de los personajes femeninos: a veces apoyan a la izquierda, pero de manera impulsiva, que raya en la superficialidad o bien son contrarias a la actitud de sus maridos, cayendo en una posición reaccionaria. Ejemplo de lo primero es Morelia, que asiste al acto en homenaje a los brigadistas en compañía de Víctor. Mientras escuchan los discursos, se fija en uno de los cuatro voluntarios, José Miguel Salas, comentando que “es el más buen mozo de los cuatro”. La frase molesta a Víctor, no tanto por celos sino por haberlo dicho en ese contexto:

“éas eran las cosas desesperantes en Morelia. En medio de la solemnidad de la reunión, mientras el orador transformaba sus palabras en latigazos de cólera para fustigar a las fuerzas del mal o en oraciones de alabanza para ensalzar las fuerzas de la decencia humana, Morelia era capaz de decir semejante idiotez” (pág. 41).

Entre las que están en el segundo caso, se puede citar a Marta, esposa del doctor Moreno —también ex brigadista— que en un momento dado abandona a su esposo diciendo que “me niego a vivir sin independencia en mi propia casa, a estar expuesta a que, teniendo visitas, llegue esa gente sucia y mal trajeada preguntado por el compañero Moreno” (pág. 206). Agregaba que “no voy a permitir que mis hijos se críen en un ambiente de rotos que llaman compañero a su padre” (pág. 208).

El autor indica que esta situación podía evolucionar si las personas se decidían a informarse y a tomar en cuenta la experiencia histórica. Esto aparece en un diálogo en el que Víctor Arriola cuenta a su padre que tiene la posibilidad de ingresar como periodista a un importante diario, pero donde teme perder sus ideales: varios de los periodistas que allí escriben habían sido anarquistas en los años 1920, pero ahora estaban con la derecha. Su padre lo tranquiliza diciéndole

que los jóvenes como Víctor viven una época en la que es posible desarrollar ideas más claras que las que tuvo la generación anterior:

“El anarquismo de entonces, más que una ideología, era una negación. Nosotros aspirábamos a un mundo ideal, pero muy vago, sin gobierno, sin conflictos, sin dinero, sin guerras, sin dioses, sin policía, sin reglamentos, sin trabas... Pero no sabíamos cómo conseguirlas. Las ideas de ahora son diferentes, constructivas, positivas, realistas y por lo demás han sido llevadas a la práctica. Yo no soy marxista, pero reconozco que lo nuestro era una utopía y que esto otro es ya un experimento. Cualquiera puede ir a la Unión Soviética y comprobar si eso anda bien o mal, si es buena o si es mala la vida de un grupo humano que se basa en el marxismo...” (pág. 97).

Esta especie de *mea culpa*—el padre de Víctor también perteneció a esa generación a la cual critica— termina con una invitación apenas disimulada de adherir al marxismo: “a los vagos e idealistas anarquistas del año 20 no es difícil hacerlos cambiar de mentalidad... pero esto no ocurre con los marxistas” (pág. 97).

A medida que transcurre la novela, estos personajes van definiendo sus ideales en favor de la izquierda. Morelia se involucra cada vez más en las tareas en favor de España y de la candidatura de Aguirre Cerda, adquiriendo mayor madurez. Marta termina por aceptar las ideas de su marido y regresa a vivir con él. En cuanto a Víctor, en las páginas finales, en medio de la euforia provocada por la victoria del Frente Popular, piensa que pronto ingresará “al partido”.

La novela termina con el triunfo de Pedro Aguirre Cerda y con escenas de la celebración popular la noche del 25 de octubre de 1938, fecha de la elección. La mayoría de los protagonistas se reúnen para participar en el jolgorio. Pero incluso en esa escena final, la influencia de España está presente: Pedro del Solar va a buscar dos banderas de la República que se despliegan en medio del desfile. Del Solar exclama: “No íbamos a dejar fuera a la República española... ¡Harto que nos ayudó a ganar esta pelea!” (pág. 357).

Hay en el libro muy pocas alusiones a los partidos y a los personajes de la época. Llama la atención la ausencia casi total de personajes relacionados con el nazismo chileno, así como el silencio sobre la matanza del Seguro Obrero, hecho que conmovió al país, ocupando un lugar importante en las otras novelas. Son escasos los comentarios o reflexiones sobre el significado del Frente Popular y su proyección futura. Uno de los pocos pasajes al respecto se encuentra en una alusión sobre la situación social de ciertos dirigentes del Frente. Esto da pie a un comentario de Elisa, mujer de ideas derechistas, quien dice a Raúl Milán que algunas de sus amigas “están convencidas de que si triunfa el FP va a venir una degollina peor que en la Revolución Francesa... todo el que tenga algo será despojado”. Agrega, sin embargo, que ella no cree que pase algo semejante, porque en caso de victoria del Frente “tendrían que empezar por degollarse a sí mismos, ya que los Moller, Sáenz, Wachholtz²⁰, no son precisamente mendigos”

²⁰Moller y Sáenz eran dos acaudalados propietarios de tierras en el sur de Chile; ambos representaban el ala más derechista del Partido Radical.

(pág. 157). Pero este aspecto no es desarrollado en absoluto en el resto de la obra. De esta manera, *El rumor de la batalla* corresponde exactamente al título de la obra, en que el acento principal está puesto en el eco que encontraron en Chile los sucesos de la batalla mundial entre el fascismo y la izquierda, que se desarrollaba en España.

Alegría Mañana los guerreros: la violencia criolla y mundial de los años 1930

Distinta es la proyección de la segunda de las cuatro novelas analizadas. En el caso de *Alegría*, la influencia de la Guerra Civil Española está también presente, pero como un elemento más al lado de otros. Esta novela da un espacio mucho mayor que la anterior a los sucesos que ocurrían dentro de Chile, tanto en el mismo año de 1938 como en los anteriores.

Estas dos obras comparten, sin embargo, un rasgo en común: en ambos casos los protagonistas principales son jóvenes que en 1938 deciden su orientación futura y expresan sus diferencias con la generación anterior.

Los protagonistas son una pareja de jóvenes, Juan Luis y Elisa, cuyos padres habían tenido una buena situación económica que habían perdido como consecuencia de la crisis de 1930. Los personajes que vivieron ese momento como adultos evocan el impacto que había ejercido ese hecho en la vida política: “¡Qué tiempos, Dios mío! Se podía derrocar un gobierno con un avioncito de dos motores, unos cuantos sargentos y unos panaderos que se botaban en huelga en Santiago” (pág. 76)²¹. Como consecuencia de la crisis, ambas familias habían tenido que dejar sus tierras perdidas en el sur para venirse a vivir a la capital, donde podían ocultar mejor su pobreza. Ese contexto es importante, porque sitúa a los protagonistas de la generación joven, que son producto de la frustración de la decadencia de sus padres. Eso provoca un abismo entre ambas generaciones: los jóvenes no creen en los valores de sus padres, que parecen pertenecer a una generación vencida.

Así, cuando el padre de Juan Luis habla con orgullo de los valores de su generación, del Partido Radical, de la clase media y de las acciones de “los hombres dignos” —médicos, empleados, trabajadores— que provocaron la caída de Ibáñez en 1931, su hijo evoca el mismo hecho bajo otro prisma. Para él, lo que ha quedado es una imagen bien distinta de ese episodio: los ataques de las turbas contra los carabineros, linchados como venganza por las acciones de la dictadura. Esos hechos, que el joven había presenciado cuando aún era niño, son relatados de la manera siguiente:

“Era gente mal trajeadada, cesantes cubiertos de harapos, con chalinas seibientas enrolladas en el cuello, pero también era gente obrera de expresión limpia y fría, y gente joven de ojos desorbitados, dispuesta a todo y alguna cara criminal o desviada, y suplementeros y cargadores y pungas...” (pág. 108).

²¹Esta frase se refiere a la inestabilidad que reinaba en Chile luego de la caída de Ibáñez en julio de 1931, que se prolongó hasta fines de 1932. Entre los hechos claves de ese período figuran la sublevación de la marinería en septiembre de 1931 y la proclamación de la “república socialista” en junio de 1932, luego del derrocamiento del gobierno de Juan Esteban Montero.

De este modo, Juan Luis no vio "hombres dignos", sino personas desesperadas y capaces de todo:

"...había un carabinero acezando, con la guerrera abierta, contra la pared, acorralado, mirándonos con ojos de animal poseído... los que iban adelante lo botaron al suelo de una pedrada y en el suelo empezaron a descargarle golpes con los fierros y le partieron la cabeza y le sacaron un ojo y le siguieron pegando..." (págs. 108 y 109).

Esa violencia criolla, que ya existía desde los años anteriores a 1938 se une a la violencia que venía del Viejo Mundo: la guerra civil en España y las matanzas de los nazis, todo lo cual ensangrentaba el continente: "Humeaba Europa como una cansada vaca en su pantano. Y la vaca mugía sentencias de Spengler que nosotros anotábamos en libretas delicadamente encuadradas en pellejos de judíos" (pág. 70). Esa violencia llega también a Chile, donde Grove amenazaba con colgar a los oligarcas (pág. 72), los nasis hacían atentados que acarrearían la muerte de vendedoras de dulces (pág. 33), había peleas a golpes y a balazos entre los jóvenes izquierdistas y los nasis (pág. 35), el líder nazi Jorge González von Marées disparaba contra el presidente Arturo Alessandri en el Congreso (pág. 163). Este último gobernaba con mano dura: "como más de la mitad del país se le oponía, mandaba empastelar diarios y revistas, apalea diputados, apresar profesores y estrujar estudiantes" (pág. 203).

En ese contexto, los jóvenes como Juan Luis eran "guerreros" a los cuales "el odio los había juntado"; más aún, eran "terroristas devorados por la angustia de una vida de barrio sin esperanza, con la chaqueta parchada y los pantalones rotos, salían a las calles del centro de Santiago... atacando barreras policiales, demoliendo estatuas universitarias, conspirando en quintas de recreo..." (pág. 37). Algunos, como Mario, el hermano de Elisa, ingresan al Partido Nazi, cuya organización y cuyas acciones le daban una "sensación de superioridad absoluta"... "La exaltación que le daba el uniforme, su gorrita, su camisa, sus botas alemanas, las marchas, los gritos, las manoplas, el laque..." (pág. 184).

Para Elisa, su espíritu guerrero se manifiesta en su rebelión personal, en su decisión de tener el hijo que está esperando de Juan Luis aun cuando no está segura de casarse con éste y pese a la oposición de su familia. Para Juan Luis, la rebelión implica buscar modelos en los héroes del pasado: Martín Rivas, el héroe de la novela del mismo nombre, era visto por él como un "guerrillero o terrorista, que vino a la casa que correspondía a su talento, se tomó por asalto a la mujer que merecía, le recordó al país que estaba vivo" (pág. 133)²². Otros modelos son: Carrera, Bilbao, Alessandri -El León-²³ "antes que le cortaran la melena sus

²²No deja de ser curioso que Martín Rivas aparezca como uno de los ídolos de un "guerrero" de 1938. Recordemos que este personaje, aunque participa en el motín de 1851 contra los conservadores, no lo hace por convencimiento ideológico sino por amistad hacia otro de los participantes en ese episodio y que más tarde se casa con la hija de un millonario, cuyas ideas políticas se caracterizaban por el oportunismo.

²³José Miguel Carrera es uno de los máximos héroes de la independencia de Chile; Francisco

amigos siúuticos". Esos personajes son modelos porque además eran patriotas que habían luchado por la libertad, que habían peleado contra los invasores y entreguistas. Sus luchas son asimiladas al combate mundial contra el fascismo; Juan Luis y los jóvenes como él querían "imponer al mundo la imagen de nuestra patria, imponerla como un acto heroico, un pequeño puño cerrado que desde el sur, desde el último rincón del mundo, le daba en el hocico al fascismo" (pág. 200).

Juan Luis encuentra su modelo en 1938 en la persona de Pedro Aguirre Cerda:

"nuestro héroe ese año era un hombre chico, negrito, picado de peste, bigotudo, vinoso, con el pucho de cigarrillo escondido en el hueco de la mano, maestro que hablaba con la ronquera polvorienta de los caminos sureños... don Pedro Aguirre era también un húsar. A su manera. Y quería a la patria" (pág. 199)²⁴.

Hacia el final del libro se narra el episodio sangriento de la matanza de los jóvenes nacis en el edificio del Seguro Obrero. Entre ellos se encontraban Mario y Lucho, su hermano natural. El autor describe la angustia de Mario durante esa jornada, la esperanza de salir con vida en caso de fracaso: "a lo más una paliza en Investigaciones... presos una semana, dos, quizás un mes y después los mandarían al destierro" (pág. 244). Pero pronto es claro que lo peor se avecina, cuando Yuric, uno de los jefes, les informa que nadie vendrá a ayudarlos: "créanmelo, hemos perdido. Los pacos se tomaron la Universidad a cañonazos... mataron a varios... No hay revuelta militar. Todos se han echado para atrás. Ibáñez se entregó. Lo tienen preso" (pág. 248). Luego, la descripción de la matanza por los carabineros, bajo las órdenes del coronel Gordon Benavides.

Después de la masacre, los personajes reflexionan sobre el significado de ese hecho. Frente a los que, como el antropólogo Verdoux, dicen que "el asalto de los nacis fue cosa de futres", Juan Luis tiene otra opinión. Se da cuenta que "entre los sesenta y un nacistas asesinados había tres mecánicos, un baldosista, un peluquero, un electricista, un gáster, un dibujante, dos choferes, un maquinista, un conductor, un repartidor de pan, varios obreros sin profesión, veintisiete empleados, un periodista, dieciséis estudiantes y un abogado" (pág. 259).

El clima de violencia persiste después de la matanza: "desaparecían políticos importantes, líderes sindicales y estudiantiles y volvían a aparecer fondeados en una caleta nortina o presos en una aldea de Aysén" (pág. 257). Pero milagrosamente, la elección presidencial se desarrolla normalmente el 25 de octubre, en

Bilbao fue uno de los pensadores revolucionarios de mediados del siglo XIX; Arturo Alessandri, durante su primera etapa de político, se había ganado el apodo de "El León" por sus discursos combativos y críticos, que le habían ganado un cierto apoyo de masas a comienzos del siglo XX.

²⁴Pedro Aguirre Cerda es uno de los personajes paradójales de la política chilena, que no ha sido estudiado como se merece. Pese a su imagen de líder popular, era empresario destacado, habiendo sido fundador de COPEC (Compañía de Petróleos de Chile) y era dueño de la viña Conchalí. Recordemos además que se había opuesto a la participación del P.C. en el Frente Popular.

plena primavera. La lucha no es a balazos, sino a través de la movilización para desbaratar el cohecho financiado por la candidatura de Ross, "el Mago de las Finanzas", apoyado por los partidos de la derecha. El Frente Popular gana y las masas van a celebrar el triunfo al centro de Santiago, sin prestar atención a los partidarios de Ross, que "se quedaban a la expectativa, rifle en mano o murmurando, o rezando, o simplemente esperando" (pág. 271). La violencia parece haber quedado atrás. Es por ello que el autor escribe, en el último párrafo del libro:

"mañana esos guerreros pasarán por esta misma ciudad sin armas. Y en vez de cascos, escudos y emblemas, portarán los frutos del rojo verano. Saldrán a caminar por ciudades anchas, invadidas de asombrosa luz, donde los muertos que dejamos de espalda, cubiertos de helechos, moldeados en cal y en musgo, nos saludarán otra vez tranquilos y nosotros contestaremos a ese saludo y a sus preguntas con la voz que nos dio, rehaciéndose, la vida" (págs. 273 y 274).

Si se compara esta novela con la anterior, varias diferencias saltan a la vista: los sucesos de 1938 no son vistos únicamente bajo la perspectiva de la influencia de los sucesos de España, sino como el fruto de un conjunto de circunstancias, originadas tanto en Chile como en el extranjero. Creo importante destacar la referencia que el autor hace a los años que Chile había vivido desde la caída de Ibáñez en 1931, lo que había abierto un período convulsionado, que no se había quietado del todo durante el segundo gobierno de Arturo Alessandri²⁵. Esto ayuda a comprender mejor el ambiente que rodea los sucesos de 1938, el significado de la lucha electoral y el estado de ánimo de los personajes. Hay también referencias explícitas, basadas en hechos reales, a los principales personajes de la época: Aguirre Cerda, Ibáñez, Alessandri, Grove, González Videla, González von Marées, Yuric, Ross. Los personajes obedecen a ideologías más variadas: el personaje de Mario, militante naci, es una variante importante dentro del contexto general.

Lo que sorprende dentro de la obra es el final: el autor termina su novela dando una imagen de superación de la violencia tras la elección del candidato del Frente Popular. Es cierto que eso corresponde a una realidad histórica, ya que a partir de 1938 todas las elecciones se desarrollaron normalmente, sus resultados fueron respetados y los gobiernos pudieron dirigir al país normalmente hasta 1973. Pero no es menos cierto que la novela no ayuda a comprender cómo y por qué el clima de violencia que había predominado con tanta fuerza hasta ese entonces disminuye notoriamente en los años siguientes. En ese sentido, Alegría deja planteada una situación sin respuesta en la parte final de su obra.

²⁵Entre los hechos de violencia ocurridos durante el gobierno de Alessandri en los años 1930 deben mencionarse: la matanza de obreros agrícolas de Rancuquíl, en 1934, las peleas a tiros entre los nacis y los comunistas y la represión del gobierno contra la huelga de los ferroviarios en 1936, que incluyó la declaración de Estado de sitio y el cierre de varios diarios y revistas de la oposición. Recuérdese también la existencia de la milicia republicana, cuerpo armado formado por elementos derechistas, durante 1932-1935.

Carlos Droguett y la sangre de los muertos del seguro obrero

Esta novela se concentra únicamente en un episodio del año 1938: la matanza de los nacis en el edificio del Seguro Obrero, ocurrida el 5 de septiembre, poco antes de la elección presidencial. El autor presencié de cerca el hecho, que lo impactó profundamente. Varios años antes de escribir esta novela (publicada en 1953) Droguett había escrito una novela corta dedicada a denunciar la masacre, *Los asesinados del Seguro Obrero*, en 1940. Su objetivo principal es denunciar la matanza y destacar la responsabilidad que en ella le cupo al gobierno de Alessandri, al cual no nombra directamente, sino refiriéndose a él como "el gobernador". Lo caracteriza diciendo que "hablaba bien, tenía una voz hermosa y cálida, para calentar mujeres... también decía que amaba al pueblo, que era su pobre hijo numeroso. Pero después el gobernador se olvidó de él y sólo vivió para el pueblo de arriba y para él no más hablaba" (pág. 51). Mientras el pueblo vivía mediocre y miserablemente —como lo expresa el relato del narrador principal, que no es identificado— el gobierno respondió a las quejas con represión: su Ministro "el dentista" "siempre que podía, cogía a uno del pueblo de abajo y lo metía preso en lo húmedo, en lo oscuro".

Así, pese a que el gobierno promete que habrá elecciones, "algunos estudiantes y obreros que ya no querían al gobernador pensaron expulsarlo a él de su palacio" (pág. 67). Notemos aquí que Droguett no explica por qué él considera que las elecciones no resolverían nada, serían "conforme a una cosa mala" (pág. 66). Tampoco el autor analiza las fuerzas políticas de ese entonces; el Frente Popular, el Partido Naci, no son ni siquiera nombrados. Lo que preocupa al autor es el drama humano de los jóvenes idealistas, que además eran de origen social modesto. Uno de ellos, Yuric, era hijo de un obrero minero, muerto en un accidente de trabajo: "lejos en el mar, más lejos todavía, los mineros hundían sus palas en el cerro para sacar más muertos" (pág. 83). Más tarde, "a él lo enfundaron de negro y su madre lo cogió una tarde de la mano y tomaron el tren a Santiago". Vargas era originario del campo; su padre era un obrero de fundo, que había perdido un ojo y que vivía en un pueblo que "ni siquiera sale su nombre en el mapa" (págs. 134 y 135).

Éstos y otros jóvenes son masacrados en el edificio del Seguro Obrero por los carabineros, hecho que el autor narra en largas páginas, donde sobresalen los detalles sangrientos:

"Yuric lo sabía bien, sabía que morirían. La muerte no era nada, lo terrible era morir y lo espantoso de eso que la muerte comenzaba a venir. Los hombres de uniforme estaban en una oficina, esperándolos. Cuando venían en la escalera les dispararon: fue una descarga cerrada, una descarga abierta. Y entonces el Teniente paseó la ametralladora sobre ellos, rociándolos, dejó después la ametralladora y con el filo de su sable comenzó a darle al primero. Era un muchacho que, quién sabe por qué, se descubrió el costado con ambas manos temblorosas, mostrando un forado hecho ahí a punta de balas..." (págs. 111 y 112).

La descripción termina con el informe que "el General" hace al "gobernador", diciéndole: "Murieron todos los revoltosos, señor". A lo cual el Gobernador responde: "Bien muertos están" (pág. 119).

Pero el drama no ha terminado. El autor narra la visita que algunos civiles hacen al edificio esa noche donde entre nuevos detalles macabros, surgen los tres sobrevivientes: Hernández, Vargas y Montes. La novela hace sentir al lector el horror de estas tres personas que deben fingirse muertas pese a las amenazas de los carabineros, que piensan cortarle las manos para robarse más fácilmente el reloj (pág. 146).

La novela termina —tras una larguísima sección dedicada a los amores de Montes— con dos epílogos en que el autor busca mostrar la indiferencia ante la masacre. En primer lugar, pinta una escena en que uno de los carabineros que ha participado en la matanza vuelve a su casa y se acuesta con su mujer. "El hombre acostado ya, sintió alivio. Tenía sueño, era como una herida en toda la piel... A esa hora estarían sacando los muertos de la casa. Suerte que no le tocó a él hacer eso... Se sentía feliz, refugiado en la cama" (pág. 281). En el segundo epílogo, el testigo-narrador, después de explicar que la prensa fue censurada en los días que siguieron a la matanza, llega a su casa y habla con su mujer. Ésta sólo se interesa por saber si a él no le pasó nada; su comentario es "pobres muchachos" para agregar después "los ratones se han llevado escarbando todo el día. Me tienen muy nerviosa" (pág. 291).

Como ha dicho un crítico, el libro de Droguett es una novela "extraña y sin precedentes en la literatura chilena"²⁶, donde la muerte es el personaje central. Esta misma fuente señala que "60 muertos..." tiene un significado universal, superando las limitaciones del relato histórico; por eso los nombres de los personajes reales aparecen aludidos solamente por designación genérica; finalmente, ciertas partes del libro, como el capítulo "Pan y sueño" se alejan totalmente de la historia. Y, sin embargo, la novela no habría tenido razón de ser sin el hecho real, concreto, de la matanza del 5 de septiembre de 1938. Siendo este libro bastante diferente a los otros tres, puesto que omite conscientemente casi todo lo que no se refiere a la masacre del Seguro Obrero, creemos que debe ser incluido aquí por el relieve que da a ese hecho, que decidió el desenlace de la elección de 1938²⁷.

Atías y La sombra de los días: el Frente Popular, experiencia decepcionante

Esta novela emplea un enfoque bastante diferente al de las anteriores. Los sucesos de 1938 no constituyen el único tema de la obra; lo que interesa al autor es más bien referirse a ellos como un hecho del pasado que le permite intentar reflexiones sobre el significado que esa experiencia entregaba para la izquierda chilena

²⁶Francisco Lomelí, *La novelística de Carlos Droguett* (Madrid, Ediciones Playor, 1983), pág. 41.

²⁷El fracaso del golpe nazi favoreció el triunfo del Frente Popular, ya que el candidato apoyado por los nasis, Ibáñez, renunció a su postulación y aconsejó a sus seguidores votar por Aguirre Cerda. Este último triunfó por muy estrecho margen contra Ross, lo que hace pensar que si se hubieran mantenido las tres candidaturas, el candidato de la derecha hubiera triunfado.

del momento presente, a comienzos de los años 1960. Es por ello que la acción del libro transcurre en dos planos cronológicos: los años 1930, cuando los tres protagonistas centrales de la novela eran jóvenes, y 1963, año en que la novela fue escrita.

Los personajes de la novela son dos hombres y una mujer que componen un triángulo amoroso: Mauricio Gálvez, destacado militante socialista en la época del Frente Popular; Lambert, joven profesor de francés que se ve arrastrado por las circunstancias a militar en el Partido Naci, y Sara, esposa de este último y amante del primero. El personaje femenino es el menos elaborado de los tres; no se interesa en la política, aunque trabaja como secretaria de un dirigente naci. En la novela sólo sirve de enlace entre Lambert y Mauricio, rivales en el amor y en la política.

Tal como ocurre en la novela de Alegría, aunque en mayor medida, la novela busca las raíces de los sucesos de 1938 en los años anteriores. Lambert había llegado del sur a estudiar pedagogía en francés a Santiago; su padre, de origen suizo-alemán, tenía un pequeño aserradero, pero se había arruinado como resultado de la crisis de 1930. Por ello, Lambert dispone de muy escasos recursos para sus estudios. Pronto se transforma en uno más de los numerosos pobres de la ciudad: "en 1933, Santiago estaba abarrotado de cesantes" (pág. 32). Este detalle es importante, porque a causa de su pobreza Lambert se ve obligado a aceptar la ayuda económica de un tío, Alfredo Lambert, ardiente militante naci. En gran parte por reconocimiento a esa ayuda, Lambert comienza a asistir a reuniones de naci, hasta entrar a militar en el partido, aunque no siente ningún entusiasmo por esa causa. Incluso, el hecho de estudiar francés y no alemán indica su escaso apego al origen germánico de su padre y de su tío.

El estudio del personaje de Lambert permite al autor pintar las acciones naci. Uno de los pasajes más logrados es la escena en un restaurante, una noche en que Lambert asiste a la irrupción de un grupo de jóvenes militantes de ese partido, que buscan provocar y concientizar a los clientes:

"Eran cuatro, portaban blusas caquis, cinturones en bandolera y gorros de equipo. Se les veían unos laques cortos prendidos de las muñecas, mientras se abrían paso en el lugar atestado. Escogieron una mesa cercana a Lambert y antes de sentarse uno de ellos gritó para que todos lo oyeran un, ¡Viva Chile!, siendo coreado por sus acompañantes... Solicitaron, de una manera que todos se enteraran, refrescos gaseosos, sin considerar que el pedido causaba un poco de espanto y repugnancia en tal lugar y a esa hora de la noche... el que parecía ejercitar el papel de jefe se levantó de pronto e inició una especie de discurso que quieras que no, todos tuvieron que escuchar, dado el tono altisonante que empleaba. Se refería a las viciosas costumbres del pueblo chileno, envenenado por el vino; un país de pasado guerrero y heroico carcomido por el alcohol²⁸. El porvenir de América latina, en donde tanto

²⁸Las denuncias contra el alcoholismo y contra los dueños de viñas, que eran considerados los culpables de ese vicio, eran muy frecuentes en aquella época. La prensa de izquierda y los sindicatos hacían campañas en ese sentido.

tenía que ver Chile, pueblo de blancos, de hijos de España, no podía quedar confiado a una raza en decadencia, de borrachos" (págs. 68 y 69).

La escena culmina con una pelea entre los clientes del restaurante y los nasis, donde éstos llevan la peor parte. Lambert interviene en favor de uno de los nasis heridos, hecho que constituye un primer paso en su acercamiento al partido de su tío. Más tarde se enamora de Sara, secretaria del doctor Labarca, otro militante nazi. Como Lambert, ella no tiene ninguna convicción ideológica en favor del nazismo; según decía, "los nasis me entretienen porque son completamente locos" (pág. 94). Ambos utilizan el dinero del tío de Lambert para ir frecuentemente a restaurantes y a hoteles. Terminan casándose, "con asistencia de la gente de García Schilling uniformada y miembros de la embajada alemana" (pág. 186)²⁹. Lambert participa en diversas acciones de provocación en medios obreros y de sabotaje contra empresas de Estados Unidos. Su militancia culmina en su participación en el intento de golpe de los nasis, el 5 de septiembre de 1938. Lambert estaba en el grupo de nasis que tomaron por asalto la Universidad de Chile ese día, dirigidos por Yuric, Parada y White, el jefe de las tropas nasis de asalto, T.N.A. Sus dirigentes les hacen creer que parte del ejército e Ibáñez están con ellos; por esa razón, cuando a media tarde tropas militares llegan a rodear la Universidad, los nasis creen al comienzo que vienen como aliados. Finalmente se rinden diciendo que "tenemos orden de no disparar por ningún motivo contra el Ejército, aliado potencial" (pág. 204). Eso no impide que los maltraten y los lleven al edificio del Seguro Obrero, donde son masacrados junto a los demás; el autor hace que Lambert sea otro sobreviviente de los pocos que realmente salvaron la vida ese día. Cuando su tío se entera del desenlace, después de escuchar el relato de su sobrino, comenta que el resultado de ese hecho será que "El Frente popular va a ganar la elección ahora. Los nacistas chilenos no resistirán, preferirán la izquierda. Nunca han comprendido bien nuestro nacional socialismo" (pág. 213).

El otro personaje central, Mauricio Gálvez, es menos elaborado. El autor da muy escasas informaciones sobre sus antecedentes: en breves líneas, nos dice que había sido dirigente universitario socialista y que había hecho una carrera rápida dentro de su partido: en 1938, durante el Frente Popular, era miembro del Comité Central Socialista. La intención principal del autor es la de mostrar su rápido proceso de aburguesamiento y de abandono de los ideales revolucionarios al disfrutar del poder: ingreso a un cargo público, acceso a un departamento "en plena Alameda, de ostentosa factura" equipado con "un flamante refrigerador, otra de las ventajitas de esas habitaciones, codiciadas por todos como pequeños

²⁹El autor incurre aquí en un error al sostener que había un importante apoyo de la embajada alemana al Partido Nazi; de acuerdo a un especialista de Estados Unidos, el nazismo fue un movimiento exclusivamente chileno, que no contó con apoyo alemán porque los nasis rechazaban las doctrinas racistas de Hitler. Véase al respecto la obra de Michael Potashnik, *Nacismo: National socialism in Chile, 1932-1938*, tesis doctoral no publicada (Dep. de Historia, University of California at Los Angeles, 1974), págs. 205 y 206 y 247.

paraísos" (págs. 14 y 15). El P.S. de 1939 es pintado como una organización heterogénea, donde militaban antiguos miembros de la I.W.W. y ex trotskistas; más grave aún, los altos dirigentes dejan de escuchar a los militantes de las bases obreras. Al respecto, el autor pinta una escena en que un dirigente del gremio de los tranviarios intenta en vano ser escuchado por el Comité Central Socialista para que éste los apoye en un movimiento huelguístico. Se les avisa que Schnacke³⁰ no asistirá a la reunión; peor aún, los otros dirigentes se dedican a escuchar a una poetisa socialista venezolana que "lucía unos ojos radiantes y usaba una voz con filigranas tropicales... Como adormecidos o hechizados, los cinco socialistas chilenos la seguían sin parpadear, aun cuando en su fervor lesionaba las tesis marxistas más amplias" (pág. 106).

Esas vivencias se hacen sentir en el momento presente; en 1963, Mauricio, que ha dejado de militar, viaja al sur a reunirse con Sara, que ha sido su amante durante muchos años, a escondidas de Lambert. Al llegar al pueblo donde debían reunirse, Mauricio es reconocido por un librero del lugar, que le recuerda los ideales de 1938 y el desencanto posterior. "¿Y nuestro amado Frente popular? No pasó de ser un romanticismo que también probó su endeblez. Y ahora se le quiere repetir" (pág. 114). El librero sigue su análisis implacable: la izquierda no se ha renovado: emplea "viejas y gastadas ideas"; "cantamos loas a la URSS", mientras que "la nueva ola roba los huevos al águila en las propias poblaciones del proletariado industrial" (pág. 125)³¹. Estas consideraciones, aunque Mauricio las escucha de mala gana, coinciden con lo que él también cree. Cuando se reúne con su rival, Lambert, para discutir sobre la relación de ambos con Sara, en medio de tragos y de cigarrillos, éste le echa en cara "el florecimiento inusitado del capitalismo después de la guerra" (pág. 178) ante lo cual Mauricio no logra dar una réplica satisfactoria, limitándose a contestar con clichés de la teoría marxista.

Hay otro momento clave en que Mauricio se da cuenta de hasta qué punto sus ideales no corresponden a la época actual: su encuentro fortuito con un grupo de jóvenes en un café, en Santiago, al volver de su viaje al sur. Entabla una discusión con ellos no sólo porque éstos se ríen de él por considerarlo viejo, sino porque la nueva generación no muestra ningún interés en la política, pese a que la mayoría de sus padres fueron militantes socialistas o comunistas y que uno de ellos había sido relegado bajo la represión de 1947-1948³². Los muchachos prefieren dedicarse al fútbol. Uno de ellos dice a Mauricio: "No nos metemos en la política, no nos gusta. ¿Qué sacaron los viejos? Sólo joderse, como el papá de Juan" (pág. 134).

³⁰Oscar Schnacke fue un importante líder del P.S., fundador del partido junto con Grove y Ministro del gobierno de Aguirre Cerda.

³¹Esta frase encierra una alusión directa a la Democracia Cristiana, que se distinguió por el apoyo popular conseguido especialmente a comienzos de los años 1960, en detrimento de las bases socialistas y comunistas.

³²Se refiere a la represión de González Videla, que traicionó a su aliado, el P. Comunista, el cual había contribuido a su elección, declarando fuera de la ley a esa formación política y haciendo arrestar y relegar a miles de sus militantes.

El libro termina con la decisión de Mauricio de cortar definitivamente su relación con Sara y de reintegrarse al partido. En esto último, la discusión con los jóvenes juega un cierto papel. En las últimas páginas, el autor nos entrega una larga disquisición del personaje sobre el significado histórico del Frente Popular, que fracasó "porque era sólo una estrategia antifascista... dejamos intacto el aparato burgués" (pág. 220). Piensa que pese a todo, "en 1938 dimos buenas peleas..." (pág. 221).

El aporte de Añas al tema central de este artículo es el de ofrecer una perspectiva histórica de la experiencia frentista desde el momento presente. En ese sentido, el personaje de Mauricio Gálvez es clave. Curiosamente, aunque el personaje de Lambert recibe mucha elaboración de parte del autor, su papel dentro del análisis histórico es mucho menos convincente. Ello se debe a que el autor insiste en que Lambert fue un militante naci a pesar de él, con lo que pierde la oportunidad de explicar a los lectores qué era lo que el naciismo tenía para crecer de manera bastante rápida en los años 1930³³. Pero el tema de la decepción de la izquierda también queda desdibujado debido a la ausencia casi total de referencias al Partido Comunista; todo se resume a lamentar y a criticar los desviacionismos de los socialistas, como si fueran el único partido de la izquierda chilena. Tampoco se hace la menor alusión al impacto que ejercía en 1963 la revolución cubana, factor que comenzaba a esas alturas a hacerse presente en Chile. Da la impresión que el autor está desilusionado con todas las militancias; tal vez por ello los tres personajes centrales son poco atractivos para el lector; todos son pintados como seres débiles, inconsistentes, que mantienen relaciones amorosas enfermizas que ellos mismos no logran explicar. Si esta novela entrega aportes al tema que aquí nos preocupa, al mismo tiempo deja varias zonas en penumbra y el tono general de la obra es amargo.

CONCLUSIÓN

Si se comparan estas novelas a otras del mismo género en la literatura latinoamericana y universal, es indudable que su proyección es más bien limitada. Esto se manifiesta sobre todo a nivel del origen social de los personajes: casi todos provienen de la clase media y la acción transcurre durante la mayor parte del tiempo en el mismo tipo de ambiente. No hay casi tentativas por explorar tipos obreros o campesinos, o personajes de la clase dominante. Ninguna de las novelas da lugar a personajes épicos o que suscite la identificación entusiasta del lector. Estamos lejos de las creaciones de un Jorge Amado o de un Mario Vargas Llosa.

Otro aspecto que se debe destacar es que los cuatro autores hacen un relato lineal, sin rastro de tentativa por hacer lo que algunos críticos denominan "las distorsiones conscientes de la historia, a través de omisiones, anacronismos o

³³El Partido Naci, fundado en 1932, logró ciertos avances significativos entre los jóvenes, a quienes atraía por su estilo y actividades. A nivel electoral, tras alcanzar una baja votación en 1933 consiguió elegir tres diputados en la elección de 1937.

exageraciones³⁴. Por lo tanto, esas novelas pertenecen a la corriente del realismo social o también de la novela histórica tradicional, bastante diferente de la llamada "nueva novela histórica latinoamericana"³⁵. En este sentido, hay poco o ningún esfuerzo por hacer trabajar la imaginación del lector.

Pese a estas limitaciones, el análisis de las cuatro novelas contribuye al trabajo del historiador interesado en conocer más este período de la historia de Chile. Básicamente, creo que los novelistas ayudan a plantear el problema de la interpretación de los hechos principales de ese momento y de la interpenetración entre ellos. Por ejemplo, resulta interesante plantearse, siguiendo la novela de Délano, hasta qué punto el impacto de la Guerra Civil Española y la cuestión del fascismo influyeron en la formación y la orientación del Frente Popular. Hasta ahora, los pocos autores que han estudiado ese tema han afirmado que el Frente se formó esencialmente por factores derivados de la política interna en Chile; Super y Stevenson destacan el alejamiento entre Arturo Alessandri y el Partido Radical como el hecho clave³⁶. Si fue así, la cuestión del antifascismo habría jugado un papel meramente decorativo o emocional, cuestión que debería explorarse más. Asimismo, creo que un estudio de las mentalidades a lo largo de la década de 1930, especialmente la del sector de los jóvenes, ayudaría a iluminar la comprensión de esa época. ¿Cómo percibía ese sector la tremenda inestabilidad provocada por la crisis de 1930 y por los remezones políticos de 1931-1932? Si es cierto que los jóvenes eran "guerreros" como los pinta Alegría, sería importante comprender de qué manera lo eran y hasta qué punto. La contribución de Droguett, que puede ser considerada como la más limitada de los cuatro, toca, sin embargo, un tema importante: ¿cómo explicar la terrible matanza de los jóvenes nasis? Según Donoso, se trata efectivamente de un episodio sin paralelo en la historia de Chile; recordando otros hechos sangrientos como ciertas ejecuciones en 1891 durante la época de Balmaceda y el asesinato de Manuel Rodríguez, el héroe de la Independencia, el autor concluye diciendo que: "ninguno de ellos ofrece los rasgos de cobardía y ferocidad del que tuvo como escenario el edificio de la Caja de Seguro en la tarde del 5 de septiembre... Desde un punto de vista racial, ese crimen rebasa la psicología nacional y desde el patológico fue obra de la histeria"³⁷. Se debe todo principalmente al temor de Alessandri al ridículo de ser derribado por segunda vez, ¿como lo insinúa Donoso?³⁸. Tal vez la respuesta habría que buscarla en la situación de los carabineros, que habían sufrido persecuciones al caer Ibáñez, como se vio en el análisis de la novela de Alegría. Todo ello requiere, evidente-

³⁴Seymour Menton, *Latin America's New Historical Novel* (Austin, The University of Texas Press, 1993), págs. 22-25.

³⁵Menton, *op. cit.*, cap. 1.

³⁶John Stevenson, *The Chilean Popular Front* (Westport, Connecticut, The University of Pennsylvania Press, 1942) y Richard Super, *The Chilean Popular Front. Presidency of Pedro Aguirre Cerda* (tesis doctoral no publicada, Arizona State University, 1975), especialmente el capítulo 2, "The Chilean Center-Left: Marching to the Front".

³⁷Ricardo Donoso, *Alessandri, agitador y demoleedor* (México, Tierra Firme, 1954), tomo 2, pág. 258.

³⁸*Op. cit.*, tomo 2, pág. 259.

MOVIMIENTO TRABAJADOR Y LA ILUSTRACIÓN

mente, un buen conocimiento de la situación dentro de los institutos armados en esos años, lo cual hasta ahora nadie ha hecho.

Pero por sobre todo, creo que estas novelas ayudan a plantearse problemas en el largo plazo. Como dice Alegría en su novela "un año no tiene principio", lo que ha hecho observar a un crítico, con justeza, que "lo que transcurre en un año tiene sus raíces en las épocas anteriores y va a repercutir en los años que vienen"³⁹. De ese modo, aunque la acción de su novela transcurre esencialmente en 1938, la proyección va más lejos. Ello es el tema que preocupa a Atías y que constituye una temática de gran importancia. Como lo ha destacado un crítico literario, refiriéndose a la degradación de los ideales socialistas, "lo grave es que esto fue lento, no violento, y por lo mismo no hubo reacción de las víctimas"⁴⁰. Ésa ha sido, sin duda, la intención del autor, y es seguramente la razón por la cual ha escogido situar su novela en dos fechas bastante apartadas entre sí, como son 1938 y 1963. Así debe plantearse la pregunta: ¿por qué la experiencia práctica del Frente Popular fue tan decepcionante?⁴¹. Y si fue así, ¿por qué la izquierda de los años 1960 y 1970 seguía refiriéndose a ese hecho como un hito positivo? ¿Cómo conjugar eso con la rebeldía de los "guerreros" de Alegría? ¿Por qué Chile, país tan convulsionado en los años 1930 vuelve a una vida institucional casi impecable en las décadas siguientes, al menos hasta 1973? Preguntas importantes para la comprensión del Chile del siglo xx, a la cual los escritores han hecho un aporte significativo.

Nació en Chile, en los confines meridionales de la antigua Valdivia, de una familia honrada y bastante pudiente para ser un país en aquel entonces. Su vida se dio bastante estancada para lo que se daba en Chile en tan apartados lugares en el siglo de 1790. Leer mal, escribir poco y apocarse a contar, eso y las correrías máximas al general que, explicadas por la ignorancia, más conducen al fanatismo que al conocimiento de una verdadera religión, fueron las ocupaciones de sus primeros años. Llegado a la edad de la pubertad, su constitución de fierro, su extraordinaria arriero en el manejo del caballo, su valor que llegó a hacerse proverbial, su carácter audaz y a la par que festivo y sus libertades sin límite, le granjearon una gran reputación provincial que hasta 1890 no dejaba el recuerdo que aún queda en el valle de este tipo de *luche gaucho*.

Al *luche gaucho*, tipo puramente chileno era entonces (hacia 1890) la viva representación del caballero andante de los siglos medios, con poncho y con botas altas, tanto por su modo de vivir cuanto por sus gustos y sus tendencias. Como se decía entonces, él buscaba guapos a quienes vencer, encuentros que se ganaba, derechos que entortu y doncellas a quienes agredar, unas veces con espadas y otras sin ellas, pues los hubo descomodidos y fallidos además.

³⁹Solomon Lipp, "Fernando Alegría, guerrero optimista", en Helmy Giacomani, *Homenaje a Fernando Alegría* (New York, Las Américas Publishing, 1972), pág. 108.

⁴⁰Guillermo Blanco, "A la sombra del 38", *Revista Erilla*, Santiago, 22 de diciembre de 1965, pág. 40.

⁴¹Comparto en cierta medida el juicio de este escritor, ya que como experiencia política el Frente duró apenas dos años; antes del término del gobierno de Aguirre Cerda, la alianza entre P.C. y P.S. se había desintegrado. En la elección presidencial de 1942 el Partido Radical triunfó con los votos de los dos partidos marxistas, pero sin que hubiera una alianza entre esas tres formaciones.

LUZ, TRABAJO Y ACCIÓN: EL MOVIMIENTO TRABAJADOR Y LA ILUSTRACIÓN AUDIOVISUAL*

Eduardo Devés V.**

I. Corría 1830, cuenta Vicente Pérez Rosales, cuando en una trilla en Lolol, Juan Antonio Rodríguez, en leal y caballeresco desafío, abrió el cráneo de Francisco Araya con un poderoso machetazo.

Oculto, pero siempre perseguido después del lance con Araya, salió disfrazado para el pueblo de Curicó, en donde supo por sus amigos que ciertos celos del juez sumariante, y no muy inciertos garrotazos que había recibido de manos de Rodríguez, delante de la querida disputada, habían elevado su desgraciado encuentro en la trilla de Lolol a la categoría del más alevoso y premeditado asesinato.

Fue preciso resolverse a abandonar temporalmente su patria y recorrer, en calidad de pobre y desvalido fugitivo, aquellas cordilleras y aquellas pampas en las que tantas veces había figurado como ladino, acaudalado y prestigioso contrabandista.

Salió, pues, sin más esperar, como dicen los campesinos, en lo montado, huyendo de las cárceles y del patíbulo.

Nacido en Chile, en los confines marítimos de la antigua Colchagua, de una familia honrada y bastante pudiente para ser tenida en algo, su educación había sido bastante esmerada para la que se daba en Chile en tan apartado lugar en el año de 1790. Leer mal, escribir peor y apenas contar, esto y las rutineras máximas de moral que, explicadas por la ignorancia, más conducen al fanatismo que al sentimiento de una verdadera religión, fueron las ocupaciones de sus primeros años. Llegado a la edad de la pubertad, su constitución de hierro, su extraordinario arrojo en el manejo del caballo, su valor que llegó a hacerse proverbial, su juicio sarcástico a la par que festivo y sus liberalidades sin límite, le granjearon una reputación provincial que hasta 1850 no desmentía el recuerdo que aún queda en Quiahue de este tipo de *lacho guapetón*.

El lacho guapetón, tipo puramente chileno era entonces (hacia 1830) la viva encarnación del caballero andante de los siglos medios, con poncho y con botas arrieras, tanto por su modo de vivir cuanto por sus gustos y sus tendencias. Como él, buscaba aventuras; como él buscaba guapos a quienes vencer, entuertos que enderezar, derechos que entortar y doncellas a quienes agradar, unas veces con comedimientos y otras sin ellos, pues los hubo descomedidos y follones además. Así como el caballero andante no perdonaba torneo donde pudiese lucir su gallardía y poder irresistibles de su lanza, primero faltaría el sol que faltar *el lacho*

*Conferencia dictada en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile el 25 de mayo de 1994, en el marco del ciclo "Historia de los Trabajadores. Homenaje a E.P. Thompson".

**Universidad de Santiago de Chile y Universidad de Talca.

guapetón en las trillas, en los rodeos, en las corridas de caballos y en cuantos lugares hubiese muchachas que enamorar, chicha que beber, tonadas que oír, cogollos que obsequiar, generosidad y garbo que lucir, y pechadas y machetazos que dar y recibir, aunque no fuese por otro motivo que por haber rehusado beber en el mismo vaso.

El huaso Rodríguez, huyendo del país y llegado a Chilecito de Mendoza, trabajó como empleado y comerciante en licores, dejando verse en San Vicente, San Carlos y en cuantos puntos podían ser propicios a impulsar la venta de la rica *pitchanga* que él sólo sabía aclarar. En ésta y otras correrías fue donde poco a poco se dio a conocer y a estimar de todos.

La fama y nombradía del chileno no tardaron en alcanzar el palacio del fraile Aldao, caudillo de los montoneros, aquel fraile feroz y despiadado que parece que el infierno hubiese vomitado sobre la desgraciada provincia de Mendoza.

Rodríguez ya cansado con el oficio de vender licores y electrizado con la relación de los brillantes hechos de armas de sus propios amigos en la guerra civil de la república Argentina, deseó entrar en el ejército, y apenas supo que el fraile general deseaba conocerle, cuando se presentó a él y le pidió el servicio en calidad de soldado raso.

El aspecto del recluta, su fisonomía franca y resuelta, así como su modesta aspiración, bastaron a aquel sagaz caudillo para conocer, como lo expresó después, que un hombre como Rodríguez era lo que hacía tiempo buscaba.

Supuse que varias tribus de nuestros moluches infestaban las pampas, y que unidos a los bastidores del caudillo Baigorría estaban devastando la provincia y amagaban a San Carlos.

Rodríguez ofreció salirles en encuentro. Así lo verificó y esto le valió el título de capitán del fuerte de San Rafael.

Desde aquel momento comenzó la vida de nuestro soldado aventurero a revestirse del carácter público con que se le vio tantas veces figurar en los sangrientos encuentros de la guerra intestina que, por tantos años, sentó sus atroces reales en la república Argentina.

No hubo en aquella guerra mortal y fratricida hombre que más prodigase su vida en los crueles encuentros donde le llamaban el deber y el amor de su jefe.

Rodríguez no tenía en el cuerpo un solo lugar que no mostrase el rastro de una lanza o el de una bala.

Era, pues, el capitán Rodríguez menos cruel de lo que se decía, y por esto se ve que nunca encabezó sus cartas con el lema aterrador: ¡Viva la Confederación Argentina; mueran los salvajes unitarios!, sino con éste de su indiscutible creación: ¡Viva la fe en Cristo y la razón! Algunos años después llegó la muerte de Aldao que fue considerada por Rodríguez como la mayor calamidad que pudo recaer sobre la provincia de Mendoza. La muerte de Aldao cambió enteramente el carácter y las tendencias de su protegido.

San Rafael fue convertido, desde entonces, en centro de un nuevo gobierno sometido, sólo en el nombre a las autoridades de Mendoza.

Aumentó sus fuerzas alistando, entre sus soldados, cuantos chilenos llegaban al fuerte, bien fuese impelidos por la pobreza, bien por sus crímenes; se proveyó

de caballada, de armas y de municiones, y a la sombra de su actitud imponente, esperó confiado el porvenir. Los pueblos de San Vicente, Luján, San Carlos y Chilecito, atraídos por sus liberalidades, se pusieron tácitamente bajo su inmediata protección, y, aunque sometidos, en el nombre, a sus autoridades locales, no reconocieron más jefe ni más autoridad que al *chileno Rodríguez, padre de todos los cuyanos honrados*, como era llamado.

Aldao le había dicho al morir: Hijo mío. Si muero, véndelo todo y vete a tu tierra, o si no, marcha en el acto con tus soldados y ponte al servicio inmediato del Dictador (Rosas). Si te quedas, desconfía de todos los mendocinos, ¡te matarán! Pero Rodríguez no quiso seguir el consejo de su mentor.

“¡No obedezco, ni quiero obedecer, mientras esté vivo uno de los detractores de Aldao! Yo les probaré a esos baguales que gobiernan en Mendoza que así, viejo como está, Rodríguez puede todavía quebrarles el lomo”.

Cuenta Vicente Pérez Rosales cómo trató de disuadirlo de sus propósitos. Allí le hice presente, dice, cuán rodeado estaba de traidores y de asechanzas.

No pudo convencerlo. Poco tiempo después, preso en una escaramuza el huaso Rodríguez fue entregado a la mano del verdugo¹.

II. Luz, trabajo, acción: el movimiento trabajador y la ilustración audiovisual. Luz, trabajo y acción, pero también sacrificio. Los trabajadores han sido vistos como sacrificados, se han visto a sí mismos como humanos para el sacrificio, tanto es así que muchas veces parecen haber decidido autosacrificarse.

El huaso Rodríguez buscó la muerte hasta encontrarla. Era valiente y quería mostrar su fidelidad y su valentía. El huaso Rodríguez, suerte de caballero andante, de acuerdo a Vicente Pérez Rosales, tipo del “lacho guapetón”, fue un caudillo chileno atípico. Sólo el escenario argentino pudo permitirle desarrollar un papel, como a los Carrera, que en Chile era imposible. Manuel Rodríguez o los Pincheira como líderes de huasos a caballo eran casi impensables en el Chile de mediados del siglo pasado. Tampoco tuvo gran éxito Pedro León Gallo capitaneando mineros. Ya se había inaugurado el tiempo del Quebradino Ramos, Francisco Bilbao, de Zapiola o de Vivaceta. Estos líderes de pluma y no de espada.

Más lejano pareciera estar todavía de los trabajadores de la industria, la minería o los servicios de 1950, 1960, 1970, los trabajadores del Chile del estado de compromiso, de la industrialización sustitutiva, de la Central Única de Trabajadores, aquellos que eligieron a Clotario Blest o más tarde a Luis Figueroa o Jorge Godoy.

Sin duda, hay diferencias entre el huaso Rodríguez y el presidente de la CUT, Luis Figueroa o Jorge Godoy. Pero en este caso nos interesan las semejanzas. Tanto en uno como en otro, así como en los trabajadores agrupados en Santa María en 1907, hay un cierto apetito de muerte. Van a terminar entregando su vida en un sacrificio.

¹Narración, prácticamente textual, extraída del libro *Recuerdos del Pasado*, de Vicente Pérez Rosales.

Quiero mostrar en lo que viene, cómo hay una gran cercanía entre movimiento trabajador y sacrificio.

Para lograrlo, comenzaré por probar cómo en los audiovisuales históricos se pone un particular énfasis en la masacre, el martirio y el dolor.

En seguida, mostraré cómo esta imagen no es un mero capricho sino que el movimiento trabajador lleva en sí mismo un sino trágico que lo envuelve en una dinámica que genera masacre; no se trata estrictamente de una dimensión suicida, se trata, más bien, de una dimensión sacrificial.

PRIMERA TESIS

III. Repitamos, entonces, la primera tesis: el movimiento trabajador ha sido presentado por los audiovisuales como mártir sacrificado.

A continuación, presentaré extractos de una serie de documentales en los cuales se aborda la historia de los trabajadores y del pueblo, donde se verá cómo en ellos se reiteran determinados tópicos relativos al sufrimiento y la masacre²:

1. Muerte de Santa María de Iquique, ICTUS.
2. Recabarren en la memoria, ICTUS.
3. Chile en el siglo xx, Visión Comunicaciones-CERC.
4. Clotario Blest, ICTUS.
5. Chile, una larga y cuerda geografía sindical, PROCESO.
6. Mancomunales del desierto, ICTUS.
7. Lota, de José Román y Álvaro Pantoja.
8. Tiempo para un líder, ICTUS.

Las imágenes son reiteradas y hablan por sí mismas. Es verdad que han sido escogidas. No es menos verdad que fue fácil encontrarlas para mostrarlas. Hay muchas más de este tenor. La historia de los trabajadores y del pueblo es, en primer lugar, la historia de su dolor, de su martirio y de su sacrificio.

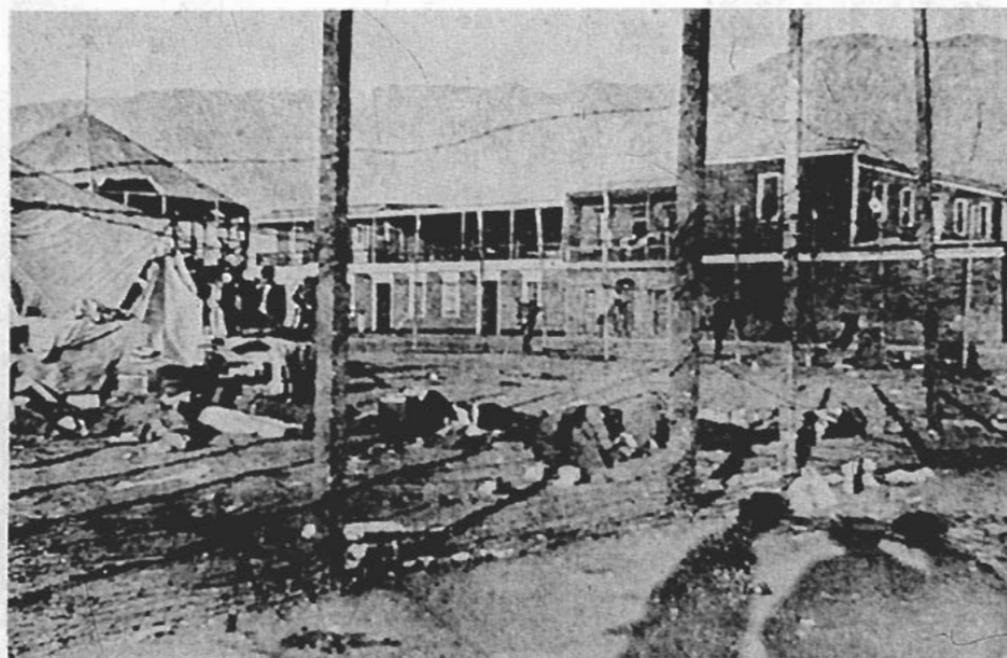
SEGUNDA TESIS

IV. Lo sacrificial en el movimiento trabajador no es apenas un invento de historiadores y comunicadores. Existe en el trabajador un sino trágico que lo lleva a involucrarse en una dinámica que genera masacre.

Tanto lo narrado sobre el huaso Rodríguez, las investigaciones sobre la huelga de 1907 en Iquique³ y aquello que presentaré a continuación sobre la

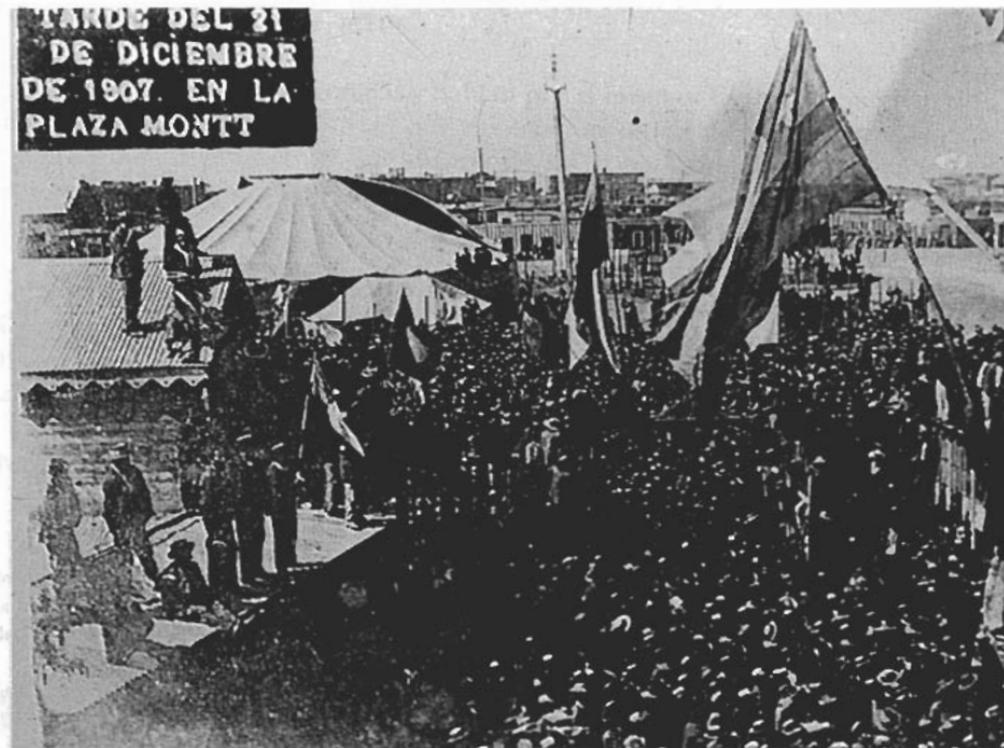
²En la conferencia se proyectaron trozos breves de los videos señalados, mostrando imágenes principalmente históricas. En varios de ellos (1,2,3,4,5,6) se hace mención destacada de los hechos de la Escuela Santa María en Iquique, o de la masacre de 1907 en Valparaíso, o de los sucesos luctuosos de la semana roja de 1905 en Santiago. Se reproducen algunas fotografías que se utilizan en los videos.

³Eduardo Devés, *Los que van a morir te saludan. Historia de una masacre. Escuela de Santa María de Iquique, 1907* (Santiago, Ediciones Documentas, Nuestra América Ediciones, America Latina Libros), 1988.





TARDE DEL 21
DE DICIEMBRE
DE 1907. EN LA
PLAZA MONTT





Central Única de Trabajadores me han conducido a la siguiente conclusión: se genera un tipo de acción en relación a un tipo de cultura (como autoimagen, como valores, como criterios de acción) que termina por *empantanar* a los trabajadores, impidiéndoles avanzar, sea en el sentido de atacar o de negociar, tanto como retroceder. Por cierto, la situación de los trabajadores no puede entenderse sin su entorno no trabajador: políticos, empresarios, militares, intelectuales, etcétera.

Quiero analizar el caso de 1973 a partir de los discursos realizados con motivo del 1 de mayo, el día del trabajo, por el presidente de la CUT.

Un descubrimiento clave fue el siguiente: Jorge Godoy, presidente de la organización, en su discurso del año 1973 trasluce una actitud de cierta entrega a la muerte: discurso premonitorio, ¿profecía autocumplida?, de lo que ocurrirá algunos meses más tarde.

El descubrimiento fue posible al hacer un estudio comparativo de los discursos entre 1953-1973. Luego de obtenidos los textos, especialmente del diario *El Siglo* de cada año, se procedió a plantearles un *test* compuesto de catorce preguntas, a saber: ¿cuál es la autopercepción del trabajador?, ¿quiénes son considerados enemigos del trabajador o de la CUT?, ¿cuáles son las reivindicaciones específicas?, ¿cuáles las reivindicaciones generales?, ¿el tema agrario?, ¿concepción del gobierno?, ¿extranjero bueno?, ¿extranjero malo?, ¿método para alcanzar el ideal?, ¿ideal?, ¿ideas novedosas o nuevas?, ¿rememoraciones históricas?, ¿significado del 1 de mayo? y ¿presencia de lo sacrificial? Fue en el marco de las respuestas a este cuestionario que apareció el crecimiento de lo sacrificial. La marca de la muerte se hacía muy patente en mayo de 1973, varios meses antes del golpe de Estado.

El año 1953 no tiene menciones a lo sacrificial.

1958 tiene dos menciones: mártires de Chicago sacrificados; sangre del pueblo regada a raudales.

1963 tiene cuatro menciones: rendir homenaje a todos los caídos en la lucha; luchas de los asalariados están bañadas de sangre por represión despiadada; cada conquista sindical ha significado prisión, hambre, tortura y muerte; fecha histórica bañada en sangre y dolor.

1968 tiene tres menciones: masacres cometidas por gobiernos reaccionarios; masacres que han sido cometidas con propósito de amedrentar al pueblo; asesinatos cometidos en contra de mineros en Asturias por el tirano Franco.

En total para estos cuatro años hay nueve menciones, 2,25 por año.

En 1973 fueron diez menciones: lucha larga, dura y sacrificada; dar la vida; mártires de Chicago; mártires clase obrera; entregar vida por noble causa; fuimos a enterrar nuevo mártir clase trabajadora; terroristas de derecha balean, asaltan, agreden; trabajadores cayeron luchando por lograr jornada de ocho horas; José Ricardo Ahumada cayó víctima de balazos; comando reaccionario asesinó al obrero Jorge Henríquez.

Pero no sólo eso. Si nos remitimos a los personajes rememorados, confirmamos el mismo aserto. Todos los recordados tienen un sino trágico y doblemente trágico. Se rememoran cuatro personajes. Dos obreros muertos recientemente: "un comando reaccionario asesinó en Concepción al obrero José

Henríquez”, “Ayer fuimos a enterrar a un nuevo mártir José Ricardo Ahumada Vásquez”.

El tercer personaje es Luis Emilio Recabarren, quien aparece como “maestro organizador del movimiento sindical chileno, movimiento por el cual muchos han muerto y han entregado su vida como José Ricardo Ahumada”.

El cuarto es el Che Guevara, que aparece a propósito de que “el fascismo destruye el monumento al heroico combatiente”. De los cuatro, tres han muerto asesinados, uno de suicidio.

Se suma todavía la concepción o constatación de que la actividad se encuentra en manos de los enemigos (fascismo, imperialismo, derecha). Son éstos los que actúan, en tanto que el movimiento trabajador aparece más bien (aunque no en forma exclusiva solamente) como paciente, como aquel que sufre la acción de dichos agentes. Se habla de una “acción abierta, descarada, cobarde y criminal del fascismo”, de una “nueva escalada fascista”, de que “comienza un nuevo plan antichileno de la reacción”; de que “la reacción intenta nuevos caminos”.

De agregado, puede señalarse cómo el diario *El Siglo*, realizando algunos reportajes sobre las actividades del 1 de mayo y el propio discurso del presidente de la CUT van poniendo en relieve una serie de temas y declaraciones que aluden a la muerte⁴. En un espacio dedicado al funeral de José Ricardo Ahumada, se habla de obrero asesinado, del sentir doloroso de la muerte, etc. En otro espacio se refiere a la marcha del 1 de mayo del sector sur, donde personas entrevistadas o agitadores insistían en las ideas de que el pueblo estaba siendo asesinado. Un tercer espacio está dedicado al propio discurso del presidente de la CUT, recogién-dose allí una serie de conceptos relativos al martirio y al sacrificio.

No satisfecho con estas pruebas quise verificar y precisar, sin embargo, la validez de este descubrimiento sobre la premonición fatal de la derrota inminente. Me pareció que dada su importancia para la comprensión de la crisis de 1973, era decisivo captar bien este sentimiento de sacrificio de la CUT y el movimiento trabajador.

Introduce, entonces, un segundo *test*. Se trató con éste de cuantificar un listado macabro de palabras presentes en los discursos de los presidentes de la CUT en los años 1953, 1958, 1963, 1968 y 1973.

En conclusión, puede señalarse que hay una suerte de aceptación del martirio que vendrá.

Esto se hace más patente si comparamos 1973 con el año anterior.

En 1972 hay sólo dos menciones a lo sacrificial y no diez como vimos en el primer *test* o dieciséis como vimos en el segundo, en 1973, pero a la vez las dos son en oposición:

—“Equivocados quienes creen que llevarán a Chile a un baño de sangre”.

—Hay que “impedir crimen”.

En ambos casos se trata del no quiero morir, me rebelo, me defiendo: “Señor, aparta de mí este cáliz”.

⁴*El Siglo*, Santiago, 2 de mayo de 1973.

		PROMEDIOS 1953-1968	AÑO 1973
Crimen - asesinato	6	1,5	4
Dar o entregar la vida	0	0	2
Dolor	1	0,25	1
Entierro, funeral, sepulcro	0	0	1
Mártir, martirio	2	0,5	3
Masacre	4	1,0	0
Muerte, caídos	7	1,75	2
Sacrificio	1	0,25	2
Sangre	4	1,0	0
Tortura	1	0,25	0
Víctima	2	0,5	1
Sumatorias	28	7	16

1973, en cambio, parece que se ha aceptado la muerte sacrificial: "Señor, hágase tu voluntad y no la mía".

V. Se ha detectado la fuerte presencia de lo sacrificial en el movimiento trabajador o si se quiere más ampliamente en lo popular.

Ahora bien, ¿cómo se explica la presencia de este elemento? Quiero partir precisando qué entiendo por "sacrificial". Es aquello que alude a sufrir o morir por algo. Es sufrimiento y esfuerzo, se dice: "su sacrificio ha sido recompensado"; es algo así como el precio a pagar por algo que se desea; a la vez es el sufrimiento o pérdida que causa un golpe, una represión en el sentido de que: el poderoso "sacrifica al trabajador"; es el martirio porque el mártir es un "sacrificado"; es la actitud paciente del que "decidió aceptar el sacrificio de sí mismo"; es el amor: "sacrificó su interés en beneficio de ella" o "sacrificóse por amor"; es masoquismo: "ésta goza sacrificándose", "a ésta le gusta sacrificarse"; es muerte "sacrificó su vida".

En síntesis, sacrificio es sufrimiento, martirio o muerte; es por otra parte, dejarse hacer, aceptar pacientemente. Normalmente todo esto con algún sentido. No es simplemente la muerte casual y tonta de aquel a quien le cayó una teja y lo mató.

Sin duda, en el movimiento trabajador, como parte de lo popular, hay una dimensión sacrificial. Ésta no es exclusiva: no es la única dimensión existente sino que se combina con lo festivo, lo constructivo, lo folclórico, etc; por otra parte, no es una dimensión que se presente sólo entre los trabajadores, se halla también entre los profesores, los bomberos, las madres, los médicos, los amantes, etcétera.

Ahora bien, si hemos construido una imagen sacrificial del trabajador podemos construir otra. Podríamos quizá construir la imagen del trabajador agente económico y de poder; aquella del trabajador festivo artesano de la cultura popular, aquella sólida, del hombre de mármol o de bronce. Todas estas imágenes, por lo demás, en un cierto grado ya existen.

Sin embargo, no es cosa simplemente de decidir y proponerse suplantar una imagen por otra. La imagen sacrificial juega un papel importante al interior del sistema cultural. No es cuestión, de manera arbitraria o voluntarista, de querer suplantar lo sacrificial por lo picaresco, por ejemplo. No vale la pena, no resulta actuar a la manera de ciertos intelectuales librescos del siglo XIX que quisieron suplantar el catolicismo por una religión americana, unos, por una religión de la humanidad, otros, fracasando prácticamente todos.

Lo sacrificial en la cultura, la dimensión sacrificial y la imagen sacrificial del trabajador, no es un capricho ni un arbitrio de los intelectuales o de los propios trabajadores. Es, por el contrario, la satisfacción de un espacio necesario en el equilibrio u orden cultural. Es la necesidad de considerar a una parte de la realidad como sacrificada: sufriente y martirizada. Es la necesidad de un espacio para el altruismo y la solidaridad. Por otra parte, en las últimas décadas y entre nosotros sobre todo en los últimos años, este papel se va suplantando. Son otros sectores los que van asumiendo mayor presencia en el ámbito de lo sufriente: mujeres golpeadas, jóvenes, minorías étnicas segregadas y, particularmente, la naturaleza sacrificada por el interés torpe e inmediatista de un consumismo antiecológico.

Otro conjunto de secuencias, más o menos en los mismos videos, nos muestran otras miradas del trabajador⁵.

Al aparecer, ante la mirada de la sociedad, otras víctimas, el trabajador puede ir emancipándose de la imagen (autoimagen) lastimera. Ésta le ofrecía algunas perspectivas, pero sobre todo lo sometía al papel de víctima.

Dicho todavía en términos más fuertes: para la emancipación o para tener éxito simplemente, el trabajador, a estas alturas de su historia, debe comenzar por emanciparse de la mirada que lo ve como víctima, de esa mirada que lo condena a la función de chivo expiatorio, para que pueda emerger una cultura del triunfo más que de la derrota.

La imagen de víctima está asociada a la noción de perdedores.

El trabajador es visto como pobre, como el de abajo, como pobre oprimido, como marginado, como hombre pobre, como pobre hombre. Desde esta óptica cualquier grupo de trabajadores o de sectores populares que logra mejorar su situación tiende a ser considerado como arribista, traidor o aristócrata obrero.

Por ello, es muy peligrosa aquella ciencia social que ve al pueblo como el conjunto de los perdedores. Ella es, en cierta medida, la que consagra la derrota.

VI. Volviendo un poco atrás: lo que interesa ahora es explicarse por qué se da en el movimiento trabajador con tanta fuerza y recurrentemente, la dimensión sacrificial, dimensión que lo lleva a la muerte en vez de planificar un ataque o negociar con la realidad.

⁵Se reprodujo aquí otra serie de secuencias, también muy breve, pero que no ponían tanto énfasis en lo histórico sacrificial sino sobre todo en aspectos más actuales, más constructivos y hasta festivos. Especialmente se mostraron imágenes de celebraciones recientes del 1 de mayo reproducidas en *Chile una larga y cuerda geografía sindical*, de PROCESO. Se reproduce una fotografía tomada de este video.



Una primera respuesta, que por sí sola no basta es que la propia intelectualidad genera una visión de martirio que entrega o devuelve al trabajador. Éste se ve, en el espejo de la historiografía o de los audiovisuales, como un ente explotado, permanentemente destrozado, injustamente tratado, etc. En esta concepción se hermanan: una dimensión ética, el escándalo y la denuncia por el abuso; una dimensión política, el intelectual realizará los intereses del trabajador y lo utilizará en su camino hacia el poder; una dimensión comunicacional, las masacres son acontecimientos espectaculares y se prestan para hacer libros y audiovisuales sobre ellos.

Una segunda respuesta que se puede aportar es que esta visión sirve para justificar determinadas incapacidades. El trabajador puede siempre echarle la culpa a los "malos" de todos sus fracasos. No es culpable de nada. Esto es particularmente palpable si se hace eco de una historiografía que lo presenta como un héroe inocente, permanentemente sacrificado, al cual se le exige militancia, valentía, conciencia, pero nunca criterio, nunca capacidad de negociación, creatividad o imaginación.

Una tercera respuesta: la autoimagen sacrificial se debe a que estadísticamente es el grupo más reprimido y masacrado. Y por tanto esta autoimagen no es más que la constatación de un hecho empírico bastante evidente.

VII. Pero si bien estas razones pueden contribuir a la explicación del fenómeno, es importante replantear la pregunta, pues me parece que ellas no alcanzan para responder.

La pregunta no es simplemente: ¿a qué se debe que los trabajadores tengan una imagen de sí mismos de carácter sacrificial? Lo más importante es: ¿a qué se debe que lleven a cabo una práctica sacrificial que los conduce a entregarse a la muerte? ¿A qué se debe que generen un tipo de acción que los empantana no permitiéndoles avanzar ni retroceder y llevándolos en consecuencia, a entregarse como corderos al sacrificio de una derrota, muchas veces sangrienta?

En un texto publicado hace algunos años sobre el movimiento trabajador de comienzos de siglo en Chile⁶, pretendí explicar algunos de sus comportamientos a partir de la clave de una cultura obrera ilustrada de tiempos del centenario. Dicha formación cultural estaba compuesta por una rara mezcla de laicismo y misticismo en que se articulaban elementos como la bravuconería, el "machismo" en el sentido de valentía, del ser muy macho; con cuestiones como la confianza en el futuro y en la victoria, provenientes de una visión "progresista" optimista de la historia; así como con una ética radical de la fidelidad a una causa, la ética del que sólo puede perder sus cadenas.

Quisiera, no obstante, agregar algo más, especialmente cuando estoy tratando de explicar un fenómeno recurrente, que no sólo se expresa hacia 1910.

Agregar, en primer lugar, una explicación sicoanalítica tomada del libro *El sacrificio*, del francés Guy Rosolato, el cual señala que "la actitud sacrificial adquiere una amplitud excepcional durante los períodos de crisis, cuando los conflictos ponen en peligro el poder" y más adelante añade que en estos períodos de crisis, "el equilibrio entre la culpabilidad, el masoquismo y los ideales sociales se encuentra perturbado". Ello va a sobredimensionar la "pasividad siempre en la línea masoquista"⁷. La crisis es una situación proclive a generar sacrificios, autosacrificios y aparición de liderazgos fuertes.

Agregar, en segundo lugar, el aporte del ensayismo nacional sobre el carácter chileno. Autores como Nicolás Palacios⁸, Alberto Cabero⁹, Benjamín Subercaseaux¹⁰, Joaquín Edwards Bello¹¹, han abundado en la caracterización del pueblo chileno. Han señalado, con más o menos énfasis, ideas como su valentía, fatalismo, el ser o aparentar ser muy macho, el quijotismo, el desprecio de la vida, la poca noción de la muerte. Es cierto que este ensayismo no ha sido siempre coherente, es obvio que no todos los chilenos populares son idénticos. No veo por qué, sin embargo, estos autores no podrían haber captado trazos más o menos marcantes, trazos que hayan influido en los comportamientos colectivos, políticos y sociales.

⁶Eduardo Devés, "La cultura obrera ilustrada en tiempos del centenario", Revista *Mapocho*, N° 30, Santiago, segundo semestre, 1991.

⁷Guy Rosolato, *Le sacrifice* (Paris, P.U.F., 1987), págs. 180, 183-185 (traducción del autor).

⁸Nicolás Palacios, *Raza chilena*.

⁹Alberto Cabero, *Chile y los chilenos*.

¹⁰Benjamín Subercaseaux, *Chile o una loca geografía*, 6ª edición (Santiago, Editorial Universitaria, 1988).

¹¹Joaquín Edwards Bello ha insistido en este tipo de idea en diversas crónicas.

Ahora bien, si juntamos los tres elementos señalados: esa cultura obrera ilustrada, esa propensión sacrificial de los momentos de crisis y esos trazos característicos del pueblo chileno, tal vez vayamos explicando un poco más por qué el movimiento trabajador ha marchado en diversas ocasiones hacia su empanamiento y hacia el sacrificio.

Se constituye así como un sentimiento de impotencia, algo como un acostumbramiento a la derrota, algo como un no confiar en que ahora sí las cosas van a salir bien, algo así como un sentirse perdedores de antemano.

El sentirse perdedores es la otra cara de la bravuconería. Son dos caras de una misma manera de ser. Y cuando esto se combina con el sentimiento de un mundo malo o más malo que de costumbre (mundo burgués, imperialista, fascista), un mundo crecientemente dominado por el mal, la existencia se hace más trágica, pierde su valor, aparece el sentimiento de crisis.

Allí se hace patente el sentimiento de derrota, derrota que no implica huida ni retirada sino más bien morir (así sea simbólicamente) con la bandera al tope.

Ya que no se puede vivir con honor, al menos debe morirse con gloria. ¡Viva Chile!

CHURCHILL TRAS EL HUMO DE SU HABANO

Lord Morán

Aunque ya había pasado el mediodía, lo encontré en cama leyendo un documento. Sin prestarme la menor atención continuó su lectura, mientras yo permanecía de pie a su cabecera. Después de un rato, que me pareció bastante largo, dejó los papeles y gruñó: "No tengo idea por qué se complican la vida. Yo estoy bastante bien".

Dicho esto siguió con su lectura. Finalmente levantó las ropas de su cama y casi ladró: "¡Sufro de dispepsia y éste es el tratamiento!".

Me hizo una demostración de ejercicios respiratorios. Mientras su enorme vientre se inflaba y desinflaba por turnos, golpearon a la puerta y el Primer Ministro se cubrió rápidamente.

No demoré en irme. Esta tarea no es de mi gusto.

EN VIAJE HACIA USA, 20 DE DICIEMBRE DE 1941. Desde que los Estados Unidos entraron a la guerra, el Primer Ministro ya no es la misma persona.

Ahora, en el curso de una noche, un hombre joven ha tomado su lugar. La mirada turbada ha desaparecido. Permanece todo el día encerrado en su camarote, dictando para el presidente Roosevelt un memorándum sobre la conducción de la guerra. Hace un mes, si se le hubiera molestado en el curso de su trabajo, habría dado un mordisco. Y esta tarde está alegre, voluble, casi malicioso. Debió haber temido, me imagino, que si los Estados Unidos se hubiera mantenido fuera del conflicto, el fin era seguro. Es necesario decir que este viaje no necesita justificación. Lo explicó sobreexcitado, tartamudeando:

"El domingo pasado (7 de diciembre de 1941, cuando los japoneses atacaron Pearl Harbour) me encontraba almorzando en Chequers, cuando se me ocurrió hacer funcionar la radio de bolsillo que Harriman me había regalado. Comenzaban los informativos de las 9 de la mañana. Al final, dijeron algo que no me explico, que los japoneses habrían atacado la flota norteamericana...".

Desde ese instante Winston no dejó de pensar lo que la entrada de los Estados Unidos en la guerra podía significar: un cambio de la estrategia militar de USA. "Pueden concentrarse sobre el Japón y dejarnos abandonados frente a Alemania. Ya han detenido el envío de abastecimientos".

WASHINGTON, 27 DE DICIEMBRE DE 1941. Cuando volvía a mi hotel, a las diez de la noche, encontré un recado urgente. Me llamaban desde la Casa Blanca. El Primer Ministro estaba en cama y parecía bastante inquieto.

"Hacía tanto calor la noche pasada, que me levanté para abrir la ventana... Me costó mucho y tuve que hacer un esfuerzo considerable que me dejó sin aliento. Sentí un dolor al corazón que, poco a poco, se extendió al brazo izquierdo. Eso no me había pasado nunca... ¿Qué es lo que significaba? En ese momento pensé llamarlo, pero renuncié a ello una vez que se me pasó el dolor".

Mientras lo auscultaba pensaba a toda velocidad, porque sabía que, apenas me sacara el estetoscopio, me bombardearía a preguntas. Todos los síntomas eran los de una insuficiencia coronaria y su tratamiento clásico representa unas seis semanas de cama, por lo menos. Si yo se lo recetaba, la noticia volaría *urbi et orbi* en todos los periódicos norteamericanos, que dirían que el Primer Ministro era un inválido y que su porvenir era dudoso.

Por otra parte, si yo no hacía nada y la crisis retornaba más severa o, tal vez, fatal, el mundo entero diría que yo lo había matado.

“Bueno —dijo mientras me miraba con ojos penetrantes—, ¿está bien mi corazón?”.

Esperaba mi respuesta con ansiedad.

“Su circulación está un poco lenta, pero no es nada grave...”.

Aunque el asunto no me gustaba nada, había decidido no decir una sola palabra. Mucho menos a él.

WASHINGTON, 18 DE JUNIO DE 1942. Cuando viaja en avión, el Primer Ministro siempre tiene algo de aprensión. La noche pasada lo escuché rezongar mientras caminaba por el pasillo: “Estamos aquí, porque aquí estamos”. Me pregunté si se trataba de darse valor. Juzgó necesario aconsejar al Rey que, en caso de su muerte, lo reemplazara con Anthony Eden, Ministro de Relaciones.

WASHINGTON, 21 DE JUNIO DE 1942. El Primer Ministro me hizo llamar a la Casa Blanca esta tarde. Lo encontré recorriendo a zancadas su habitación.

“Cayó Tobruk...”.

Y pronunció estas palabras como si yo hubiera sido el responsable. Siguió recorriendo la habitación, sin levantar los ojos de la alfombra.

“Justo tenía que pasar cuando yo estoy aquí... Me da vergüenza.

No puedo comprender por qué Tobruk se rindió... Más de treinta mil de nuestros hombres levantaron sus brazos en el aire... Si no quieren pelear...”.

Y se detuvo bruscamente.

WASHINGTON, 23 DE JUNIO DE 1942. La caída de Tobruk, así como la pérdida del *Prince of Wales* y el *Repulse*, hundidos por los japoneses, fue como si le hubieran dado un golpe entre los dos ojos.

Ello significaba que no sólo El Cairo y Alejandría, sino que el Canal de Suez y los campos petrolíferos del Cercano Oriente, se encontraban al alcance de Rommel. Pero, aunque nuestro prestigio militar se encontraba en su nivel más bajo, Churchill siempre dominó los debates. La discusión duró todo el día y la mitad de la noche, y Winston se batió con los norteamericanos.

La crisis le sirvió de argumento para retrasar el segundo frente. Sostuvo que sólo una invasión de África del Norte podía atenuarla. Marshall y Hopkins, consejero y confidente de Roosevelt, no aceptaron posponer el segundo frente, pero consintieron enviar cierta cantidad de abastecimientos militares al valle del Nilo.

LONDRES, 1 DE AGOSTO DE 1942. El Primer Ministro parece muy preocupado. Como me iba, colocó sobre el escritorio un telegrama que la secretaria acababa de traerle.

“Puede ser que vayamos a ver a Stalin. Lo que tengo que decir no le va a gustar nada y esta perspectiva tampoco me place”.

Se preguntaba en qué forma le iba a comunicar que tampoco iba a tener este año el segundo frente en Francia.

EN VIAJE A MOSCÚ, 3 DE AGOSTO DE 1942. Era más de medianoche cuando dejamos Lyneham en un bombardero sin calefacción. Dos colchones fueron instalados en la cabina posterior. El Primer Ministro les tiene horror a las corrientes de aire y es preciso convenir que es una cosa muy arriesgada el hacerle sobrevolar el mundo cuando se aproxima a los setenta.

MOSCÚ, 12 DE AGOSTO DE 1942. Fuimos conducidos a toda velocidad a través de Moscú, hasta una mansión rodeada por un bosque de pinos, que se llama "Casa de Estado N° 7".

La conferencia con Stalin comenzó a las siete de la mañana y duró cuatro horas. A su regreso, el Primer Ministro vibraba:

"Stalin está amargamente decepcionado, pero escuchó pacientemente mis explicaciones. Jamás se encolerizó. Cuando le dije lo peor, nos quedamos en silencio ambos. Volví a tomar la palabra para evocar el bombardeo de Alemania, y allí me pareció que se ponía un poco más amistoso. Me dije que era el momento para anunciarle la Operación Torch. Stalin me escuchó ávidamente y dijo: ¡Que Dios haga triunfar esta empresa!

¿Cierto que dijo eso?

¡Oh!, se refiere muy a menudo a la divinidad. Antes que yo hubiera terminado de informarle sobre los pormenores de Torch, me asombró al enumerarme cuatro razones por las cuales esta operación podía mejorar nuestra situación. Yo no me reponía de la sorpresa al ver a este hombre dominar en tal forma y en tan cortos instantes un problema tan complicado y, sobre todo, tan nuevo para él. Nos separamos muy amigos y espero formar un lazo sólido en mis relaciones con este hombre".

MOSCÚ, 13 DE AGOSTO DE 1942. Esta noche, a las once, volvió a encontrarse con Stalin en el Kremlin. La reunión fue tempestuosa. Como si la cordialidad de ayer no hubiera tenido lugar.

"Estoy completamente desmoralizado, descorazonado", dijo el Primer Ministro apenas regresó.

"Vine desde tan lejos, realizando un esfuerzo tan tremendo, y Stalin, retrepado en su butaca, fumando su pipa, los ojos medio cerrados, vomitó un torrente de injurias. Dijo que los rusos pierden diez mil hombres al día y que si el ejército inglés se hubiera batido como lo han hecho los rusos, tendría menos miedo de los alemanes. Nos acusa de haber faltado a nuestra palabra en lo del segundo frente".

MOSCÚ 14 DE AGOSTO DE 1942. Esta noche, en la comida del Kremlin, era evidente que Stalin estaba ansioso de hacerse perdonar. Hizo lo imposible por ser agradable.

El banquete no terminaba y la lista de brindis parecía interminable. Cuando Stalin se levantó de la mesa, Mikoyan lo siguió tambaleándose, con el brazo alrededor del cuello de un colega.

Después de comida, Stalin y el Primer Ministro fueron fotografiados juntos. A continuación, las cosas no anduvieron tan bien. El Primer Ministro, Harriman y Molotov se instalaron alrededor de una mesa a la cual Stalin no demoró en sentarse, junto a Churchill. Éste prosiguió imperturbable la lectura de un documento, sin preocuparse de su presencia.

Tuve la impresión de que Stalin trataba de mostrarse amistoso, pero el Primer Ministro no le dio aliento. Al fin Churchill se levantó y se dirigió a la salida, caminando rápido y a pasos largos, el cuerpo inclinado hacia adelante, el rostro serio y resuelto.

Stalin lo acompañó a través de enormes salones vacíos. Nunca le había visto moverse sino en forma lenta y mesurada, pero ahora, para alcanzar a Churchill, iba casi trotando.

“He terminado con esta conferencia. No puedo más. La comida era inmunda... No debimos venir...”.

Se levantó y se puso a recorrer la habitación, vestido solamente con una camiseta.

“Sin embargo, tengo la impresión de que podría trabajar con este hombre si pudiera superar la barrera del idioma. ¡Pero es una terrible dificultad!”.

Pero no le hizo ninguna otra manifestación cordial a Stalin. Fue deliberadamente que dijo: “adiós” y no “buenas noches”. Si alguien debía dar un paso hacia la cordialidad, le correspondía a Stalin, y éste no lo daría. El Primer Ministro se acostó, se puso unos parches negros sobre los ojos y colocó la cabeza sobre la almohada. Apagó la luz. Faltaba un cuarto para las cuatro de la mañana.

“Durante la primera hora estuve muy cordial, sin conseguir ninguna reacción de parte de este hombre impenetrable. Cuando me iba a ir, Stalin me preguntó cuándo sería nuestro próximo encuentro. Respondí que partía al alba. Luego me preguntó si estaba preocupado, y yo contesté que en absoluto. Me convidó a sus departamentos para beber algo y, ya lanzado, me invitó a comer. Mandó a buscar a Molotov. Allí había comida como para alimentar a treinta personas. Stalin comenzó picoteando, pero al cabo de cuatro horas de esta maniobra, se sentó y comenzó a devorar. Le cortó las mejillas a un chanchito lechón y se las comió usando sus dedos. La hija de Stalin, una muchacha de cabellos rojos, vino a abrazarlo, pero él le dijo que se retirara. Nos servimos nosotros mismos.

Necesita camiones. Sus tanques son fabricados en Rusia. Pero parece seguro de poder aguantar los golpes hasta que termine la mala estación. Cuando mencioné el asunto de los kulaks, se puso serio. Le pregunté si aquello había sido más terrible que la guerra y me respondió: ¡Oh, sí! Fue peor, mucho peor. Duró años y la gran mayoría de ellos fue liquidada. Diez millones. Pero tuvimos que hacerlo para poder mecanizar nuestra agricultura. Finalmente, nuestra producción agrícola se multiplicó por dos. ¿Qué es una generación?

Cuando lo dejé, éramos buenos amigos. Al irme, le dije a Molotov: No se moleste en venir al aeródromo. Voy a despedirme de ustedes ahora...

¡Oh!, no —dijo Stalin—. Molotov es más joven y asistirá a su partida.

Al alba, a las cuatro y media de la mañana, Molotov llegó a nuestra residencia para acompañar al Primer Ministro al aeródromo”.

(Existe cierta discordancia entre lo que Churchill me contó y lo que él mismo ha relatado en uno de sus libros: *Bisagra del destino*. Lo probable es que él no haya considerado como de gran interés el perpetuar su tempestuosa reacción ante los insultos de Stalin, después que la conferencia fue presentada como un éxito completo).

EL CAIRO, 22 DE AGOSTO DE 1942. Mientras estábamos en Moscú, el sitio de Malta fue levantado y el desahogo del Primer Ministro era evidente.

Mientras escuchaba la historia de Malta de boca de su Gobernador, *lord Gort*, no dejaba de secarse los ojos con un pañuelo.

Esta mañana el Rey le envió sus felicitaciones por el éxito de la visita a Moscú. Un mensaje de Smuts, Primer Ministro de Sudáfrica, también llegó. Me lo mostró: “Usted ha encarado en forma magistral una situación psicológica crítica. Ha ligado, firme y definitivamente, a Rusia con nosotros, por lo menos mientras dure esta guerra”.

En esos momentos el Primer Ministro casi baila de alegría: “Venga conmigo —me dice—. Vayamos a ver si hay noticias. Acabamos de encarcelar a Mahatma Gandhi”.

LONDRES, 30 DE SEPTIEMBRE DE 1942. Brendan Bracken, Ministro de Información, ha venido a verme hoy.

“Si Rommel obtiene la victoria en El Alamein, significaría el fin de Winston. ¿Cómo duerme? Como usted sabe, para él el suspenso es insoportable”. Pasaron tres días muy difíciles. Al cabo Montgomery atacó. En mi diario encuentro la siguiente nota: “El Primer Ministro habla de hacer tocar las campanas a rebato en todo el territorio. Esta victoria hará callar a la crítica. Parece que, por el momento, ha superado todas sus dificultades”.

Cuatro días más tarde las noticias eran aún mejores: las primeras tropas británicas y norteamericanas habían desembarcado en Argel, el 8 de noviembre. La invasión de África del Norte, la operación Torch, había comenzado.

Tras la victoria de El Alemein, el país tuvo la sensación que lo peor había pasado y Churchill no perderá su cargo mientras la guerra dure.

(*Ercilla*, N° 1.627, Santiago, 10 de agosto de 1966, págs. 24 y 25.

STALIN Y SUS LÁGRIMAS

CASABLANCA, 19 DE ENERO DE 1943. El presidente Roosevelt y Churchill tienen que decidir cuál será el nuevo teatro de batalla. Finalmente, ayer se decidieron sobre Sicilia. Harry Hopkins, consejero personal del Presidente, no parece muy contento con esta decisión. Junto con el general Marshall, está ciento por ciento por la invasión de Francia.

LONDRES, FEBRERO DE 1943. Una semana después de nuestro regreso a Londres, el Primer Ministro contrajo un violento resfriado. Su temperatura subió y yo tuve que decirle que tenía una sombra en la base del pulmón izquierdo. "¿Qué significa una sombra?", me preguntó. "¿Es que tengo pulmonía?". Estuvo enfermo hasta el 24 del mes, pero sin mayores complicaciones.

El paciente, en cambio, vio las cosas de distinta manera. Le escribió a Harry Hopkins que "estaba muy mal". Mientras su cerebro se encontraba ocupado imaginando toda clase de complicaciones, el doctor Geoffrey Marshall, del Guy Hospital, le dijo que él llamaba a la neumonía "amiga de los viejos".

—Explíquese, por favor —dijo Winston.

—Oh, por nada... Es sólo porque se los lleva con tanta rapidez... —le respondió Marshall, sin que se alterara un solo músculo de su rostro.

El presidente Roosevelt lo exhortó a que justificara la reputación que tenía con la prensa norteamericana de ser "el peor paciente del mundo".

WASHINGTON, 18 DE MAYO DE 1943. Washington está húmedo y caluroso, pero ello no parece afectar a Winston. Hoy habló ante el Congreso durante cincuenta minutos y, aunque nada nuevo dijo, le fue bastante bien. Por lo menos, Harry Hopkins señaló que había causado gran impacto. "Los congresales dicen, explicó sonriente, que la única vez que ellos llegan a saber algo de lo que pasa, es cuando Churchill les habla".

Estaba en las tribunas diplomáticas, junto con el Duque y la duquesa de Windsor y Mackenzie King.

LONDRES, 28 DE MAYO DE 1943. Estoy de regreso en Londres, en circunstancias que debiera encontrarme junto a Churchill en Argelia. No es muy fácil realizar mi labor con los accesos de fiebre que he tenido. En el camino de vuelta, vía Gibraltar, había tiempo suficiente para pensar y lo he hecho.

Durante tres años el Primer Ministro ha estado haciendo el trabajo de los demás, aparte del propio, sumergiéndose en los detalles y, al parecer, no se le ve final a este exceso de preocupaciones.

No obstante, sería necesario una gran cantidad de trabajo para hacer mella en una constitución robusta. Dudo que los estadistas se derrumben por exceso de trabajo. Por lo general, son otros factores menos obvios los que los destrazan.

En el caso del Primer Ministro, me demoré en averiguar cuáles eran estos otros factores. Los hallé en algunas anotaciones de mi diario. Aprendí en la Primera Guerra Mundial la manera de buscar las "señales peligrosas", como solía llamarlas.

Ellas me evidenciaban cuándo un hombre estaba desesperado.

En medio del Atlántico, Churchill me tocó la rodilla: "¿Se da cuenta usted que nos encontramos a mil quinientas millas de cualquier parte?". Ésa es la clase de confesión que encuentro, no muy seguido, por supuesto, en mi diario cada vez que estamos en el aire o en el mar y fueron éstos los primeros signos de aprensión de Churchill que me llamaron la atención.

Cuando me percaté que Winston era, por naturaleza, muy aprensivo, me demoré en dar crédito a mi propia evidencia.

Churchill era menos afortunado y yo lo tenía en mi mente, cuando escribí con lápiz en el margen de mi diario:

“Si llegara a suceder que un hombre de acción, que ejerce el poder supremo, es además un artista, Dios lo proteja. Deberá cambiar su naturaleza para poder sobrevivir”.

Winston no podía cambiar su naturaleza.

LONDRES, JUNIO DE 1943. Winston está de regreso en Londres. Me dijo:

—Estoy más contento con la marcha de la guerra de lo que usted puede imaginarse. Las cosas van saliendo como yo quería.

Le dije:

—¿Y Marshall? ¿Se ha convertido a su doctrina?

—Está listo —me respondió— para aceptar mi plan. Ahora ya no se opone a la invasión de Italia.

Le pregunté al Primer Ministro qué era lo que le hacía pensar que Marshall había cambiado de opinión. Pareció algo sorprendido.

—Los méritos del caso —dijo, hablando consigo mismo— sobrepasan cualquier duda.

Dos meses más tarde, en Quebec, Marshall me dio su propia versión de la conversación que había tenido con Winston en Argel.

—No me imaginé que era el momento de tomar una decisión, pues necesitaba más detalles. Quería hacerle a Winston una docena de preguntas, pero no me dejó. Siguió diciéndome lo que iba a pasar. Todo ello no iba más allá de buenos deseos y suposiciones. Cuando le hice una pregunta, el Primer Ministro la desechó con un ademán...

El bigote de Marshall estaba erizado, cuando me dijo:

—Jamás había escuchado a nadie antes hablar como él.

QUEBEC, 20 DE AGOSTO DE 1943. Harry Hopkins estaba de un curioso humor esta mañana. Me dijo que, en la sesión de ayer, Winston “dijo la firme” sobre el Segundo Frente y que se había entregado: “Winston ya no se opone a los planes de Marshall para un desembarco en la costa de Francia. Por lo menos, eso es lo que dice...”.

Harry sonrió: “Pero puede cambiar de opinión, como ya lo hizo el año pasado. No creo que se haya convertido por completo”.

Si Harry está seguro de que Winston se mostró razonable, entonces debemos tener paz a la vista. ¿Tiene razón Hopkins? Ello será el acertijo de esta guerra.

(Los aliados desembarcaron en Salerno, Italia, el 9 de septiembre. Se produjo una crítica situación y, como Churchill había abogado por esta operación a toda costa, pasó malos ratos durante tres días. Pero la gran discusión sobre estrategia aún no había terminado. En El Cairo, en ruta hacia la Conferencia de los Tres Grandes en Teherán, Hopkins se quejó a *lord* Moran que Churchill no dejaba de hablar sobre su “maldita guerra italiana”. Más adelante dijo: “Nosotros los norteamericanos estamos preparándonos para la batalla de Teherán. Allí ustedes nos encontrarán alineados junto a los rusos”. Este desacuerdo anglonorteamericano le proporcionó a Stalin la mayor oportunidad política de su vida).

TEHERÁN, 28 DE NOVIEMBRE DE 1943. Cuando vi a Churchill, después de la sesión

primaria, que se inició a las cuatro, parecía tan desilusionado que, apartándome de mi hábito de “no intervención”, le pregunté si algo andaba mal. Me contestó: “Todo esto anda como la mona...”. Se veía que no quería hablar más, así es que lo dejé solo.

TEHERÁN, 29 DE NOVIEMBRE DE 1943. Stalin y Roosevelt se reunieron en la amplia sala de conferencias de la embajada rusa. Luego de haber certificado, por dos veces consecutivas, que actuaba en nombre del Rey, el Primer Ministro le ofreció a Stalin la espada de Leningrado. Stalin se agachó y abrazó la espada. Roosevelt se dio cuenta de que, en ese instante, Stalin tenía lágrimas en los ojos.

Finalizada la ceremonia, la primera sesión comenzó. “¿Quién tendrá el comando de “Overlord”? (Código militar para designar la invasión de Francia), preguntó Stalin. Pilló de sorpresa a Roosevelt. Stalin declaró que no creería en nuestras buenas intenciones hasta que hubiéramos designado al hombre que tendría a su cargo el comando en la invasión de Francia.

A continuación, Churchill tomó la palabra. Todos deseaban ayudar a Rusia, dijo, y habían llegado a un acuerdo unánime sobre “Overlord”, pero... Y consideró su deber el describir sistemáticamente una operación que consistía en atravesar la costa norte del Mediterráneo. Stalin, erizado, fumaba. Cuando Churchill hubo terminado, Stalin contestó:

–Si estamos aquí para discutir asuntos militares, Rusia no se interesa por nada que no sea “Overlord”.

Roosevelt intervino:

–Toda operación que retrase “Overlord”, no puede ser tomada en consideración.

Era algo decisivo.

TEHERÁN, 30 DE NOVIEMBRE DE 1943. Archibald Kerr Clark Kerr, embajador de Gran Bretaña en Rusia, me dio su versión de la comida de ayer tarde.

Después que dispusieron de Alemania, Stalin, en forma soberbia, comenzó a molestar a Winston, tratando de enfurecerlo.

El diálogo fue así:

Stalin: –¡Es indispensable fusilar a cincuenta mil alemanes, incluyendo el Estado Mayor!

El Primer Ministro se levantó de su asiento y comenzó a pasearse: –Yo no me asociaría a una tal carnicería practicada a sangre fría. Lo que pasa durante el furor del combate es algo muy diferente.

Stalin: –¡Hay que fusilar a cincuenta mil!

El rostro de Churchill se puso granate:

–¡Preferiría que me sacaran de aquí y me fusilaran de inmediato, antes que deshonrar a mi país!

Roosevelt, entrando en la chacota:

–Quiero proponer algo intermedio. En lugar de cincuenta mil, que se fusilen sólo cuarenta y nueve mil...

Después de esto, Churchill se levantó y se mandó cambiar.

EL CAIRO, 10 DE DICIEMBRE DE 1943. Gracias a Dios, Italia está fuera de combate. Por el momento, al menos. Esta tarde salimos hacia Cartago para ver a Eisenhower.

CARTAGO, 13 DE DICIEMBRE DE 1943. El Primer Ministro no ha opuesto objeción alguna por la llegada de un hombre de Túnez que trae un aparato de rayos x. Pero cuando se produjo una ligera demora en la instalación del mismo, se puso nervioso:

—¡Váyase al diablo o termine de una vez! —le dijo.

Media hora más tarde, Sawyers, el *valet*, entra a avisarme que las placas estaban ya desarrolladas y que esperaban mi inspección.

—¡Tráigalas acá! —dijo Churchill—. ¡Quiero estar informado!...

Tomé los negativos. En la base del pulmón izquierdo había una considerable región opaca. Se las mostré a mi paciente.

—Bueno, ¿qué es lo que significa?

—Que usted tiene un foco de congestión pulmonar...

—¿Quiere decirme con eso que tengo pulmonía, otra vez? —preguntó impaciente.

CARTAGO, 15 DE DICIEMBRE DE 1943. *Lady Churchill* acaba de llegar por avión. Winston recibió la noticia de su arribo con profunda emoción y, un momento más tarde, cuando se lo dije a *lady Churchill*, ella tuvo una amplia sonrisa:

—Sí —me dijo—, está feliz de que haya venido, pero en cinco minutos más se le habrá olvidado que yo estoy aquí...

LONDRES, 4 DE AGOSTO DE 1944. Cuando entraba en el dormitorio del Primer Ministro esta mañana, estalló:

—¡Por los dioses! ¿Acaso usted no se da cuenta de que los rusos se desparraman por Europa? ¡Invadieron Polonia y ahora nada les impide apoderarse de Grecia y de Turquía!

El golpe más reciente le fue proporcionado por el desembarco norteamericano en el sur de Francia. Lo califica de "locura".

Nuestras tropas se encuentran ya en las afueras de Florencia. En consecuencia, iremos a Italia la semana próxima.

LONDRES, 6 DE AGOSTO DE 1944. Como el viaje a Italia establecía el problema de la malaria, tuve la impresión de que la batalla de la mecaprina se iba a librar de nuevo. Apenas había dado vuelta la espalda, se puso a telefonar a Buckingham Palace. La respuesta no se hizo esperar: "El Rey nada sabe de la mecaprina. No tomó nada cuando fue a Italia". Winston es, decididamente, incorregible.

También le telegrafió a Alexander y me hizo leer su respuesta:

"De general Alexander al Primer Ministro. Ultra secreto y personal. Ni yo ni nadie en el Estado Mayor toma esas píldoras. Propongo que los médicos las conserven para su uso personal".

Entonces hice fuego sobre el Primer Ministro: "Me pregunto si las opiniones del general Alexander en asuntos médicos tienen el mismo valor que las mías en materias militares". Y salí de la habitación.

Sin perder un instante, el Primer Ministro respondió a mi disparo de artillería:

—De extrema urgencia. Secreto. Del Primer Ministro a *lord Moran*. Mensaje telefónico del 6 de agosto de 1944. Después de su salva, todos capitulan incondicionalmente, y levantan bandera blanca.

SIENA, 20 DE AGOSTO DE 1944. Alexander es capaz de escuchar con atención durante toda una noche. Cada vez que abre la boca es para aprobar los planes de

Churchill y para asegurar que será fácil ponerlos en ejecución. Es justo lo que él espera, pues detesta la gente que le pone objeciones.

—Le envidio la jefatura del ejército en el campo de batalla —le dice a Alexander—. ¡Esto es lo que a mí me hubiera gustado hacer!

QUEBEC, 13 DE SEPTIEMBRE DE 1944. Hoy ha habido una comida para hombres solos en el castillo de la ciudadela. El tema único de la conversación fue cómo prevenir una nueva guerra con Alemania. Morgenthau, Ministro norteamericano de Finanzas, quiere dismantelar el Rhur, inundar las minas. El vencido debe ser despojado de toda industria. El pueblo alemán debe convertirse en el futuro en una nación de agricultores.

Sucedió que tanto Roosevelt como Winston estaban de humor, y lo escucharon. Me pregunto si la enfermedad que sufre Roosevelt no le ha perturbado el juicio.

Llegando a Quebec al día siguiente del que el Primer Ministro y el presidente Roosevelt habían aceptado el Plan Morgenthau, Anthony Eden tuvo un acceso de rabia y una tempestuosa discusión con Winston.

El Presidente se quedó conturbado. Cuando Henry Stimson, el Ministro de Guerra, estuvo con él, le dijo que no tenía ninguna intención de convertir a Alemania en un mero Estado agrario. Stimson se leyó entonces un memorándum fechado el 15 de septiembre que terminaba así:

“Espera con impaciencia el convertir a Alemania en país de carácter esencialmente agrícola y pastoral”.

El Presidente, nos dijo Stimson, no podía creer lo que escuchaba. Ni cómo se podía haber utilizado tal lenguaje. Confesó que había firmado sin reflexionar. Los que rodeaban al Presidente supieron entonces que el Plan Morgenthau estaba condenado.

Hacia el final del mes de septiembre, Winston tenía una sola idea en la cabeza: el avance del ejército ruso. Una vez que entrara en un país, sería imposible hacerlo salir. Habría que encontrar alguna forma para manejar a Stalin.

Cierta mañana lo encontré de un humor espantoso. Sin dejarme tiempo para sentarme, y, como si estuviera esperando que yo protestara, me lanzó a la cara:

—Me voy a Moscú...

(*Ercilla*, N° 1.628, Santiago, 17 de agosto de 1966, págs. 34 y 35).

YALTA EN LA BALANZA

—¿Qué le pasó al oxígeno? —me preguntó.

—Que se acabó —le respondí.

—¿Qué hubiera pasado si otros lo hubieran necesitado? —insistió.

—Se les hubiera dicho —dije enojado— que el oxígeno no era necesario volando a esta altura.

MOSCÚ, 9 DE OCTUBRE DE 1944. Lo primero que escuché esta mañana fue la voz del Winston que dominaba el ruido del avión.

—¿Qué es lo que usted toma, Anthony?

Eden: –Siempre tomo un Seconal. Creo que es lo mejor si uno quiere dormir en estos viajes.

Churchill: –Yo me tomo dos, estoy totalmente endurecido.

La casa que ahora nos han dado se encuentra en el corazón de Moscú. Fue escogida teniendo en cuenta que el Primer Ministro gusta del *confort*.

Eden: –¿Cómo va a comenzar con Stalin?

Churchill: –Comenzaré diciéndole que podemos arreglar todo entre nosotros tres (Roosevelt, Churchill y Stalin) si nos reunimos. Luego le diré que aún hay algunos pequeños asuntos que solucionar.

Eden: –Pero, Winston, Polonia no es un asunto así no más...

MOSCÚ, 10 DE OCTUBRE DE 1944. Churchill: –Debo decir que ambiciono más que nada la amistad de Stalin. ¿Cómo anduvieron las cosas, Anthony?

Eden: –Más o menos... No quieren que metamos las manos en Bulgaria.

Churchill: –Hay un montón de cosas que no valen la pena.

Eden: –Pero Bulgaria no es una de ellas...

MOSCÚ, 11 DE OCTUBRE DE 1944. La comida de esta tarde en la embajada británica fue tediosa. Casi todos hacían calurosos brindis llenos de cumplimientos, los que debían ser traducidos. A las 12.45 salimos del comedor y pasamos al *hall*, donde los invitados a la recepción esperaban ansiosamente la oportunidad para conocer al legendario Churchill. El Primer Ministro dio una vaga mirada a los huéspedes reunidos, pidió una copa de champaña y luego, sin más, entró en un salón a conversar con Stalin. Se le había olvidado que había una recepción.

MOSCÚ, 14 DE OCTUBRE 1944. Esta tarde hubo una gran función en el teatro Bolshoi: primero ballet, y luego ópera en pequeñas dosis. Los rusos, según dijo Archibald Kerr Clark Kerr, nuestro Embajador, sospechaban que ésta no era precisamente la dieta nativa del Primer Ministro. De hecho, Winston sólo se avivó cuando los bailarines cosacos aparecieron en el escenario y el coro del Ejército Rojo cantó canciones marciales. “¿Cree que cantarán la canción de los Boteros del Volga?”, me interrogó. Livitnov dijo muy excitado: “No se imaginan quién va a venir ahora”. Mientras esperábamos que se levantara el telón, después del intermedio, me susurró al oído: “Es Stalin”.

Había llegado por una entrada lateral y estaba con Winston en su palco.

MOSCÚ, 15 DE OCTUBRE DE 1944. Después del desayuno fui a ver al Primer Ministro y me encontré con que tenía diarrea. No obstante, estaba de buen ánimo y lleno de esperanzas al ver cómo las cosas se iban solucionando. Esta tarde le subió la temperatura a treinta y ocho. Está totalmente seguro de que le está comenzando otro ataque de neumonía.

–De nuevo estoy en sus garras, mi amigo. ¿Por qué no llama al doctor Bedford? Yo no esperaría, pues los miembros del gabinete van a comenzar a ponerse nerviosos y a molestar. *Lady Churchill* va a querer venir, estoy seguro.

MOSCÚ, 16 DE OCTUBRE DE 1944. La temperatura del Primer Ministro es normal esta mañana. Ha recuperado el ánimo y vuelto a la normalidad.

De tiempo en tiempo, Stalin ofrece una buena impresión con declaraciones tranquilizadoras. Ayer sólo negó, con gran seriedad, que Rusia deseara convertir al mundo entero al comunismo.

—Aunque lo quisiéramos, no podríamos —le dijo a Churchill—. Nosotros los rusos no somos tan hábiles como usted piensa; al contrario, somos simples y bastante estúpidos.

HAREFIELD, 24 DE DICIEMBRE DE 1944. Me encontraba sentado ante la chimenea en mi casa, pasadas las diez de la noche, pensando en qué forma le podía hacer agradable la Pascua a mi esposa, Dorothy, que lo había pasado muy mal durante la guerra, cuando sonó el teléfono. Era una de las secretarías de Chequers que me dijo que Winston quería hablar conmigo.

—¿Carlos? —la voz amiga sonaba muy lejana—. Voy a ir a G.

—¿Cuándo?

El Primer Ministro, irritado: "No oigo nada". Con furia resignada: "Carlos, no oigo nada de lo que dice".

—¿Cuándo? —grité en el teléfono.

—Oh, esta noche —respondió.

Cuando hubo colgado el fono, pregunté a Dorothy dónde podía estar G. Sugirió Gibraltar y agregó: "Lo sabremos por la ropa que hay que poner en la maleta".

G era Grecia.

Volamos a Atenas la víspera de Pascua. El Primer Ministro se ha plantado en Grecia en contra de todas las crecientes críticas norteamericanas y británicas. Parece ser el único en darse cuenta del peligro de que la libertad de los griegos perezca a manos de los comunistas. Su intervención en Grecia fue idea personal y la tuvo que defender totalmente solo.

Una de las grandes cualidades de Winston es que jamás dice "Ya lo había dicho yo...". Sin embargo, dos años después, la tentación debe haber sido grande, cuando toda su política fue adoptada a ojos cerrados por los Estados Unidos.

LONDRES, 29 DE ENERO DE 1945. El Primer Ministro ha decidido, en el apuro del momento, volar a Malta esta noche. Mal tiempo se anuncia desde el Atlántico y se espera que caiga nieve en Northolt. Ello hará que el despegue sea difícil, de manera que tenemos que estar en el aire a las nueve. Se trata de adelantarse al temporal.

EN VIAJE A YALTA, 30 DE ENERO DE 1945. Me acosté apenas comenzamos a volar para ver si conseguía dormir algo, ya que debíamos aterrizar en Malta entre cuatro y cinco de la mañana. Una hora más tarde, Sawyers, el *valet*, corrió la cortina de mi litera y me dijo que el Primer Ministro tenía temperatura. Un muy buen comienzo de una jornada invernal de trece millas. Winston les echa la culpa a mis tabletas de sulfaguanidina. Me pregunto si yo quería llamar al doctor Whitby, el patólogo, y, tal vez, a *lady Churchill*. O sea, una repetición de la comedia de Moscú. Ha tomado la mala costumbre, últimamente, de tener temperatura.

No sólo la carne es débil. *Sir John Martin* me ha dicho que su trabajo deja que desear. Pero Winston jamás pensaría en cuidar sus atributos, que comienzan a desvanecerse. ¡Maldito tipo! ¿Es que no va a preocuparse de sí mismo jamás?

YALTA, 4 DE FEBRERO DE 1945. Todos conversan simuladamente después de comida, sobre la conferencia, en casa del presidente Roosevelt. Igualmente, todos están de acuerdo en que el Presidente se encuentra físicamente hecho pedazos y me

preguntan continuamente cuál puede ser la causa. En Quebec fue la primera vez que noté que estaba bajando de peso. No es sólo deterioro físico lo que ha llamado la atención. Intervino muy poco en las discusiones, sentado en su silla, con la boca abierta. Si a veces le ha faltado información sobre los temas que se discutían, su astucia cubrió los vacíos. Ahora dicen que su astucia desapareció y ya no queda nada. Yo, por lo que he visto, dudo que se encuentre capacitado para desempeñarse aquí.

YALTA, 4 DE FEBRERO DE 1945. Roosevelt le dijo a Stalin: "Nosotros siempre le hemos llamado tío Joe". A Stalin no le gustó nada; dijo que eso se lo debían haber dicho antes y no aquí. Alguien trató de apaciguarlo diciendo que el tío Joe no era ni más ni menos que el Tío Sam. Pero Stalin seguía enojado. Cuando Winston nos contó el episodio, alguien preguntó si Stalin no tenía sentido del humor. El Primer Ministro contestó que sí tenía, pero que no siempre se divertía con las bromas occidentales como pretendía hacerlo creer.

Uno nunca podía estar seguro de la manera en que tomaría las cosas.

YALTA, 5 DE FEBRERO DE 1945. Toda la mañana el Primer Ministro ha estado perdiendo cosas.

—¿Sawyers, Sawyers, dónde están mis lentes?

—Aquí, señor —decía Sawyers, señalándole el bolsillo.

Finalmente, cuando estaba preparándose para su siesta, gritó irritado:

—Sawyers, ¿dónde está la bolsa de agua caliente?

—Está sentado encima de ella, señor —respondió el fiel *valet* y agregó—: No es una idea muy buena.

—No es una idea, es una coincidencia —respondió Winston muy satisfecho por haber seleccionado el término exacto y sin rastros de estar ofendido.

El Primer Ministro dijo: —¿Cree usted que Stalin lee libros? Habla de Francia como si se tratara de un país sin pasado. ¿Acaso no conoce su historia? Churchill no esperaba una respuesta. Quiere a Francia como si ésta fuese una mujer. Cuando Stalin dijo que no sabía qué era lo que Francia había hecho por la civilización, se quedó atónito. A los ojos de Winston, Francia es la civilización.

YALTA, 7 DE FEBRERO DE 1945. Winston está preocupado y desconsolado. El presidente Roosevelt ya no toma un interés inteligente en la guerra.

A los ojos de un médico, el Presidente tiene todo el aspecto de un hombre muy enfermo. Tiene todos los síntomas del endurecimiento de las arterias del cerebro en estado avanzado. Yo le doy sólo unos pocos meses más de vida. Pero los hombres cierran los ojos cuando no quieren ver y los norteamericanos no pueden llegar a la convicción de que es un hombre acabado. Su hija cree que no está realmente enfermo, y su médico la respalda.

Sin embargo, aunque hemos avanzado un largo trecho desde que Winston, hablando de Roosevelt, me dijo en Marruecos: "Quiero a ese hombre", es muy reticente en sus críticas. Siente como si lo arrastraran contra su voluntad para alejarlo de él.

YALTA, 11 DE FEBRERO DE 1945. Encontré al Primer Ministro amurrado cuando lo fui a ver después del desayuno. Me lanzó una mirada agría: "Roosevelt se está

conduciendo mal –me dijo–. No tiene interés alguno en lo que nosotros estamos tratando de hacer”.

Indagué: “¿No es ya demasiado tarde para hacer nada, teniendo al Ejército Rojo casi encima? ¿Acaso el daño no se inició en Teherán?”. Pero Churchill parecía estar sordo...

En el pasillo me encontré con Archibald Kerr Clark Kerr, quien me dijo que el Primer Ministro está obstinado en que el Presidente se quede un día más. Winston se ha sumergido en su mal humor y parece determinado a hacer algo positivo.

P.M.: –Pero, Franklin, no puedes irte, tenemos el premio al alcance de la mano...

Roosevelt: –Tengo una serie de compromisos pendientes y debo irme mañana, sin falta...

Luego Stalin manifestó que podrían tener dificultades en completar el asunto, de no contar con más tiempo. Roosevelt dijo que tenía a tres reyes esperándolo en el Cercano Oriente. Stalin se mantuvo en sus trece y el Presidente, tras breve titubeo, cedió.

Los norteamericanos dejan Yalta pensando haber logrado sus objetivos, se sienten en la cima del mundo y que, mientras otras conferencias han sido convocadas para decidir directivas políticas, Yalta ha sido la escena de las importantes decisiones que influirán en el futuro del mundo. Harry Hopkins, en su lecho de enfermo, está convencido de que una nueva Utopía ha amanecido. Dice que los rusos han demostrado que saben escuchar razones y Roosevelt está seguro de que “se puede vivir en paz con ellos”.

No sé cuáles son estas decisiones que tienen en mente. Estaba muy claro en Moscú, en octubre pasado, que Stalin trata de convertir a Polonia en un puesto avanzado cosaco y no creo que aquí haya cambiado de opinión. Consiguió los votos adicionales que solicitaba y se aseguró el apoyo de Roosevelt para una codiciosa política de reparaciones que va a causar muchas molestias al mundo en el porvenir. La historia de Teherán se repite. Stalin pelea y consigue lo que quiere. Y en el banquete que cierra las deliberaciones, se da el lujo de ser amable y bien educado.

Lo único que hubiera podido controlar el apetito de Stalin hubiera sido un sólido entendimiento entre las potencias occidentales. El Primer Ministro vio hace tiempo, pero los ojos de Roosevelt están cerrados. Lo que es más notable –porque Roosevelt es un hombre enfermo– es que los norteamericanos que lo rodean no parecen darse cuenta cómo el Presidente dividió a las democracias y encadenó a Churchill en su afán por desarraigar el brote comunista. No alcanzar a ver que están jugando según las reglas establecidas por Stalin. Igual que en Teherán, se preocupó por tener una entrevista a solas con Stalin. Esta mañana Harry Hopkins se vanagloriaba de que el Presidente mismo había informado a Stalin que había habido desacuerdo entre Winston y él respecto de las zonas de ocupación de Alemania y sobre la política general que debía seguirse con Francia. Roosevelt fue aún más lejos: le repitió a Stalin lo que había dicho en Teherán: que consideraba que Hong-Kong debía ser entregado a China por Gran Bretaña.

Uno casi puede ver al extraño y adusto señor del Kremlin sobándose las manos de contento, a la manera de Hitler, mientras nosotros le hacemos el juego. Ronronea cuando sucede algo parecido.

Después de Yalta, hay un blanco en mi Diario, hasta abril de 1945, el mes en que falleció el presidente Roosevelt cuando, con una elección a la vista, comencé de nuevo a tomar datos de lo que Churchill me contaba. Las anotaciones de los próximos dos meses constituyen un breve recuento de los solitarios procesos de su mente.

La guerra ha exagerado el aislamiento en el cual ha estado sumergido durante su vida política.

(*Ercilla*, N° 1.629, Santiago, 24 de agosto de 1966, págs. 22 y 23).

REVESES POLÍTICOS

El Primer Ministro no seguía la línea de pensamientos que torturaban el cerebro de Bevin. En el Partido Laborista, cuando un hombre pierde popularidad, se convierte en un cadáver político; no puede retirarse por un tiempo a Chartwell y escribir la biografía de sus antecesores, aunque no tenga un concepto muy claro de quiénes pueden ser éstos. Bevin rompió la tregua para salvar su piel. En este sentido, Winston vivía una existencia muy aislada y por todo su prestigio, este completo despego de las violentas batallas internas de la política había sido siempre su gran *handicap*.

LONDRES, 8 DE MAYO DE 1945. Esta mañana fui a la Cámara de los Lores a escuchar el discurso del Primer Ministro en que anunciaba la victoria sobre el enemigo. No había un solo asiento desocupado en la biblioteca; así es que me afirmé en una de las escaleras que servían para alcanzar las estanterías superiores.

A las tres de la tarde, el altoparlante nos dio el discurso de Churchill, desde Downing Street. Era una corta declaración salpicada de datos, hecha por un hombre de letras, aunque al final tenía un peculiar sonido.

"Adelante, Britania. Larga vida a la causa de la Libertad. Dios salve al Rey...".

El par que estaba a mi lado —a quien yo no conocía, pues habían venido muchos lores de todas partes y abundaban los rostros desconocidos— dijo que le parecía raro que en el discurso no se mencionara el nombre de Dios. Sin embargo, en la mente de Churchill no existía la duda respecto a quién se debía el triunfo.

LONDRES, 20 DE MAYO DE 1945. Fui a ver al Primer Ministro, un cuarto para las diez, esta mañana, pero estaba durmiendo todavía. Regresé a la diez y media, y Sawyers, el *valet*, lo había despertado. Me dijo: "Estos últimos días no ha tenido horarios regulares para nada".

El Primer Ministro me dijo que la British Broadcasting Corporation le había solicitado que usara sólo veinte minutos para su transmisión de las elecciones. "Yo insistí en que proporcionaran media hora, por lo menos". Éste es un signo de los tiempos. Mientras duró la guerra, podía hablar durante todo el tiempo que quería. Ahora las cosas son distintas y lo tratan igual que a cualquier individuo. Será como un regreso a la tierra firme, que lo va a lastimar y que él va a aborrecer.

Cuando un hombre comienza a envejecer, su futuro se transforma en un jeroglífico. Winston había llegado a los 66 años cuando, en la primavera de 1940, se me solicitó que lo viera por primera vez. No pude hallar evidencia, ni en su cuerpo ni en su mente, de los efectos corrosivos de una larga y ardua existencia; fue sólo en los años finales de la guerra cuando comencé a notar las primeras señales de mortalidad.

CERCA DE HENDAYA, 8 DE JULIO DE 1945. El Primer Ministro parecía dudar de tener la energía suficiente para pintar. Pero después de almuerzo se levantó bruscamente, en la misma forma que cuando se baja de la cama.

“Venga conmigo, Charles, y observe mis preparativos”.

Lady Churchill estaba tratando de dormir, pero él entró en su habitación y se dirigió a un balcón donde estaban sus tubos de pintura sobre una mesita; arrastraba los pies como si estuviera demasiado cansado para levantarlos.

“¿Dónde están las otras pinturas?”, preguntó con impaciencia al *valet*, mientras miraba con disgusto las que tenía al frente. “No tengo reservas aquí”, levantando la voz con enojo, “parece que usted dejó muchas en casa. ¿Por qué lo hizo? ¿Quién le dijo que trajera sólo éstas?”.

Sawyers declinó su responsabilidad en el asunto de las pinturas.

“¿Dónde está el cobalto?”. El Primer Ministro hablaba con vehemencia e irritación. “Usted no debería haberlas dejado en casa... ¡Ah, aquí está!”, murmuró bajando el tono de la voz. “Tráigame un piso para sentarme”.

Cuando hubo terminado lo acompañé hasta su dormitorio.

Me dijo:

“Voy a descansar por completo. No voy a mirar ningún papel. Sólo dos veces en mi vida me han temblado las rodillas cuando he estado hablando. En Edimburgo y en Richmond Common, cuando estaba apoyando a Harvie Watt. Me imagino que, cuando esto pasa, es que uno está muy cansado... Tómeme el pulso, Charles”:

CERCA DE HENDAYA, 9 DE JULIO DE 1945. El Primer Ministro ha estado muy preocupado estos días con las elecciones. Hay ratos en que se imagina estar victorioso. Inmediatamente después, se imagina que está derrotado.

Esta noche nos contó de la oferta que había hecho Inglaterra a Francia para una ciudadanía común, en el instante en que ésta estaba caída. Tras un instante de reflexión, levantó los ojos y descubrió sus pensamientos.

“He oído decir que las mujeres están conmigo, pero que los hombres se han puesto en mi contra”.

Lady Churchill le recordó con cuánta violencia se había opuesto al voto femenino.

“Es la pura verdad”, musitó...

CERCA DE HENDAYA, 11 DE JULIO DE 1945. Winston reveló, durante el almuerzo, que había informes satisfactorios de Ralph Assheton, presidente del Partido Conservador, y de Max Beaverbrook, que confirmaban la primitiva mayoría de cien, en la elección.

Más tarde me puse a tararear una melodía de la opereta *El Mikado*. Los ojos

del Primer Ministro brillaron y comenzó a cantar estrofa tras estrofa. Cantó con gran gusto: *Soy un trovador viajero*. Amaba las palabras y las melodías y su hija Mary le hizo dúo.

CERCA DE HENDAYA, 12 DE JULIO DE 1945. El general Brutinel, nuestro huésped, le preguntó a Tommy Thompson, asistente personal del Primer Ministro, si Winston podía almorzar más temprano para que los sirvientes pudieran ir a las danzas y juegos vascos. El Primer Ministro le respondió que, antes, debía terminar de beber su café. *Lady Churchill* lo hizo bajar un cuarto para las cuatro. Se sentó enfurruñado como un niño mañoso.

“¿Para qué me hacen bajar tan temprano?”, se quejaba petulante. Después de una pausa: “¿Hay algo que pueda hacer mientras tanto?”.

Lady Churchill dijo que los zapatos que llevaba y que se cierran con una cremallera estaban ya muy viejos. Dijo: “¿Son éstos los mejores que tienes?”.

“No, pero son los más cómodos”, y volviendo a su buen humor. “He llegado a una edad en la vida en que la comodidad es para mí indispensable”.

Los alcaldes de Biarritz y de San Juan de Luz, junto con otras personalidades locales, les fueron presentados. Después de esto se iniciaron los juegos vascos. Poco rato después, *Churchill* se levantó de su sitio y salió. Lo seguimos Tommy y yo, imaginándonos que se sentía mal. Impaciente, le dijo a Tommy:

“No tengo idea por qué han organizado esto, saben que aborrezco los juegos”.

Jock Colville, su secretario privado, llegó hasta el salón buscando al Primer Ministro. Lo halló de muy mal humor.

“He venido en calidad de Embajador para pedirle que vuelva. Se quedaron enormemente preocupados cuando se vino”.

“¡Váyase al demonio!”, fue la respuesta de *Churchill*.

CERCA DE HENDAYA, 14 DE JULIO DE 1945. Anoche, cuando llegamos a los fuegos artificiales, la multitud era tan amistosa y afectiva que cuando Winston les habló y dijo sólo “Viva Francia” fue suficiente. La señora Nairn, esposa del Cónsul, me dice que igual pasa con él en todo el país.

Ella pinta con *Churchill* y era una artista profesional antes de casarse. Lo aconseja. Es una sabia mujercita, con calmas y simpáticas maneras que ha tenido éxito en lo que muchos han fallado, rompiendo los formidables baluartes de indiferencia que el Primer Ministro manifiesta a la generalidad de la mujeres y a su huésped en particular. De todas maneras, creo que le hubiera sido difícil conquistarse a Winston, si no hubieran estado las pinturas de por medio.

La sirvienta sirvió el café y todos nos instalamos alrededor de la mesa escuchando al Primer Ministro, que a duras penas se mantenía despierto. Se tomaba la cabeza con las manos y hubo momentos en que se desentendió de nosotros.

Trajeron libros y fotografías que él autografió y caricaturas, las que rechazó, según su costumbre.

LONDRES, 26 DE JULIO DE 1945. Hoy, mientras caminaba por Pall Mall, en dirección al colegio médico, donde estaba invitado a almorzar, me encontré con Jock Colville. Me dijo que había habido una avalancha como la de 1906. Brendan Bracken, Harold Macmillan y otros ministros habían caído.

Después de almuerzo, mi esposa Dorothy me trajo los cómputos que había

escuchado en la radio a las tres de la tarde. Se los leí a los miembros del Colegio y se sorprendieron tanto que se quedaron silenciosos.

Caminé hasta el Anexo en Storey Gate y le escribí una nota al Primer Ministro. Contestó diciendo que deseaba verme. Cuando entré al estudio, me dijo: "Veo que sabe lo que ha pasado". Me referí a la ingratitud de la gente. "Oh, no", respondió de inmediato. "Yo no lo llamaría ingratitud. Todos han sufrido mucho".

Manifesté mis temores de que todo podía terminar con Stalin consiguiendo todo lo que quería, pero Winston me replicó que Attle y Bevin lo sujetarían: "No me siento en absoluto descorazonado. No estoy cierto de que el Partido Conservador pudiera haber manejado las dificultades laborales. Se dirá que Max Beaverbrook me derribó", musitó, "pero yo jamás diré tal cosa. A él lo han afectado estas cosas mucho más que a todos nosotros".

Le dije que si él iba al extranjero por motivos de salud, me gustaría ir con él igual que lo había hecho durante la guerra y que me ofendería si no utilizaba mis servicios. Se puso de pie y me agradeció todo lo que yo había hecho por él. "Si no hubiera sido por usted no estaría hoy aquí", me dijo con lágrimas en los ojos.

LONDRES, 2 DE AGOSTO DE 1945. Fui al hotel Claridge, después del desayuno para ver al Primer Ministro. Durante cinco años no lo hemos conocido por otro nombre. Lo encontré en el departamento de la terraza, en el sexto piso, el sol inundaba su dormitorio. Estaba contento, pero dijo de inmediato: "No me gusta nada dormir al borde de un precipicio", y señaló el balcón. "No tengo ganas de dejar este mundo", dijo sonriendo, "pero me asedian los pensamientos desesperados, pensamientos que llenan mi cabeza".

Efectivamente, tenía "preocupaciones privadas". Tenía que preocuparse de cómo iba a vivir. Había recibido las ofertas más tentadoras. Por ejemplo, veinte mil libras esterlinas por cuatro artículos cortos para *Time* y *Life*. Una libra por palabra.

"Pero no me sirve de nada, pues el gobierno se lo llevará todo. No voy a meterme a trabajar cuando ellos se llevan casi el noventa por ciento de cada libra que yo gane. Estas últimas noches he estado tomando un segundo Seconal. ¿Qué importa? Me la tomo cuando despierto en medio de la noche. De lo contrario empiezo a pensar y me desvelo. Si Aneurin Bevin llega a ser Ministro de Salud, ¿habría práctica privada? ¿Sería usted capaz de cuidarme?".

Y me miraba con el aspecto de un niño intrigado.

LONDRES, 8 DE AGOSTO DE 1945. Hace ya un día que supimos que Winston soportó su caída con valentía y caballerosidad. Antes de ello no alcanzó a darse cuenta de que la nación ya no aceptaba más lo que él predicaba. El resultado de las elecciones generales le devolvió su visión de las cosas.

Cuando lo visité en el departamento de Duncan Sandys en los jardines de Westminster; lo hallé vestido sólo con su camiseta de seda; sentado en el borde de la cama; mirando hacia el piso:

“De nada sirve, Charles, ocultar que no me ha hecho efecto la derrota. No me puedo acostumbrar a no hacer nada en lo que me queda de vida. Hubiera sido mucho mejor haber muerto en un accidente de aviación o como el presidente Roosevelt. Después que abandoné Potsdam, Stalin hizo lo que quiso. El frente ruso occidental avanzó, encerrando a ocho millones de pobres diablos. No lo he aceptado aún y los norteamericanos me hubieran apoyado. Tengo ataques depresivos. Usted sabe cómo mis días estaban completos y ahora todo se ha desvanecido. Me acuesto alrededor de las doce de la noche, porque ya no hay nada que hacer. ¿Quién golpea? ¿Va a seguir así todo el día? Ya no puedo detener las cosas a mi gusto...”.

Le pregunté sobre sus planes. Pensaba que tenía que ir al sur de Francia, solicitado por Eisenhower.

“Ellos quieren que vaya a Australia y Nueva Zelandia, pero no tengo el corazón ni la fuerza para ello. Me ofrecen la libertad, pero no deseo molestar”. Entre dientes dijo algo sobre la ingratitud. “Si Eisenhower quiere reunirse conmigo iría a la Riviera. No me importa si no vuelvo jamás a ver Inglaterra. ¡Ah!, Charles, la bendiciones se convierten en maldiciones... Usted me ha mantenido vivo y ahora...”.

Me dio vuelta la espalda y, cuando lo miré a los ojos, vi que estaban empañados por las lágrimas...

LONDRES, 23 DE AGOSTO DE 1945. Visité a Winston en los jardines de Westminster. Estaba en muy buenas condiciones. “Estoy muy feliz en Chartwell. Puedo pintar durante tres o cuatro horas sin fatigarme”. “Estoy retocando antiguos cuadros y poniéndoles un nuevo cielo. Voy a ir a Italia, a visitar al general Alexander, en los primeros días de septiembre”.

LONDRES, 1 DE SEPTIEMBRE DE 1945. Telefoné a *lady* Churchill y le pregunté si Winston estaba contento de irse a Italia sin mi compañía. Me dijo de inmediato que sí, que estaba bien y que yo no necesitaba preocuparme por él. Pero, después que me hube acostado, me despertó la campanilla del teléfono. Era *lady* Churchill, le había dicho a Winston que yo había llamado y que él había dado un brinco al pensar que yo podía acompañarlo. Me dijo que, para ella, sería una gran tranquilidad si yo fuera con él.

LAGO COMO, 2 DE SEPTIEMBRE DE 1945. Abandonamos el aeropuerto de Northolt en el Dakota del general Alexander y llegamos a Milán, después de un vuelo de cinco horas y media.

Después de comida estábamos sentados en la terraza mirando las luces que brillaban a través del lago, titilando como estrellas en la oscuridad. Me hicieron recordar Egipto, los jardines de la embajada y nuestras conversaciones con Smuts, el Primer Ministro australiano. Se lo dije. Al principio no me contestó. Luego, tras una larga pausa, Winston murmuró:

“Smuts me mandó dos cariñosos telegramas después de la elección, pero no los he contestado”. Una pausa. “Estaba ofendido por la felicitación que le mandó a Attlee por su brillante victoria. Brillante, sin duda...”. Su voz se elevó: “Si sólo lo

hubiera felicitado por su victoria, hubiera sido diferente. ¿Brillante, por qué?”. Las palabras le trabaron la garganta: “No fue brillante en absoluto”.

LAGO COMO, 3 DE SEPTIEMBRE DE 1945. Habíamos decidido recorrer los alrededores para buscar un lugar que Winston pudiera pintar. Sin embargo, nos dieron las doce del día hasta que pudimos instalarnos. Mientras consumíamos nuestro almuerzo, un grupo de campesinos italianos nos observaban comer. Winston estaba de muy buen humor.

“El más grande cambio en mi situación es que no tengo nada que hacer, salvo que sea de mi gusto. No necesito levantarme si no lo deseo y, sin embargo, los días parecen irse muy rápidos”.

Cuando estuvo satisfecho de haber encontrado algo que valía la pena de trasladar a la tela, se instaló durante cinco horas, pincel en mano y secándose la transpiración de la frente con un gran pañuelo de yerbas. Cuando terminó, yo sólo deseaba que el viaje de regreso en un automóvil abierto no le hiciera daño.

(*Ercilla*, N° 1.630, Santiago, 31 de agosto de 1966, págs. 22 y 23).

CENIZAS DE UNA VICTORIA

Dijo que el Primer Ministro lo había invitado a comer una vez en el número 10 de Downing Street y había inspeccionado cuatro veces su regimiento durante la guerra. Ningún otro Coronel había sido objeto de semejante distinción.

A las ocho y cuarto, mientras mirábamos el lago desde la terraza, apareció la lancha. El Coronel se alisó los cabellos. Allí abajo podíamos ver a Winston desembarcando. Se encaminó por el sendero y desapareció de nuestra vista al tomar el ascensor que evitaba la subida hasta la casa. Mientras conversábamos, Winston entró de repente en la habitación. Se dirigió hacia el Coronel, quien, instintivamente, se había puesto en posición firme.

“¿Su nombre?”, inquirió con una sonrisa conciliatoria.

Lo sentí por el Coronel. Estaba muy desilusionado de que Winston hubiera olvidado que él venía de visita, pero, desde luego, sabía que el Primer Ministro tenía muchas cosas en la cabeza. Lo que no parecía comprender era que Winston no lo había reconocido.

Churchill colocó la tela donde pensó que había buena luz.

Retrocediendo unos pasos contempló su trabajo:

“Hay demasiadas nubes, pero son hermosas. No he alcanzado a terminar el agua, lo confieso, pero a esta hora ya no hay más luz. No me avergüenzo por ello; al contrario, estoy encantado de poder pintar aún después de seis años de inactividad. Estoy totalmente concentrado en la pintura y no deseo hablar de otra cosa”.

Luego Winston subió las escaleras como si ya hubiera terminado con el Coronel. Pero durante la comida, el viaje de los 450 km y el accidente automovi-

lístico salieron a la luz. Winston estaba muy interesado, incluso emocionado por esta odisea.

“¿Me dice usted que ha venido desde tan lejos y arriesgado su vida sólo por verme?”.

La situación cambió radicalmente y el Coronel pasó a formar parte de la familia.

LAGO COMO, 7 DE SEPTIEMBRE DE 1945. Winston había ya escogido un sitio donde un enorme sauce arrojaba su sombra sobre el lago y, al fondo, un pequeño edificio amarillo brillaba al sol. Esta mañana lo encontré instalado allí, armado con sus pinturas, brochas y telas que Alexander le había traído. Hablaban de pintura y Alexander decía que prefería mezclar sus propios tonos verdes. Winston habló “de la sombría y sepulcral finalidad de los negros”. Alexander pintó durante tres horas y luego regresamos en la lancha a motor, dejando a Winston absorbido en su trabajo.

Cuando Winston se fue a acostar, Alexander me dijo que estaba muy feliz de haberlo tenido como huésped.

“Ha hecho mucho por mí y hoy me es especialmente agradable el poder hacer algo por él, ahora que él ya no puede hacer nada más por mí”.

LAGO COMO, 8 DE SEPTIEMBRE DE 1945. Alexander se fue después de almuerzo. Mientras partía, Winston estuvo en la puerta despidiéndole y gritando: “Acuérdate del viernes... Trata de venir... Acuérdate...”. Un Alexander sonriente lo saludaba con la mano, amable, pero sin comprometerse. Así esta noche tenemos reunión sólo de la familia. Winston, Sara y yo, con el mayor Ogier y el oficial a cargo de la guardia. En otros tiempos yo hubiera estado preocupado de que se aburriera, pero todo es muy diferente ahora. Me dijo hoy:

“Con mis pinturas he recuperado el equilibrio. Y estoy feliz de haber abandonado todo lo demás”.

Miró durante largo rato a través del lago y agregó: “Voy a pintar durante el tiempo que me queda de vida. Nunca había pintado mejor que ahora. Los diarios me aburren y apenas los miro”.

Después de comida pidió que le pusieran algunos discos en el gramófono. Y comenzó a bailar un vals con Sara. Dio vueltas durante un buen rato, haciendo maliciosos guiños y con una semisonrisa en los labios.

Recitó algunas estrofas de “Childe Harold”. Luego habló de la vida de Byron y dijo de corrido un extenso trozo de Pope, hacia quien se vuelve generalmente cuando yo comienzo a citar los versos que más me gustan y que mejor recuerdo. Su rostro estaba sonrosado, sus ojos brillaban; era de nuevo un niño radiante y feliz. Eran casi las dos de la mañana cuando subió a acostarse.

LAGO COMO, 9 DE SEPTIEMBRE DE 1945. Un día húmedo y Winston se ha dedicado a retocar sus telas en la sala de baño, la cual es, también, su estudio.

Luego se le ocurrió una idea. Hay en la pared una gran tela que representa un lago y sus bordes boscosos. No hay luz alguna en el cuadro y Winston desea reparar este olvido. Pero el cuadro estaba incrustado en la pared. A sugerencia de Churchill, el mayor Ogier se encaramó en una silla y tras grandes esfuerzos logró sacar el cuadro de su emplazamiento, no sin que grandes pedazos de revoque

cayeran al suelo. Ogier le sacó el vidrio y Winston se llevó en triunfo la tela hacia su cuarto de baño. Sara estaba muy preocupada con este asalto a la propiedad que había sido proporcionada por uno de los magnates del acero; era hacer daño por el puro gusto, del mismo modo que lo hubieran hecho los alemanes o los rusos. Al animarla yo, corrió tras su padre para protestar. La hizo a un lado, mientras armado de sus pinces, se entregaba de lleno a su trabajo de reparación. Era ya pasada la medianoche y, como no se podía hacer nada, me fui a acostar.

En la mañana siguiente, Sara me contó cómo el cuadro había sido transformado: se le había agregado una puesta de sol, mientras que el agua le había proporcionado la oportunidad de utilizar una nueva pintura que había comprado en Milán y que iluminaba todo lo que tocaba. Añadió que estaba feliz de haber olvidado su primera reacción.

LAGO COMO, 13 DE SEPTIEMBRE DE 1945. Un pequeño descenso en la moral esta mañana. Las elecciones vuelven a dominar sus pensamientos. Tal vez sea el tiempo; de todos modos, Winston se ha encerrado en su habitación y sigue pintando en el cuarto de baño.

Antes que se fuera a la cama, llegó un mensaje de Alexander diciendo que tiene tanto trabajo que cree le será imposible volver a visitarnos.

LONDRES, 4 DE ENERO DE 1946. Cuando un hombre ha entrado en los setenta, desecha los efectos de una operación quirúrgica en forma muy lenta. Mejora en apariencias, pero ya las cosas no son como antes y, al final, su vida se acortará. El resultado de las elecciones generales del verano pasado dejó una marca en Winston, que puede ser comparada con la cicatriz de una intervención quirúrgica importante.

Encima de este mordiente sentimiento de frustración, las humillaciones de la vejez lo vejan. No es que el anciano sea impaciente y poco razonable; al contrario, se ha puesto mucho más amable y gentil en estos días.

Cuando me iba, me preguntó sobre sus ojos. En la época en que comenzaron a molestarlo se le dijo que las pestañas que crecían hacia adentro actuaban como un agente mecánico irritante, causándole conjuntivitis. Al principio estuvo satisfecho con ese diagnóstico y experimentó alivio cuando le extrajeron las pestañas. Pero en Yalta volvió a quejarse de que sus ojos seguían mal.

El doctor Whiting, cirujano oftálmico del hospital Middlesex, fue llamado en consulta. Whiting pensaba que la infección se debía a un microbio y que las pestañas sólo contribuían a la irritación. Lo dijo sin rodeos de ninguna clase, y Winston exclamó:

“¿Quiere decir entonces que todo este tiempo he tenido un microbio que no ha podido ser hallado?”.

Whiting tenía razón. Se encontraron en las lágrimas microbios que desaparecieron rápidamente con la penicilina en forma de ungüento. Ahora, después de algunos meses de tranquilidad, le vuelven a molestar los ojos otra vez. Esta vez los microbios son inmunes a la penicilina. Esta nueva situación derrota incluso a Winston.

“He hecho acopio de todo mi ingenio para afrontar este problema. Es así:

estos microbios son los hijos y nietos de los que eran sensibles; ¿tienen los microbios sensibles hijos que no lo son? ¿Cuánto tiempo permanecen inmunes? Debemos preguntárselo a Fleming...”.

Su instinto lo hace reflexionar sobre todo, hasta llegar al fondo de la cuestión y entonces está seguro que conoce completamente el tema. Mucho más de lo que pudieran decirle los doctores, los soldados o los marinos.

He encontrado las siguientes notas en mi diario, sin fechas, escritas después en diferentes oportunidades.

Mi tarea como doctor de Winston se ha hecho más difícil ahora que ha abandonado Downing Street, luego de haber sido derrotado por Clement Attle. Durante su convalecencia en la ribera del lago Como, se había propuesto desterrar las elecciones de sus pensamientos y yo no entendí claramente mi papel hasta que regresamos a Londres. Aquí comenzó a encontrarse con sus colegas que le hablaban sólo de las elecciones, hasta que se hizo evidente que la herida que había cicatrizado en Italia estaba abierta otra vez.

La polvareda de la elección apenas se había asentado, cuando se escucharon rumores en los círculos internos de la jerarquía tory de que Winston necesitaba un largo reposo. Que debía dedicarse a su libro, como era su deber, ya que nadie podía escribir la historia de la guerra como él. Con elaboradas protestas de admiración y de respeto, sus colegas, cuidadosamente, me lo dijeron, usando toda suerte de atajos.

La elección los había convencido de que Winston había perdido su dominio sobre el país. Ya no era más el importante político. Tenían, además, demasiados motivos personales para su rencor. Cuando Winston fue Primer Ministro, se mostró a veces muy duro con su gabinete.

Los días en el desierto, cuando él estaba solo en el mundo y la mano de cada hombre parecía dirigida en su contra, habían herido su mente en forma indeleble. Meditaba sobre este repudio de sus compatriotas, hasta que ello comenzó a hacer presa de su mente en tal forma que me hizo preocuparme sobre su futuro.

Me asusté porque parecía estar hundiéndose en un estado de melancolía que yo no podía explicar enteramente.

Aquellos días me acercaron aún más a Winston.

“Winston crece en la adversidad —en 1940 era dos veces el hombre de 1944—. Ahora la arrogancia y la seguridad en sí mismo han desaparecido, dejando en su sitio una profunda humildad. Llega incluso a asombrarse si esto no ha sido para su bien. No hay amargura en su alma. En un momento como éste no culpa a nadie, como tampoco entran en su cerebro ideas pequeñas. Ha permanecido incólume en el polvoriento mundo donde ha pasado su existencia”.

Pero entonces la idea de regresar a la política activa comenzó a formarse en su mente.

LONDRES, 27 DE JUNIO DE 1946. Hace ya casi un año desde las elecciones. Winston me dijo hoy que podía hacer bastante sin fatigarse.

Acercó su cara a la mía, deteniendo su paseo por la habitación:

"Hace poco tiempo estaba dispuesto a retirarme y a morirme elegantemente. Ahora voy a regresar y a sacarlos de allí". Con mayor vehemencia: "Les voy a sacar sus malditas tripas... Estoy en muy buena forma...", y siguió en tono como de confianza: "Es la sangre de los Jerome, ¿sabe?".

Le dije, burlándome: "Es muy lógico en usted atribuir a causas naturales lo que, en realidad, se debe a mi arte".

"Ah, no, Charles", dijo con calor. "Consulté a *sir* Alexander Fleming acerca de mis ojos. No estaba interesado en mí como paciente, sino en un extraordinario microbio que tengo en la nariz, un estafilococo muy resistente a la penicilina". Sonrió. "Parece que el microbio se ha contagiado de mi truculencia y ésta es su mejor hora".

LONDRES, 6 DE JULIO DE 1946. Cuando visité hoy a Winston estaba de mal ánimo, en uno de sus momentos negros.

"Estoy fatigado, colmado", dijo. "La Victoria se ha transformado en cenizas y arpillera".

LONDRES, 8 DE AGOSTO DE 1946. Winston es feliz en Chartwell, tan feliz como se puede estar cuando el mundo está totalmente revuelto.

Lo encontré en el estudio, cuyas paredes están cubiertas con sus cuadros. Una vez que me hubo saludado, se instaló en un sillón colocado sobre una plataforma y comenzó a inspeccionar la tela en que está trabajando, la cual estaba colocada en el otro extremo de la habitación.

"Mi desierto está demasiado caluroso...", dijo, descendiendo de su trono y aplicando algunos toques de pintura blanca con expertas pinceladas de una gruesa brocha.

Le pregunté cómo se sentía.

"Noches atrás estaba discutiendo, a las dos de la mañana, y sentí que las cosas no andaban bien aquí".

Señaló su corazón. Le pregunté si había sentido algún dolor. Titubeó.

"No, pero tenía conciencia de mi corazón; parece ser como el fantasma de lo que pasó en Washington cuando intenté abrir la ventana. Pero si me mantengo dentro de mis límites, estoy bien. Creo que todavía puedo hacer planes para unos cuantos años más. Me siento mucho mejor que cuando era Primer Ministro".

LONDRES, 30 DE NOVIEMBRE DE 1946. A la fiesta del 72º cumpleaños de Winston asistieron quince personas.

Habló del próximo matrimonio de Mary Christopher Soames. Es el mejor aspecto afectuoso del gran anciano.

En los últimos doce meses ha mejorado su ánimo y retornado su antiguo vigor. Ha abandonado las lamentaciones vanas y de nuevo su existencia tiene un derrotero. Es muy feliz en Chartwell cuidando el jardín, pintando y dictando su libro. En pocas palabras, éste ha sido un año de recuperación.

LAS ANSIAS DEL REGRESO

Sir Thomas Dunhill, sargento cirujano de la Reina, tiene poca confianza en operar a un hombre de su edad y eminencia. Es un alma simple, aunque un espléndido artífice, y considera a Winston con pavor y reverencia.

Tuve que plantearle el interrogante a Dunhill: ¿era Winston capaz de seguir viviendo sin someterse a una operación? Dunhill expresó que ello era poco probable, y yo decidí que era indispensable empujar a Winston para que tomara una decisión, en el sentido de que se efectuara la operación, mientras su estado de salud fuera bueno. Si ella debe llevarse a cabo, éste es el momento. Así, después de meses de suspenso, se fijó la fecha.

La operación de hernia puede ser, y corrientemente lo es, un caso sencillo, pero un cirujano jamás puede decir con qué dificultades se va a encontrar cuando abre un vientre. Winston estuvo en la mesa de operaciones por más de dos horas. Adherencias, la herencia de una operación de apendicitis llevada a cabo años atrás, provocaron dificultades técnicas. Yo podía ver que Dunhill, su ayudante y el anestesista estaban sumergidos en su labor, pero era solamente un espectador ocioso y el tiempo pasaba. Los veinte minutos de la operación se convirtieron en una hora. Miraba al anestesista, y cuando éste, de cuando en cuando, metía la mano bajo la sábana para sentir el pulso, me preocupaba por saber si las cosas andaban bien.

Winston, sin embargo, experimentó pocas molestias después de la operación, aunque dijo al tercer día que ella parecía haber sido hecha mucho tiempo atrás y que estaba tan lejana como la Segunda Guerra Mundial.

Le causa preocupación mi escepticismo respecto de las drogas. Una vez, a propósito de nada, dijo con sonrisa maldadosa:

“Charles no cree en medicina alguna, pero piensa que es indispensable colocar una etiqueta antes del final”.

Siempre está haciendo bromas por mi preocupación de los diagnósticos exactos. “Es usted desesperadamente negativo, Charles”, se quejó.

Fui con Winston a Marruecos en diciembre de 1947 y pude comprobar que estaba resbalando, casi imperceptiblemente, hacia la vejez. Después de entonces hay una brecha de dieciocho meses en mi diario.

24 DE AGOSTO DE 1949. El Dr. Gibson me telefoneó desde Montecarlo esta mañana. “Creo que el señor Churchill ha tenido un ataque. Me gustaría que usted lo viera tan pronto como le sea posible”.

Cuando llegué al aeropuerto de Niza, Max Beaverbrook me contó lo que había sucedido:

“Estábamos jugando a las cartas a las dos de esta mañana, cuando intentó levantarse, afirmándose con ambas manos en la mesa; dobló varias veces su pierna derecha, como si la tuviera dormida: Tengo un calambre en el brazo y en la pierna, fue todo lo que dijo. Abría y cerraba su mano derecha. Siguió jugando, pero cuando despertó esta mañana, alrededor de las siete, lo afectaba aún el calambre. Después se dio cuenta de que no podía escribir

normalmente. Se llamó al doctor Gibson y él se puso en comunicación con usted". Y Max agregó: "Pero vamos a verlo..."

Fuimos a su dormitorio. Cuando Max se fue, me dijo Winston: "Me alegro de que haya venido, Charles, estoy muy preocupado". No encontré pérdida de fuerzas cuando lo examiné y su apretón de manos era firme. Más tarde, mientras sacaba pinturas de los tubos, me di cuenta de que no lo hacía tan bien como siempre. Max me había advertido que no estaba seguro de que pudiera hablar normalmente. Winston estaba confiado en que no era así y no había nada que yo pudiera sospechar. Le pregunté sobre su escritura. Alcanzando un papel y su pluma, lo afirmé sobre un libro y escribió despacio y con gran cuidado.

"Estoy haciendo lo posible para que se pueda leer. Está mucho mejor que esta mañana W. Churchill".

Me pasó el papel, que tiritaba mientras lo extendía, y sentí que me observaba mientras lo leía.

"¿Qué fue lo que me pasó, Charles? ¿Acaso tuve un ataque?"

La gran mayoría de la gente —expliqué—, cuando habla de un ataque, quiere decir que se le ha reventado una arteria y ha tenido una hemorragia en el cerebro. A usted no le ha pasado eso. Sólo que un coágulo le ha cerrado una arteria pequeña.

¿Tendré otro más? —preguntó inmediatamente—. Puede haber elecciones luego. Una elección en noviembre es ahora más una posibilidad que una probabilidad. Tendré que hacerme cargo de todo otra vez —me sonrió—. Siento como si estuviera balanceándome entre el asiento del Tesoro y la muerte. Pero no me preocupo. El destino tiene que seguir su curso".

Su memoria parecía no haber sido dañada. Conservaba su calma, aunque se encontraba algo asustado.

Dr. Moran: "¿Notó algo diferente?"

Winston: "Sí, parece que un velo se interpusiera entre mí y las cosas. Además hay una sensación en mi brazo que yo no tenía antes".

Dr. Moran: "¿Qué clase de sensación?"

Winston: "Oh, es una especie de tirantez a través del omóplato".

Le dije que ya había hablado demasiado y que regresaría después. Cuando Max Beaverbrook escuchó el veredicto dijo:

"Oh, tiene que seguir adelante; no se conformaría con enmohecerse".

No era exactamente el momento para tomar decisiones de esa clase. La prensa, dijo Max, estaba esperando a la puerta.

"Debe usted decirles algo. Es inútil —siguió— tratar de hacerlos lesos. Ya vieron que usted llegaba al aeródromo y están locos..."

Me pasó un mensaje que había fabricado. Era ingenioso, pero yo estaba seguro de que sólo lograría aguzar sus sospechas.

"¿Por qué decir algo? Cuénteles que yo soy su alojado por algunos días y que traje mis palos de golf. Se los mostraremos en un par de días y ello los convencerá de que no hay nada fuera de lo corriente".

Max no se convenció, pero cuando vio que yo estaba decidido, no dijo más.

Muy luego Winston se convenció de que había tenido suerte y que lo que había sucedido pertenecía al pasado. Y, cuando algunos días más tarde, almorzó en el hotel de París, de Montecarlo, y todo el mundo se puso de pie cuando entró y nadie notó nada, adquirió mayor confianza.

Quería regresar a casa, pero le preocupaba que la prensa notara que no podía caminar bien cuando se bajara del avión. Confeccionó un plan, creo que con la ayuda de Max Beaverbrook, por el cual los periodistas serían enviados al Northolt, mientras él aterrizaba en Biggin Hill. Era algo sumamente loco y que hubiera dado pábulo a toda suerte de historias y me las arreglé para desbaratarlo. Cuando aterrizamos en Biggin Hill y él vio a todos los fotógrafos con sus máquinas, estaba seguro de que notarían que algo andaba mal con su desplazamiento y los despidió con un gesto de enojo.

Esto es el comienzo de una dificultad. Él no se entregará sin lucha, pero sólo hay un final. Lo que él durará es una adivinanza; puede vivir por espacio de algunos años aún. Lo efectivo es que mi tarea está recién comenzando.

24 DE ENERO DE 1950. Han pasado cinco meses y nada ha sucedido. Winston ha estado tan metido dentro del tercer volumen de *La Segunda Guerra Mundial* que mis temores han tenido reposo hasta esta mañana, cuando me mandó llamar. Me dijo: "Hace una hora todo se me puso nebuloso. No hubo aviso. Podía leer, pero con dificultad. ¿Qué es lo que me pasa, Charles? ¿Voy a tener otro ataque?"

Lo tranquilicé.

"Parece que le vienen espasmos arteriales cuando se fatiga mucho".

Me miró con agudeza.

"No debe asustarme, Charles":

Lo peor es que yo estoy mucho más asustado que él. Y éste es un mal comienzo para el bullicio de la elección general que se efectuó el 23 de febrero de 1950 y que recortó la mayoría laborista a sólo seis diputados.

21 DE JUNIO DE 1950. Llevé a Winston donde *sir* Victor Negus para que diagnosticara sobre el aumento de su sordera. Ya no alcanzaba a escuchar las notas altas.

Negus: "Ya no escuchará los gorjeos de los pájaros ni las voces agudas de los niños. ¿Puede escuchar el tictac del reloj en su pieza?"

Winston: "No tengo ningún reloj en mi habitación".

18 DE SEPTIEMBRE DE 1951. Cuando vi a Winston ayer, me dijo que estaba preocupado por el aspecto del Rey. Me interrogó al respecto. Yo contesté que sólo podía dar un juicio a través de los boletines emitidos, que eran bastante poco satisfactorios, y había la posibilidad de cáncer en los pulmones. Winston me escuchó con rostro grave y ansiosa expresión. Esta noche me telefoneó diciendo que se leería un boletín en la radio a las nueve, señalando que "se habían producido cambios estructurales en los pulmones del Rey". ¿Qué es lo que querían decir con eso? Le pregunté quién firmaba el boletín, pues deseaba saber si lo había emitido algún cirujano pulmonar.

“No me acuerdo, pero, de todos modos, escúchelo en la radio a las nueve de la noche”, me dijo. “¿Me telefonará cuando lo escuche? No me diga nada que se trata del Rey. Diga sólo que es un amigo”.

Lo encontré jugando al naípe con Randolph. La habitación estaba en semi-penumbra y la luz de una lámpara solitaria caía sobre el tapete verde de la mesa de juego. Bajó la mano apenas entré.

“Ah, Charles, venga a sentarse aquí. ¿Qué le parece?, interrogó ansiosamente. ¿Si es cáncer, se mejorará? ¿Cuánto puede durar?”.

Le dije lo que pude y él lo hizo dar vueltas en su cerebro en forma lenta y dolorosa.

“Pobre hombre... Rezaré por él esta noche”, dijo.

Enseguida me interrogó: “¿Por qué los doctores habían usado esos términos: ‘Cambios estructurales?’”.

“Porque –le respondí– estaban ansiosos de evitar la sola mención de la palabra ‘cáncer’”.

“Pero, ¿por qué?”.

Le relaté el caso de un miembro de la familia real que tenía cáncer a la garganta. Pero en esos días se suponía que la familia real no podía sufrir de cáncer, así es que el doctor fue cuidadosamente aleccionado para no mencionar el motivo de su fallecimiento. En consecuencia, como se sabía que el Príncipe era aficionado a la bebida, se dio por descontado que ésa había sido la causa de su muerte.

Los pensamientos de Winston estaban muy alejados. No regresó a la mesa de juego. Estaba sumamente triste. El sentido de la historia que rodeaba el trono de Inglaterra y el misterio de la muerte abanicaban la llama de su imaginación. El fallecimiento de un soberano le parecía algo contra la naturaleza.

20 DE SEPTIEMBRE DE 1951. Winston me telefoneó desde Chartwell que había recibido una carta importante: “Me gustaría que pudiera venir...”.

Tenía una carta en la mano que le había sido dirigida por el secretario del Rey. La colocó sobre la mesa y se mantuvo silencioso un instante:

“Dice que el Rey tiene un tumor en el pulmón. Lo van a operar.

El Rey no tiene idea de que me ha escrito. El pobre no sabe lo que esto significa”.

Winston parecía ausente y me dijo que estaba “muy nervioso”. Así se ponía a veces. Era un Winston más viejo, pues durante la guerra no se ponía en ese trance. Dijo que tenía muchas preocupaciones.

Ésas eran las de la elección. Le dije que, si las cosas andaban bien, debería comenzar a pensar cómo se las arreglaría para hacerse cargo de su labor. Me contestó:

“Pierda cuidado, Charles... Ahora no voy a exagerar las cosas...”.

A mis años, es un gran trabajo –siguió diciendo–, pero no hay alternativa. Es mi deber”.

Caminó hacia la pieza de las secretarias.

“¿Ha llegado algo?”, interrogó.

Habíamos regresado de nuevo a los años de la guerra. Y, cuando abandoné

la casa, allí estaban la antigua actividad, los coches de los periodistas y la sensación de los problemas inminentes. Pero estábamos diez años más viejos...

11 DE OCTUBRE DE 1951. Winston me dijo que había tenido una sensación como de emborrachamiento en la cabeza.

"Oh, no tiene nada que ver con el alcohol; me viene, por lo general, antes de almuerzo. La aspirina me alivia. Si se debe a la circulación de la cabeza, ¿habrá algo, Charles, que sea mejor que la aspirina?"

Se sentó, arrellanado en su sillón, mirando melancólicamente la alfombra.

"Ya no estoy tan seguro como antes de ser capaz de desempeñarme".

Me preocupó que hubiera dicho tanto, pues no era su costumbre. Él sabía que el incidente de Montecarlo, cuando el brazo se le puso "raro", era un aviso para abandonar el mundo. En algunos días más cumpliría los setenta y siete.

"No le tengo miedo a la muerte —dijo al cabo de un rato—, pero quiero hacer el trabajo en forma digna".

Le expliqué que no conocía la panacea que pudiera rejuvenecer la circulación de su cabeza. Si quiere mantenerse en la pista debe moderarse y no hacer él solo el trabajo de todos, como lo hizo durante la guerra. Me interrumpió:

"Si ganamos las elecciones, me haré cargo del Ministerio de Defensa".

Me quedé cavilando en lo que podía estar pensando. Siempre ha codiciado el cargo público, pero, ¿por qué ahora desea ser Primer Ministro cuando sabe que ya no es el hombre de antaño? "Tiene un aspecto cansado y triste, Charles...", me dijo, interrumpiendo mis pensamientos.

(*Ercilla*, Nº 1.632, Santiago, 14 de septiembre de 1966, págs. 22 y 23).

EL PESO DE UN TRIUNFO

NOVIEMBRE DE 1951. Encontré a Winston de muy mal ánimo.

"He tenido que llenar 75 oficinas y me he tenido que preocupar, especialmente, de llenar los empleos inferiores, pues si alguien es dejado fuera significará el final de sus esperanzas políticas. Usted sabe lo que duele herir a los demás".

La elección ha echado a perder mucho el poder auditivo de Winston y su sordera ha empeorado últimamente. "Es una infame molestia", dice, entristecido.

FEBRERO DE 1952. El rey Jorge VI ha muerto. El Primer Ministro pasó todo un día preparando su discurso radial. Me dijo:

"El discurso era corto, pero se esperaba mucho de él y también ya se había dicho demasiado. Yo quería hacer algo diferente. Hace sólo una semana que estuve con el Rey en el aeropuerto, despidiendo a las princesas. Estaba alegre, bromista incluso, y se tomó una copa de champaña. Creo que ya sabía que le quedaban pocos días de vida".

Reflexionó un instante: "Fue un final perfecto, había cazado nueve liebres y un pichón, que volaba a treinta metros de altura. Comió con cinco de sus amigos y desapareció en la noche. ¿Qué más se puede pedir? Espero, Charles, que usted me arreglará algo parecido". Sonrió: "Pero no haga nada hasta que yo le avise".

Días más tarde, Winston me llamó. Cuando llegué al número diez, lo encontré sentado en su cama. Me miró en forma tan intensa como si quisiera saber cuáles eran mis pensamientos, lo cual constituía toda una variación con sus saludos ausentes de costumbre.

"Estoy feliz que haya venido. Tomé el teléfono cuando me desperté hace una hora y no podía pensar qué iba a decirle. Las palabras opuestas parecían llegar a mi mente, pero yo me daba cuenta de que algo pasaba y no las pronunciaba. Esto duró como unos cinco minutos. ¿Qué significa, Charles? ¿Acaso voy a tener un ataque?"

Le expliqué que algunos pequeños vasos sanguíneos en su cabeza habían entrado en espasmo, contrayéndose, de modo que la circulación hacia el centro de la palabra hablada disminuyó.

"Usted tiene que retirarse de la política o arreglárselas en tal forma que el cansancio sea menor".

Me escuchó atentamente y dijo:

"Aún tengo que tomar decisiones de importancia, decisiones terribles. No paran nunca... Es peor que durante la guerra".

Cuando lo hube consultado con la almohada, resultó que había una sola solución admisible.

Al llegar a Downing Street busqué a Jock Colville, secretario privado principal del Primer Ministro. Le dije lo que había pasado y le solicité que arreglara una entrevista con *lord* Salisbury.

Dos horas más tarde entrábamos en la oficina de *lord* Salisbury, en Gwydyr House. Dije mi parte y pregunté si las labores del Primer Ministro podían ser aliviadas.

"Un Primer Ministro no puede compartir sus responsabilidades", me replicó Salisbury. Luego expresó: "Desde luego, por supuesto, que puede irse a la Cámara de los Lores, oh sí, permaneciendo como Primer Ministro".

Pero el rostro de Jock se puso serio.

"No lo hará", dijo tristemente.

"Sólo una persona puede tener éxito y esa persona es la Reina", expresó.

Ambos consideraron que era una muy buena idea.

Cuando me entrevisté con el secretario de S.M., en el palacio de Buckingham, siguió cuidadosamente todo lo que le dije, sin una palabra de comentario. Al terminar, manifestó:

"Bien, escuchado lo que usted me ha contado, yo diría de inmediato que el Primer Ministro debe renunciar y contentarse con ser el estadista de más edad en los Comunes o en los Lores, si tal vez es preferible en los Lores".

Visité al Primer Ministro en Chartwell. Hice mi parte y abandoné su habitación en cinco minutos.

Dos días después encontré al Primer Ministro apaciguado, pero aún poco comunicativo. Otro de sus cisnes negros había sido muerto por un zorro; tendría que tomar medidas. Musitó:

“Me di cuenta de que algo había sucedido cuando no pude encontrar palabras para hablar por teléfono. No me gustó y me asusté... Oh, no estuve realmente asustado, pues no le tengo miedo a nada. Pero ahora estoy bien. Incluso usted no podría decir, ni aun si me examinara, que me había pasado algo. No me importa morir ensillado”.

MARZO DE 1952. Pero el juego se acabó y decidí advertir al Primer Ministro por escrito, para que absorbiera mejor el contenido.

“Mi querido Primer Ministro:

He estado considerando cuidadosamente el significado de la pequeña molestia que se produjo cuando Ud. trató de hablar por teléfono el 21 de febrero recién pasado. Es de la misma naturaleza de la neblina que experimentara la víspera del discurso de Leeds en las elecciones de 1950, debido a un espasmo arterial en el cerebro. Y ambos son primos de la arteria que lo molestó en Montecarlo, en agosto de 1949. Los tres señalan inestabilidad en su circulación cerebral, que ha sido sometida a presión por el exceso de trabajo mental. Por otra parte, si fuera posible alivianar el fardo sin renunciar a ser Primer Ministro, lo cual por razones médicas no sería prudente en este momento, entonces se encontraría usted en condiciones de continuar indefinidamente. Por supuesto, si usted desea una confirmación de mi interpretación de los acontecimientos, podemos traer a Rusel Brain en cualquier momento, pero no creo que nadie pueda interpretarlos en forma diferente.

Si hay algún punto que no encuentre claro, iré a verlo cuando Ud. lo solicite. Estoy seguro que desearía constatar por Ud. mismo los factores médicos. Cuando estuve con lady Churchill para explicarle su sordera, le expuse mis puntos de vista.

Charles”.

Lady Churchill me telefoneó:

“No se enojó cuando recibió su carta. Simplemente, la dejó a un lado. Yo le hablé de la Cámara de los Lores, pero no me hizo caso. Estoy muy contenta que le haya escrito. Puede hacerle mucho bien. Fíjese que, en lugar de ir a la Cámara esta tarde a escuchar a Thorneycroft, se fue a la cama”.

Pero yo no me forjo ilusiones. Hemos fracasado.

(Ercilla, N^o 1.633, Santiago, 21 de septiembre de 1966, pág. 22).

QUEBRANTOS DE UN LEÓN

Fui al dormitorio de Winston. Dijo: “¡Ah!, Charles. Creí que usted no iba a venir...”.

Le manifesté que le informaría una vez que lo hubiera examinado. Cuando terminé con mi auscultación, dijo:

“Quiero saberlo todo”.

Le expliqué que la circulación en su cabeza era muy lenta y había un espasmo en una arteria pequeña.

JUNIO 28. Max Beaverbrook vino a almorzar. Colocamos al Primer Ministro en

su sillón, a la cabecera de la mesa, antes de que llegaran los demás. Max estaba ruidoso.

“¡Oh!, Winston, usted no se encuentra tan mal como lo estuvo en 1949, y, sin embargo, se mejoró en poco tiempo. En unos cuantos días más será otro hombre. ¿No es cierto, Charles?”.

El Primer Ministro se volvió hacia Max con una triste sonrisa:

“Hoy he desplazado en la primera plana de los diarios al asesino de Christie... ¿No le parece todo un triunfo?”.

Beaverbrook piensa que los periodistas de Fleet Street saben todo lo que ha pasado y que es insensato no emitir boletines que se aproximen a la verdad de las cosas.

JUNIO 30. Todavía no hay boletín. Beaverbrook llamó hoy por teléfono, pidiéndolo. Está excitado porque, mientras *lady Churchill* asegura en forma vehemente que el Primer Ministro debe retirarse ahora, él se obstina en mantenerse hasta octubre y no lo ayudará si se le dice al público que tuvo un ataque.

JULIO 2. Cuando vi al Primer Ministro esta mañana en Chartwell, me dijo:

“¿Vendrá a verme cuando regrese de Londres?”.

El informe es tranquilizador. Había dormido bien y estaba de buen ánimo. Es extraño que nadie de los que le rodean pueda darse cuenta de cuál es la naturaleza de su enfermedad. Ésta no es una dolencia aguda de la cual pueda recuperarse completamente. Ya nunca más será el mismo hombre de antes del ataque, porque el coágulo en la arteria ha suprimido parte de la sangre que afluía a su cerebro y era la causa última de sus actividades. De manera que su cerebro está siempre anémico y, cuando la circulación merma en algo, no tiene ánimos para trabajar ni encarar detalles o le duele la pierna o algo por el estilo. Vive como si estuviera sobre un volcán y en cualquier instante puede tener otro acceso.

JULIO 11. Viajé hasta Chartwell ya avanzada la tarde. Cuando le pregunté cómo se sentía, levantó el brazo izquierdo sobre su cabeza y apagó la luz de la lámpara de lectura.

“No hubiera podido hacer eso ayer. Venga, pasearemos por el jardín y verá lo que puedo hacer”.

Insistió en caminar sin ayuda. Pasamos sobre un pequeño estanque por una serie de piedras en las que apenas se podía colocar el pie. Me imaginé que podría perder el equilibrio y caerse, pero nada sucedió. El detective de guardia le trajo un tarro lleno de ondulantes gusanos y el Primer Ministro comenzó a alimentar a sus peces.

JULIO 18. Encontré al Primer Ministro en el Salón Azul de Chartwell, sumergido en *Cumbres borrascosas*. Me miró, como diciendo: “Estoy muy entretenido. ¿No podría hallar algo que hacer durante un rato?”. Lo que dijo fue:

“¿No le gustaría tomar té, Charles?”.

Así me encontré instalado por algún tiempo con *lady Churchill* y Duncan Sandys. Cuando se fueron, volví a su rincón, y con esfuerzo, dejó el libro, estirando su muñeca para que le tomara el pulso.

“Me encuentro dominado por este libro, fascinado por su confusión. Es completamente extraordinario. ¿Qué dice el pulso?”.

JULIO 22. Hallé al Primer Ministro en mal estado. Su habla es muy confusa y camina muy mal. Camrose, su editor, que había venido a verlo sobre el volumen VI del libro, me dijo:

"Jamás volverá a la Cámara de los Comunes".

Sólo una vez hubo un atisbo del Winston que conocíamos. Comenzó a citar poesía de Pope y, durante un momento, sus maneras se animaron, su voz se puso fuerte y sus ojos alertos. Se quedó sentado, meditando. Al fin, levantó la vista.

"He hecho una exhibición hoy. Me he puesto sensiblero. Parece que fuera una consecuencia de mi mal. Tengo que irme. La dificultad reside no en la salida sino en que no es fácil irse cuando uno ve a los demás haciendo cosas que uno no aprueba. El mes de julio no fue agradable para mí y si el resto de mi vida ha de parecersele, espero que habrá alguna forma para aproximar mi fin..."

Se detuvo, tomó un libro, comenzó a leer.

JULIO 23 DE 1953. Esta mañana el Primer Ministro me pasó un mensaje escrito a máquina. Comencé a leer: "Bidault comunicó al Consejo de Ministros que Winston Churchill sufre de parálisis total y ello, aunque conserva su lucidez, le incapacita para moverse sin ayuda. Anthony Eden ha decidido finalizar su convalecencia para trasladarse inmediatamente a Gran Bretaña".

Le pregunté:

"¿Aparece eso en la prensa francesa?"

"Sí, y además en todos los malditos diarios norteamericanos. (Sonriendo). Están haciendo una rectificación. (Con furia.) No me importa lo que digan. Si dentro de un mes aparezco en público y puedo hablar y caminar bien, eso los hará callarse".

Saltó de la cama, caminó a través de la habitación, se encaramó a una silla y permaneció erecto, sin sujetarse en nada.

"¿Qué le parece esto? —dijo desafiante—. Estoy pensando, Charles, que *Lord Salisbury* hizo bien al alterar su boletín médico. Era mucho mejor decir que necesitaba un mes de reposo que explicar todo ese asunto de la alteración de la circulación cerebral. Eso no me gustó nada".

JULIO 24 DE 1953. Winston se cambió desde Chartwell a Chequers hoy.

Cuando fui a su habitación para ver si estaba fatigado, comenzó con los recuerdos de Rusia. Dijo que habían rehusado a trabajar con nosotros en Europa.

"Los norteamericanos fueron lo suficientemente tontos para esperar algo diferente. Se imaginan que el Kremlin les va a devolver la parte de Alemania que ellos mismos les entregaron".

Le pregunté:

"¿Cuál es la etapa que sigue?"

"Tal vez yo intervenga, si es que llego a caminar bien. ¿Vendría usted conmigo a Moscú? Sabía que sí, querido Charles. No en balde hemos viajado bastante juntos".

JULIO 28 DE 1953. Comí en Arlington House con Max Beaverbrook y Brendan Bracken. Era obvio que ello había sido planeado para sonsacarme; ellos querían saber qué es lo que yo realmente pensaba de Winston y qué consejos podría yo darles para el futuro. Max, al comienzo, trató de saturarme de champaña, pero yo le pregunté, de repente, cómo él vislumbraba el futuro de Winston.

"Oh, debe retirarse —dijo sin titubear—. Atle lo va a atacar de inmediato; dirán que éste es un gobierno inválido y habrá dificultades en su partido".

Además, Max cree que va a tener un desmayo en la Cámara si regresa. Dejé que Max hablara.

Le pregunté al Primer Ministro si había discutido con Anthony Eden lo que iba a pasar en octubre respecto a la sucesión. ¿Estaba Anthony en ánimo paciente?

"Oh, ni siquiera lo mencionó —respondió Winston—, ni yo tampoco lo esperaba".

AGOSTO 12 DE 1953. Me arreglé con *sir* Russell Brain para ver al Primer Ministro en Downing Street, antes de que se fuera a Chartwell. Nos llevó hasta la sala del gabinete. Sonriendo dijo:

"Por favor, siéntense en la mesa del gabinete. —Siguió—: Ya no soy el hombre de antes, pero he mejorado grandemente. Ahora puedo hacerme el nudo de la corbata, lo cual no podía hacer hace poco tiempo. También puedo sentir si la navaja me está afeitando, pues antes no alcanzaba a sentir la barba. Estoy mucho menos emotivo, aunque lloro, a veces. Por ejemplo, cuando me dijeron que los alemanes me querían, después de todo lo que les hice. Pero ustedes quieren examinarme. Vengan a mi pieza...".

SEPTIEMBRE 15 DE 1953. "Me he estado preocupando sobre el problema que tengo encima: dejar mi cargo. No quiero hacerlo. Ahora en las mañanas me siento tan bien como antes y en estos últimos diez días he vuelto a ser el mismo. Estoy mucho mejor" —terminó diciendo con convicción.

Se bajó de la cama y caminó por la habitación con una leve inseguridad.

"Como usted puede ver, estoy algo tiritón. Pero ello es efecto del cansancio. Tuve un día muy pesado. Pienso que, en el norte, los que me vieron se convencieron de que estoy bien. Usted mismo puede ver que no me conduzco como un inválido y hago todo lo que normalmente haría.

No creo que haya alguien que desee que me vaya. Todavía soy muy popular. En Doncaster, cuando la Reina apareció en el palco, me quedé atrás, pero ella misma se dio vuelta y me dijo: 'Quieren verlo a usted'. Entré en el palco y, cuando aparecí, me vivaron tanto como a ella".

OCTUBRE 10 DE 1953. En el tren en que regresaba de Bath no podía sacarme a Winston del cerebro. Era imposible no preocuparme por él, aunque sabía, de antemano, que nada podía hacer.

El tren venía atrasado y eran pasadas las diez cuando llegué al N° 10 de Downing Street. El Primer Ministro estaba con su esposa, con Diana, su hija, Duncan Sandys y Jack Colville. Con sólo mirarlo me di cuenta de que todo había andado bien. Sonrosado, estaba haciendo tic tac lleno de felicidad. Tenía un aire descansado y de relajamiento que no era corriente en él. Me recibió cariñosamente:

Diana entró:

"Papá, están retransmitiendo su discurso en la radio. Venga a oírlo".

Con trabajo se levantó de su sillón y salió de la habitación arrastrando los pies.

"¿Quién es el que está hablando? ¿No pueden ponerlo más fuerte?".

"Es usted, papá, quien habla"... —dijo Diana, sonriendo.

Se inclinó hacia adelante, colocando su mano junto a la oreja, para captar mejor los sonidos.

La forma como habla, sus pequeños trucos y manierismos, le hacen recordar los días de la guerra y todo lo que le deben. Y, por supuesto, Winston empequeñece a quienes están a su alrededor. Eden y Butler, a su lado, entran en el anonimato.

Un gatito negro se le subió a la falda. Lo habían encontrado en la puerta.

"Me has traído suerte —dijo acariciándolo—. Te pondremos Margate..."

Rufus, el perro regalón de Churchill, abandonó la habitación malhumorado y lleno de celos.

"He mandado a Reb Butler a que descanse una semana. El pobre está agotado".

Dijo esto como si no pudiera evitar la compasión por su gabinete, que estaba siempre con alguien enfermo. Era ya la hora de acostarse...

(*Ercilla*, N° 1.634, Santiago, 28 de septiembre de 1966, pág. 23).

EL OCASO SE AVECINA

"Estiré mi garra a Ike y todo se arregló de inmediato. Mis acciones están muy bien cotizadas, y hay un sentimiento que yo soy la única persona que puede hacer algo con Rusia. Pienso que en Moscú creen lo mismo".

BERMUDAS, 5 DE DICIEMBRE. Parece que mientras Winston argumentaba con Ike que Rusia había cambiado, éste se refirió a ella como a una prostituta que había cambiado de vestido, pero que, igualmente, debía ser excluida de las calles. Rusia, según Ike, estaba lista para destruir el mundo civilizado.

"Por supuesto —dijo el Ministro, paseándose por la habitación—, cualquiera podía decir que los rusos son malignos y que tratan de destruir a los países libres. Bien, si realmente nos sentimos así, debemos actuar antes que ellos consigan fabricar tantas bombas atómicas como tiene Estados Unidos. Se lo hice presente a Ike, y éste convino en que ello debería ser considerado".

BERMUDAS, 10 DE DICIEMBRE. Ayer, mientras *lady* Churchill estaba en vuelo hacia Estocolmo para recibir el Premio Nobel de Literatura concedido a Winston, éste estaba preocupado y nervioso. Luego llegó un telegrama. Mientras lo leía, su rostro se alegró: "Ya llegaron, aborrezco que la gente que yo quiero vuele, a menos que yo esté con ella".

LONDRES, 4 DE FEBRERO DE 1954. Los ataques de la prensa siguen preocupando su mente.

“Es una situación desagradable –dijo–. Y esta incertidumbre...
¿Sobre su renuncia?”

Sí. Cuando mi labor no es lo suficientemente buena, cuando no me da derecho a ser la cabeza de un gobierno, cuando ya no me esté ganando mi sueldo, entonces me iré... No quiero estar ni un minuto más... –Hizo una pausa–. No estoy seguro de que mi labor sea lo suficientemente buena. La cama, las cartas y el trabajo, ésa es mi vida de hoy. No me importa que se termine... Después de todo, uno no va a durar siempre...”

Miró por la ventana la niebla que se arrastraba por sobre el patio donde evolucionaba la Guardia Montada de Palacio.

“Maldito mundo... –murmuró–. Ningún ser humano vendría a él si supiera cómo es...”

Winston dijo esta mañana con aire decisivo:

“Me iré en julio. A menos, por supuesto, que algo suceda que me haga indispensable. Ya no encuentro la vida atractiva. No hay diversión en ella. La gente –agregó sombríamente– es demasiado baja o demasiado estúpida para manejar las nuevas formas de la vida moderna”.

Habló de John Foster Dulles:

“Es pesado, sin imaginación, incomprensivo, insensitivo y torpe. Tengo la esperanza que ha de desaparecer”.

15 DE JUNIO DE 1954. Fui al N° 10 de Downing Street para ver si el Primer Ministro se sentía mal para la ceremonia de la investidura de la Jarretera en Windsor. Me miró por encima de sus anteojos y continuó revolviendo una pila de papeles. “Hay una fotografía muy buena mía en el *Yorkshire Post*. ¿No la vio? No está el diario por aquí... Oh, allí está, en el suelo. No había tenido un aspecto tan digno durante muchos años”.

Fue un día muy largo.

“Comencé a las ocho de la mañana, y seguí hasta la medianoche –dijo–. Tuve que subir muchos escalones hasta la capilla, y luego en el castillo; había que estar mucho de pie, y usted sabe que no soy nada de bueno para eso. Además, tuve una audiencia con la Reina. Había muchas cosas importantes que tenía que decirle. Por supuesto que estaba rendido, físicamente cansado al terminar el día, pero con la cabeza totalmente lúcida. Podía haber continuado trabajando cuando me fui a la cama. Ahora sí que estoy seguro de que tengo mucho más vigor que antes, Charles. No tengo duda de ello”.

Le advertí que no usara la palabra “ataque”.

Con obstinación, dijo:

“Pero me gusta la palabra ‘ataque’. Ya sé que estoy muy próximo a los ochenta, y que puedo tener otro ataque cualquiera de estos días. Mi corazón puede detenerse en cualquier momento, pero mi salud no es excusa para evadir todas estas grandes responsabilidades. Sería una cobardía irse en un momento como éste. No –dijo con gran énfasis–, no puedo retirarme en el instante en que cualquier cosa puede suceder”.

WASHINGTON, 25 DE JUNIO DE 1954. El Canopus hizo un aterrizaje bastante zangoloteado. Todos esperamos a Winston. Finalmente, apareció entre los asientos, y Christopher Soames le advirtió que tenía puestos sus anteojos; se los sacó y los metió en el bolsillo. Luego Christopher le dijo algo al oído, y él se quitó de la boca un habano sin encender. Anthony Eden, mientras tanto, observaba con amarga sonrisa todos estos preparativos para salir a escena.

Cuando cayó la tarde, me apresuré para llegar a la Casa Blanca antes que el Primer Ministro comenzara a vestirse para la cena. Estaba convencido de que Ike aprobaba sus ideas sobre la reunión con los rusos. Él iría con Anthony. "La función es mía completamente, y he estado trabajando años para tenerla". Le pregunté cuándo se iría. "Puede que sea en julio", respondió, como si estuviera confesando un secreto de Estado, pidiéndome que no se lo contara a nadie. Luego se tendió en la cama y Kirkwood, el *valet*, le trajo unos fomentos calientes para que se los pusiera en los ojos, que estaban enrojecidos y lagrimeantes. Finalmente se dirigió al baño, usando una gran esponja como hoja de parra. Se vistió muy despacio y, antes de que terminara llegó Anthony Eden, quien lo felicitó por su elegante aspecto. "Vámonos ya —dijo Churchill—, que el Presidente debe estar esperándonos".

WASHINGTON, 27 DE JUNIO DE 1954. Tomé té con *lord* Cherwell.

"A Ike —dijo— le gustaría que lo eligieran como monarca constitucional, dejando la política a un lado. Sospecha de todos los políticos y teme que lo hagan hacer cosas que él no quiere realizar. La Constitución norteamericana no actúa cuando abdica el Presidente".

Luego me contó cómo el presidente Eisenhower había ido a la Iglesia presbiteriana esa mañana para rezar por el país. Foster Dulles es también muy devoto y una figura destacada en el mundo presbiteriano. *Lord* Cherwell se refería a sus creencias con divertida tolerancia, en la misma forma que no puede hablar de las personas que creen en los fantasmas. Está convencido de que Winston logrará un gran éxito en esta conferencia si deja establecido que estaremos junto a los norteamericanos en cualquier evento que suceda. *Lord* Cherwell se levantó de su asiento y caminó ágilmente hacia su habitación. Ya le había dicho su médico que su corazón no marchaba muy bien, así es que tiene que tomarlo todo con calma.

Una vez que me puse la ropa de etiqueta, me dirigí a la Casa Blanca y encontré al Primer Ministro en su habitación. Comenzó diciendo que necesitaba más tiempo para ordenar todo lo que se había conversado en la conferencia.

Después de bañarse, regresó envuelto en una toalla. "¿Volvió Eden?", le preguntó al sirviente. Siguió hablando de lo que se podía ganar si permanecía más tiempo en Washington. Luego dio un grito al *valet*: "¡Kirkwood! El señor Eden debe haber regresado. ¡Vaya a ver! Espero que no se haya peleado con Dulles", añadió con una amarga sonrisa. Estaba en ascuas sobre los resultados de la conversación entre Dulles y Anthony Eden.

Se abrió la puerta: "¿Puedo pasar?" Era la voz de Anthony. Winston dio un salto hacia él, con los brazos abiertos. "Querido Anthony, cuéntame lo que pasó". Antes de retirarme escuché lo suficiente para saber que la entrevista había sido

favorable. "Conversamos un montón de cosas —comenzó Anthony—, con los que yo considero muy buenos resultados". Winston se calmó y se derrumbó en un sillón.

OTTAWA, 30 DE JUNIO DE 1954. Washington gusta de Churchill, pero lo toma con soda. Estos canadienses son distintos, y estaban excitadísimos. Creen que Winston les pertenece, y tienen el temor de no volverlo a ver nunca más. Están convencidos de que se ha salido de las páginas de la historia para ir a decirles "adiós". Cuando bajó los escalones del hotel, estaba sonrojado y transpiraba profusamente; se detuvo para saludar a la multitud, y después entró torpemente al automóvil. Durante todo el camino hasta el Country Club, donde el Primer Ministro canadiense le ofrecía un almuerzo, se pasó saludando a la gente que llenaba las calles y lo aclamaba.

Durante el almuerzo Winston estuvo muy contento. Su discurso por radio había sido un éxito y no se había fatigado. Ello siempre ha estado presente en un rincón de su mente. Lo ha temido, presintiendo que lo puede hacer caer en desgracia. Ahora estaba contento y feliz, sonriéndoles a todos. Especialmente le agradó el caldo de ave y que le sirvieran el champaña Pol-Roger, que a él le gustaba. Aunque Anthony Eden insistía en que ya era muy tarde y que tenían que estar de madrugada en el aeropuerto, Winston no le hizo caso alguno.

A BORDO DEL *QUEEN ELIZABETH*, 2 DE JULIO DE 1954. Fue una gran felicidad el dejar instalado a Winston a bordo. Lord Cherwell y yo decidimos instalarnos en una mesa del restaurante del puente principal, reservándole así una instalación al Primer Ministro. Cuando apareció, estaba como encogido, y caminaba con pasos inseguros hacia nuestra mesa. Cuando llegó, se derrumbó sobre una silla, diciendo: "¡Qué bueno es no tener nada que hacer!".

Luego se ensombreció: "Hace un calor terrible aquí —estalló—. No sé cómo me dejé convencer para regresar por mar, cuando podría estar ahora en Chartwell si hubiéramos viajado por avión. ¿No hay algún ventilador? —preguntó furioso—. ¿Pueden abrir una ventana? El sol me está dando encima y esto es intolerable. No viajaré nunca más por mar". A estas alturas, todos los concurrentes al pequeño restaurante lo miraban. El Primer Ministro se levantó, furioso, recorrió dos o tres mesas, y viendo que eran iguales, regresó amurrado a la nuestra.

ABORDO DEL *QUEEN ELIZABETH*, 4 DE JULIO DE 1954. "Dormí espléndidamente —comenzó diciendo Winston mientras esperábamos el desayuno—. Ocho horas de sueño es mi ración apropiada. Tomé dos Seconales, y encuentro que la sensación de somnolencia que dejan es muy agradable. Soñé, pero no puedo recordar qué... Se desvanecieron".

"Voy a retirarme el 18 de septiembre, y me hubiera gustado seguir, pues tengo todo en las puntas de los dedos. No hay nadie que pueda hacer las cosas mejor que yo".

—¿Irá a Moscú antes de septiembre?, pregunté.

—Viena es el sitio que tengo seleccionado. Trataré de persuadir a los rusos de que firmen un tratado austríaco. Si resulta, la gente saltará de gozo. Después del tratado haré una visita de cortesía a Moscú, de 48 horas. Ésta ha sido la semana más cansadora de los últimos años, y no sé si podré resistir bien otra similar.

Considero mi discurso radiado de Ottawa y a mis respuestas en el almuerzo de Washington como los más sobresalientes triunfos de mi carrera.

"Si consigo entrevistarme con Molotov y realizar el tratado en Viena, creo que podré irme tranquilo a entrevistarme con el Hacedor".

(*Ercilla*, N° 1.635, Santiago, 5 de octubre de 1966, pág. 23).

EL DÉBIL SUSTITUTO DE LA VIDA

Mi primer impulso fue decirle al médico que guardara secreto.

Mientras manejaba el automóvil hacia Chartwell, iba pensando en qué forma iba a darle las noticias a *lady Churchill*. Estaba sentada junto al estanque de los cisnes negros con Diana y comenzó:

"¿Qué es lo peor que puede suceder?".

Antes de que pudiera responder, Diana interrumpió:

"Oh, por supuesto, le pueden cortar la mano a papá a causa de la gangrena".

Lady Churchill me mostró una carta de Winston escrita con mano muy temblorosa. Me di cuenta de que no era corriente para mí el ver su letra. En ella Winston hablaba de Eisenhower como de "un buen amigo".

11 DE MAYO. Vi a Winston antes del mediodía. Estaba tan cansado que apenas se mantenía despierto. *Lady Churchill* dijo: "Estoy muy contenta que Winston hubiera ido a USA, aunque estaba contra el viaje al principio. Le encantó la visita. Creo que deseaba ir a los Estados Unidos ante de morir, en recuerdo de su madre".

12 DE MAYO. Llevé al profesor Rob, el cirujano, a ver el dedo de Winston. Acercada su silla a la del paciente para que pudiera oír bien lo que se decía, procedió a explicar claramente, incluso con algo de brusquedad, que había un coágulo en la arteria de su dedo meñique. La mancha negra era porque no alcanzaba a llegar suficiente sangre al dedo. Si descansaba, podría salir con bien perdiendo sólo un trozo del dedo. La mancha negra significaba tejido muerto y podría demorarse meses, incluso un año, en secarse y caer.

"¡Un año! ¡Un año!", repitió Winston con voz aguda. "Usted me está pidiendo demasiado. Tengo un compromiso mañana y no voy a perderlo por esto".

13 DE MAYO. Winston estaba dormido cuando el profesor Rob y yo lo visitamos esta mañana a las 9 A.M. Me dio una agria mirada cuando entramos a su habitación. Había dispuesto ir a almorzar con el Primer Ministro a Downing Street, junto con Max Beaverbrook y Christopher Soames, y estaba convencido de que nosotros queríamos impedirselo. El cirujano dijo que había riesgo al ir, pero era muy pequeño.

"¿Qué riesgo?", preguntó Churchill.

"Que si usted no se tranquiliza puede perder la mano", dijo cortésmente el profesor Rob.

"Oh, ya lo veo...", fue la respuesta.

15 DE AGOSTO. Hoy Winston me mostró su dedo con un dejo de orgullo. La

mancha negra había desaparecido. "No me venga a decir que hay algo raro en ello", me dijo, "se demoró tres meses en secarse y ustedes hablaban de un año...".

17 DE NOVIEMBRE DE 1959. *Lady Churchill* telefoneó:

"¿Es usted, Charles? Estoy muy preocupada con Winston. Acaba de tener otro de sus ataques cuando estaba almorzando con *lord* Beaverbrook. Parece que Bullock, su chofer, se dio cuenta de que, cuando Winston salía del automóvil, se inclinaba hacia la derecha. De no haber sido por él, se habría caído. Le telefoneé a Max cómo había estado Winston durante el almuerzo.

¿Qué contestó?

Que había estado muy mal, que no podía seleccionar las palabras que quería. Aparentemente, se dio cuenta de ello y se quedó callado".

8 DE MARZO DE 1960. Se había arreglado que Winston alcanzara el yate de Onassis en Gibraltar, pero cuando nuestro avión hizo un aterrizaje de emergencia en Madrid para tomar combustible, supimos que el mal tiempo podía hacer dificultoso el aterrizaje en Gibraltar. El piloto, sin embargo, estaba empeñado en entregar a *sir* Winston en manos del Gobernador que lo esperaba en el aeropuerto, e hizo un par de abortadas intencionadas de aterrizaje, en la segunda de las cuales, Dorothy, mi esposa, fue arrojada de costado, lastimándose la cabeza contra una ventana, y todo lo que estaba en las mesas cayó al suelo con estruendo. En vista de lo cual el piloto hizo rumbo a Tánger.

A BORDO DEL YATE *CRISTINA*, 9 DE MARZO DE 1960. Cuando nos reuníamos en el salón del yate para almorzar, Ari Onassis le dirigió una pregunta a Winston desde el extremo de la mesa. Winston indagó un momento desde dónde venía el sonido y miró a Onassis con ojos vagos e inexpresivos: "No puedo oírle", murmuró, pero no le pidió que repitiera lo que había dicho. Al parecer no deseaba hablar. Sin embargo, esta noche Winston volvió a la vida y apareció alerta y dispuesto a unirse a la diversión.

Los méritos, naturalmente, deben atribuirse a su huésped, Ari, como le llama Winston, acortando su apelativo de Aristóteles, que no le quita los ojos de encima a su augusto invitado. Tanto le trae un vaso de whisky como, si Winston manifiesta que hace frío, se precipita a arroparlo con una frazada. Una vez, advirtiendo que tenía algunos cabellos en el cuello de la chaqueta, voló a traer una escobilla y sacudírselos. Mientras estábamos en la sala de juegos esperando que se sirviera la comida, Ari acercó su silla a Winston y le sirvió con su mano una cucharada de caviar en la boca, cual si se tratara de una criatura. Por tres veces repitió este pequeño ritual. Ari aprendió bezigue exclusivamente para jugar con Winston. Esta tarde, Churchill le ganó 44 libras jugando al baccarat.

Han transcurrido once años desde el verano de 1949, cuando Winston recibió un golpecito en el hombro como petición formal de renuncia de su cargo. Además, en tal espacio de tiempo, la circulación en su cabeza ha fallado muchas veces; la vejez, que siempre es una aflicción, se le ha transformado en una fuente de disgustos en sus propias palabras: "en una feble sustitución de la vida". Mi diario para aquellos años, cinco de los cuales durante su retiro, es en parte un

triste recuento de los crecientes signos del decaimiento, un catálogo de lamentaciones respecto de las facultades que han desaparecido.

El 5 de abril de 1955, Winston Churchill renunció. Diez años más tarde murió, cuando cumplía sus 91 años. El no hacer nada, día tras día, cuando él estaba acostumbrado a la actividad, fue una dura prueba para su carácter y llegó cuando Winston estaba minado por los años y las enfermedades.

Después de todo, mucho fue lo que se le pidió. Su padre, *lord* Randolph, había muerto de a poco ante el público, pero la naturaleza de su enfermedad lo dejó con la ilusión de que nunca había estado mejor ni hecho mejores discursos. Winston fue menos afortunado. Contempló imposibilitado y en desesperación la parálisis de sus facultades. Al pasar de los años dejó de leer. Rara vez hablaba y, cuando lo hacía, era muy difícil interpretar lo que quería decir. Parecía desconocer a los amigos. Nosotros solíamos ponernos de pie cuando llegaba arrastrado por sus dos enfermeras. Encogido en su sillón aparecía muy pequeño y frágil y permanecía toda la tarde mirando el fuego de la chimenea, golpeando los troncos con su bastón cuando la temperatura de la habitación bajaba. En aquellos tristes años de decrepitud creciente, parecía temeroso del futuro de la humanidad, odiaba los cambios y se puso intolerante a las críticas. Me es imposible ocultar la angustia de aquellos días en los que "él era el doliente principal de su propio y retardado funeral".

El octogésimo cumpleaños trajo a Winston el homenaje del mundo libre, pero cuando al final de noviembre de 1964 llegó a la avanzada edad de los noventa, la dilatada caravana del hastío y la desesperación fue apenas turbada por las celebraciones. Sus parientes cercanos hacían ruidos apropiados, pero sabían que él ya no deseaba vivir más. Para la Pascua vinieron los nietos a darle un beso, pero él apenas se dio cuenta de lo que pasaba.

A comienzos de enero de 1965 hubo un cambio. Aún parecía conocerme, pero estaba soñoliento y confuso. A las once y media de la mañana del 10 de enero su enfermera me telefoneó, diciendo que Winston no estaba bien. No podía despertarlo y, cuando llegué, lo encontré afirmado en las almohadas, la cabeza gacha y las manos sobre la cama, arreglado para la muerte. Levanté su brazo y, cuando lo solté, cayó inerte sobre la cama. No le podía encontrar el pulso, las manos estaban heladas y una sombra azul vagaba por las comisuras de la boca. Creí oportuno despachar un boletín advirtiendo que había tenido otro ataque y su situación era crítica.

Pero Winston nunca había obedecido las órdenes de nadie. Era inescrutable y así permaneció hasta el fin. Día tras día esperaba encontrarlo muerto a la mañana siguiente, pero cuando ésta llegaba allí estaba todavía. Mis boletines trataban de preparar al público para lo peor, hasta que, de repente, me encontré con que no tenía nada nuevo que decir. Mientras tanto, el mundo parecía haberse detenido, asombrado al saber que ese hombre al cual tenía en tan gran estima por sus hazañas se estaba yendo lentamente. La estrecha calle estaba bloqueada por los reporteros. No se hablaban entre ellos y parecían estar aplastados por lo que pasaba tras la puerta de la casa. Cuando salía a leer mis boletines sólo se sentía el rumor de los pies al aproximarse para escuchar mejor lo que yo tenía que decir.

— Durante catorce días no se le vio moverse. Sus fuerzas se iban lentamente, como si él aún se esforzara por conservar la vida. La noche del 24 de enero pareció producirse una crisis. Su respiración se hizo poco profunda y difícil, y a las ocho de la mañana se detuvo. Me incliné sobre él, pero ya nos había abandonado. —

— En la noche fue llevado a Westminster, al *hall* de William Rufus, y allí permaneció durante tres días en velatorio, mientras la multitud se ordenaba en largas colas que llegaban hasta el puente de Lambeth, para después desfilan ante aquel hombre a quien tanto habían querido por su indomable valor. Al cuarto día fue trasladado en una cureña hasta la catedral de San Pablo, donde, colocado entre las tumbas de Nelson y de Wellington, al fúnebre batir de los tambores enlutados, la Reina, la Iglesia y los miembros de la nobleza le rindieron el postrer tributo. —

— Las estaciones del ferrocarril, hasta Blandon, estaban atestadas por sus compatriotas, y en el campesino cementerio de Blandon, en la fría tarde invernal, en presencia de su familia y de sus amigos personales, Winston Churchill fue devuelto a la tierra inglesa, que, en el mejor instante de su vida, había mantenido inviolada. —

(*Ercilla*, N° 1.636, Santiago, 12 de octubre de 1966, pág. 23).

COMENTARIOS
DE
LIBROS

JOSÉ MIGUEL VARAS, *El correo de Bagdad*, Santiago, Editorial Planeta, 1994, 280 páginas.

José Miguel Varas tiene sentido del humor. Y no es poco. A ningún otro santo podría encomendarse a la hora de lanzarse en esa camisa de once varas que es su reciente novela *El correo de Bagdad*. Novela epistolar sobre un pintor mapuche de los sesenta, que deambula entre Praga, Bagdad, Temuco y el Kurdistán, anotada y comentada por un profesor Tcheco de dudosa sintaxis; todo ello introducido y documentado por un periodista chileno en el exilio. Pero Varas tiene sentido del humor y evita cuidadosamente ridiculizar a sus personajes. Los quiere, los sigue, los conoce, los deja vivir. Su prosa no lo estorba, viva y sensible, saltando sobre un detalle y volviendo sin *karma* al vuelo rasante. Y si bien nunca creemos totalmente en la estructura, en la justificación novelesca (el profesor checo que trata de rehabilitar al pintor mapuche a través de su correspondencia), ni en la sangre demasiado liviana para ser mapuche de Huequeo (el protagonista), o en el castellano desbaratado del profesor checo, creemos sí en una fluidez más profunda: la de la voz de los personajes. No creemos ni en el papel, ni en el paquete, ni en la cinta roja, pero creemos en el regalo.

Es gracias a la integridad de los personajes (sobre todo el pintor mapuche Huequeo) que la novela da vuelta el rizo. Y de ser un juego externo sobre el chileno cosmopolita, estéril y autocomplaciente como son en general esas aventuras, el relato va acumulando un peso involuntario: los restos de varias civilizaciones no milenarias.

Porque Varas nos traslada, a sabiendas o no, sólo a ciudades que hoy existen, que han cambiado hasta lo irreconocible hace sólo cinco años: desde la Praga comunista, el Chile de los sesenta, pasando por el Bagdad de antes de Hussein y el bombardeo aliado. Frente a esas ciudades, Varas habría podido elegir el tono discursivo nostálgico (que en algunas páginas se asoma, para felizmente desaparecer), pero prefiere asombrarse como si nada hubiese sucedido. Desde este punto de vista, la elección del género epistolar es no sólo astuta sino milagrosa. Tanto como la selección de sus personajes, siempre tangencialmente involucrados con su época. Obligados a hablar con cariño y franqueza y habitados por un ansia cada vez más desbordante por contar hasta los mínimos detalles.

Es una época entera que de pronto se nos restituye, es el comienzo de los sesenta, época que queremos justamente porque ha sido arrasada. Y por eso mismo, al cerrar las páginas del libro nos molesta, pero no estamos seguros de que pueda obviarse, la justificación novelesca, el periodista chileno que media entre los personajes, el envoltorio que aprisiona esté tan positivamente liviano de contenido.

Es que hay algo en que creemos a pie juntillas y es en la melancolía con fondo de humor de Varas. El recurso siempre actual de que en Babel, aunque nos matemos los unos a los otros, nos entendemos mucho mejor de lo que parece.

RAFAEL GUMUCIO ARAYA

GERMÁN SANTAMARÍA, *No morirás*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1994, 189 páginas.

Germán Santamaría, periodista y escritor colombiano de 44 años, ganó con ésta, su primera novela, el premio "Santiago del Nuevo Extremo" en el concurso iberoamericano organizado en 1993 por la Municipalidad de Santiago. El acierto del jurado internacional, integrado por la novelista brasileña Nélide Piñón, Antonio Skármeta y el escritor argentino Eduardo Gudiño Kieffer, queda demostrado por las numerosas ediciones en Colombia y por las traducciones a varios idiomas.

Como bien lo indica su autor, *No morirás* se inspiró en la tragedia de Armero, cuando la erupción del volcán Nevado del Ruiz, el 13 de noviembre de 1985, produjo una avalancha y sepultó a un pueblo entero con más de veinticinco mil muertos. Pero esa desolación inmensa de muerte y destrucción que "tal vez no sucedía en el mundo desde cuando el Vesubio petrificó a los romanos de Pompeya" empalidece ante lo que más impresionó y dolió: el caso de la niña de doce años atrapada entre los escombros y el lodo. Se llamaba Omayra Sánchez y murió después de tres días de agonía y esperanza, cantando y pensando en su examen de matemáticas al día siguiente...

La novela rescata el telón de fondo de la tragedia, pero es, además, una reconstrucción de la dimensión física y espiritual de las consecuencias psicológicas y morales que dejó la catástrofe. En efecto, un hombre, José Durán, regresa a los llanos de Tolima diez años después de haber abandonado a su mujer y a sus hijos. Se trata del lugar donde "los hombres no olvidan nunca"; allí se encuentra con que todo el pueblo ha desaparecido sepultado por la avalancha. Ahí, en ese lugar, lo espera Vicente Ávila, quien había jurado matarlo por haberse escapado con su mujer. En ese momento, el narrador en tercera persona está construyendo dos historias paralelas: la del asesinato por cometerse y la de la tragedia ocurrida, pero ambas imbricadas por el proceso de violencia que ha dejado solamente dolor y más violencia; se unen así, lo telúrico y lo humano. La violencia humana está presente desde siempre en forma activa, latente, con guerras civiles, asesinatos y asaltos, tal vez producto de odios y rencores ancestrales.

La única esperanza de romper este ciclo de violencia, en todas sus magnitudes negativas, es la hija de José Durán, quien se casó con el hijo menor de Vicente Ávila y espera un niño, que será nieto de dos enemigos. Ella es la que evita el enfrentamiento final, el que, como una "crónica de una muerte anunciada", todos esperaban que se realizara y nadie hacía nada por evitarlo. Ella, que es la imagen de la vitalidad en medio de la desolación, es la niña de los crisantemos y de la canción anunciada en el prólogo del relato.

Esta historia bien articulada, y con un estilo narrativo evidentemente acertado, se cierra en forma cíclica donde se mezclan varios discursos y personajes como el viejo Floro Pulido, una especie de fantasma errante y de Melquiades, condenado a ser un trashumante y a filosofar acerca de la vida y de la muerte; el payaso, metáfora de la máscara en la que el hombre oculta su falsedad y su verdadera cara, la que no es más solidaria y humana. Esta trama es unida por una procesión de la

totalidad de los muertos, que como un río que va a la mar, es la suma, la historia dolorosa de los llanos, de Armero, y de Colombia en general.

Lo más valioso de la novela es que representa un análisis descarnado —a través del dolor, del desgarramiento, de la sensibilidad y del amor—, de las causas de tanta violencia, de acercarse a descubrir cómo son los colombianos. De allí las influencias marcadas del discurso garciamarquiano. Una novela inserta en esa Colombia en que “un éxito resonante o una derrota deportiva puede costar tantos muertos como un desastre aéreo. Un país que tiene un amor irracional por la vida, pero donde se matan unos a otros por las ansias de vivir”. Tal vez por ello *No morirás* se cierra con el protagonista condenado a pasearse con una cruz de madera, cual Cristo redentor, en círculo eterno, como vigilante en la intimidad de aquellas muertes del olvido...

MILTON AGUILAR G.

ANA PIZARRO, *La luna, el viento, el año, el día*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1994, 184 páginas.

Ana Pizarro, docente e investigadora, especializada en estudios sobre las culturas heterogéneas de América Latina, plantea en su novela una problemática testimonial que apela, insistentemente, a los recursos de la escritura y de la memoria como gestos constitutivos de identidades colectivas e individuales.

A lo largo de toda la obra, esta tesis recibe un tratamiento prolijo, por momentos, excesivamente argumentativo, que limita las posibilidades del desarrollo novelesco. Comisionada para escribir la historia novelada de nuestro continente, y luego de un largo exilio, una mujer intelectual y sensible regresa a Chile. Sentada en la butaca del avión, repasa los hitos de su vida y del proyecto generacional que la alentó. Contrapuntos esenciales en este proceso son las estaciones de la infancia, la imagen materna, los paisajes y la existencia intensa, agonística, de Agustina, hermana y *alter ego* de la protagonista.

El narrador, en segunda persona, y el marco enunciativo —el viaje como paréntesis entre dos etapas de la vida—, recuerdan fuertemente el caso de una novela de vanguardia de los años cincuenta, la modificación, del escritor francés Michel Butor. Sin embargo, mientras en Butor la reelaboración de la memoria se centra en la pura historia individual, el texto de Ana Pizarro busca compensar dialécticamente la contemplación de un destino personal con la expectativa de una historia colectiva, no escrita aún, en la que el individuo termine por incluirse.

La fábula —contada, en sí misma, con estilo irrefutable— tiene momentos especialmente logrados, sobre todo cuando voces e índices diversos (música, discursos rituales, otras conciencias) afluyen y se entremezclan con la enunciación básica. Con todo, el punto de vista evaluativo del relato prevalece sin contrapeso de principio a fin, clausurando la novela a cualquiera interpretación alternativa.

La obra de Ana Pizarro se lee, necesariamente, como alegato frente a una utopía abortada en el instante mismo de su nacimiento.

Considerada en su conjunto, *La luna, el viento, el año, el día* cumple con el objetivo de convocar desde el pasado las motivaciones míticas de culturas a las que se les impuso, de manera violenta, otra visión de mundo. Sin embargo, falta en esta obra la apertura de sentidos que relativiza a toda creación estética. Arte y factura, hallazgo e imagen, ciertamente, los hay, pero el lector espera, en algún momento, que el texto deje de remolcarlo y lo abandone, gozosamente, a la deriva de la lectura sin tutela, gratuita, porque sí.

CRISTIÁN CISTERNAS AMPUERO

EDUARDO ANGUITA, *Poesía entera*, Santiago, Editorial Universitaria, colección El Poliedro y El Mar, 1994, 219 páginas.

Con la inclusión de diez poemas inéditos, este volumen completa la primera edición de 1971, entregándonos una versión definitiva de la obra poética de Eduardo Anguita (1914 - 1992). Se inicia así, con este excelente libro, una serie que —rindiendo un homenaje a este autor— promete difundir la “buena poesía” producida en nuestro país. Es de esperar que así ocurra.

Dos estudios pertinentes —el prólogo de Pedro Lastra y el *post scriptum* de Cristián Warnken— entregan una revisión útil del itinerario poético de Anguita, señalando filiaciones y resistencias, y entregando un panorama abarcador de las obsesiones temáticas y las propuestas estéticas que gravitan en una obra coherente y profunda.

Enmarcada por el rigor racional del ejercicio literario —deudor de la estética de Huidobro— y por la voluntad de transformar la realidad y la conciencia a través de la literatura —propósito compartido por la generación de 1938—, la poesía de Anguita se perfila tempranamente gracias a un ideario que da la nota individual a su obra.

El papel constructivo que atribuye a la conciencia, aun cuando acepte las sugerencias del inconsciente, lo aleja ostensiblemente de sus contemporáneos mandragoristas, y cuando descubrimos, a pesar de él, algún sesgo aislado de automatismo, tenemos que convenir que, en tales casos, la técnica está supeditada a la elección de los elementos (discriminación consciente), que privilegia la producción de un sentido, tal como entendía Aragón este tipo de escritura. Del mismo modo, el poeta oficiante, que crea a fin de conocer y que deriva una conducta de lo creado, antagoniza en gran medida con el pequeño-dios creacionista, que se complace en la novedad de su obra. Ocurre entonces que, aunque Anguita participó del espíritu vanguardista, operó una renovación poética con características muy personales; de ahí que el movimiento (“David”) que él propuso, no haya trascendido sino en su propia obra.

Que sea posible acceder al conocimiento por medio de la creación no implica

querer estatuir una verdad incontestable. Pero, es a través de esta posibilidad, que se puede impugnar el conocimiento objetivo, insuflando a la realidad la subjetividad del hombre. Así lo creía Anguita. Es por eso que en sus poemas la persona se constituye como núcleo de toda búsqueda. Como en "Venus en el pudridero" en que el verso *Os contaré, amantes, qué hacéis cuando estáis juntos; alentado por un fino sentido del humor, gira, a renglón seguido, hacia la más pura subjetividad: Lo que yo hice y sentí.* Aquí, como en otros poemas en que escudriña buscando las esencias (de la muerte, del tiempo, de la realidad, de la persona), el poeta llega a la naturaleza más íntima del amor, a través de la experiencia individual, sensual: *Tú eres aquello. Y yo soy tú. / Pero no al mismo tiempo. Por eso entro y salgo. // Eduardoe-lisa Elisae-duardo / Elisaeduar-do Eduardoeli-sa // Se colapsa el vaivén, en qué quedamos, / ¿a qué fracción tú-y-yo soy reducido? // E-duardoelisa E-lisaeduardo / Elisaeduardo Eduardoelisa // Si alguien pregunta por mí, respondan: / Salió y no puede entrar. Entró y no sabe salir.*

Con esta riqueza expresiva, manifestada en el uso preciso de las palabras y en imágenes que siempre conducen al intelecto hacia una particular vivencia afectiva, la poesía de Anguita se orienta a revertir un conocimiento en que lo ilusorio se instala como una blanda costra que recubre los sentidos, conduciéndolos al equívoco, a la certeza aparente. Tal es la temática de "El poliedro y el mar": *Cuando el besar del vino hace saber al labio, ¿sabes tú lo que sabes? / Allí en el vino se reúnen, de tantas partes han venido, / sabor, color, olor y cuantas cosas más: / la suave pesantez, la penumbra hecha llama / se juntan allí como en un simple ejemplo. // Pero eso no es el vino.*

Poesía inquisitiva, vital, que fundamenta su quehacer vinculándose con una metafísica que brota de una interioridad conmovida por las percepciones de la realidad-irrealidad. Poesía trascendente que establece nexos explícitos -Heráclito, Séneca, Jorge Manriquez, Quevedo, Goethe, Hölderlin, T.S. Eliot, *La Biblia*-, y que se afianza en claves personales, en estructuras que se vuelcan según sus necesidades temáticas.

Anguita, poeta de la experiencia, revela también una religiosidad donde la fe es vida y no dogma: *Agrandas lo secreto / Paloma veloz sin márgenes de olvido / Río profundo que arrastras a lo íntimo* ("Misa Breve").

Por la amplitud y la profundidad de su obra, por su lenguaje limpio y epifánico, Anguita es un poeta que merece ser conocido. Y reconocido, como uno de los más grandes. Más allá de simplificaciones generacionales o de grupo; comprendiendo, a través de su poesía, su voluntad de definirse individualmente. Ya que, como afirma en su poema "Oficio": *el té de los difuntos se bebe lejos.*

VERÓNICA JIMÉNEZ

GUILLERMO BLANCO, *Dulces chilenos*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1993, 198 páginas.

Reedición de esta novela editada por primera vez en España en 1977, y que por entonces alcanzó un buen éxito de público en nuestro país. Es probable que no sea ésa la razón de esta reedición, sino la de rescatar del olvido, además que nos viene caracterizando, una novela chilena enmarcada en un período en el que, se suponía, nada "bueno" se podía hacer en el campo de la cultura.

Los méritos de la obra, que no son escasos, están relacionados con el buen conocimiento y dominio que del trabajo narrativo tiene su autor, por cierto más o menos instalado en la precaria tradición narrativa chilena a través de un conjunto de textos como *Gracia y el forastero* (1964), incluida en los planes de estudio de la enseñanza media de nuestro país, *Misa de réquiem* (1960) y *Camisa limpia* (1989), por nombrar algunos de los más conocidos.

Se inicia el relato con un lenguaje casi balbuciente, que nos introduce en un espacio donde cuesta vislumbrar las fronteras de los personajes; es un espacio fusionado en sus entidades. Diálogos entrecortados, fraseo entrecortado del narrador, un silabeo que los muestra en un sistema de comunicación viciado, cíclico. No se concluye la oración porque la secuencia es siempre conocida, las palabras de siempre sobran, faltan aquellas que fecunden nuevas formas de relacionarse. (*¿qué quise decir con estructura narrativa escueta?*) La estructura narrativa escueta, y el mundo creado le otorgan a la obra un sistema de coherencias bien logrado. La sencillez lingüística ayuda a mantener un registro de angustia más o menos constante, que predomina a lo largo de la lectura, creando una imagen de crudeza y de violencia que emanan del relato sin hacer concesiones.

Es la historia de una familia, o los restos de ella, pues ha sufrido todos los tipos de desintegración que una familia puede experimentar: desde la muerte, el miedo y los daños causados por el paso del tiempo, hasta las divisiones que conllevan las diferencias ideológicas y generacionales, los prejuicios de un mundo atrapado por las lacras de la pobreza, la beatitud hipócrita, las estrecheces existenciales y materiales del provincianismo.

Tres viudas —Amalia y sus dos hijas, Elena y Marta— más Benice, la sirvienta, las cuatro ligadas por un pasado que arrastran hasta el presente con una pesantez destructiva, avivando las ascuas de los fuegos más quemantes. El tiempo del relato transcurre en un ámbito de claustro, con una morosidad desesperante, donde acosa la locura, y donde la atmósfera se hace pesadillezca.

Cada una de ellas se encuentra ensimismada por un sentimiento de culpa abrumador, que las hace autoinferirse los más grandes daños o, también, que vuelcan en odio, resentimiento y agresividad hacia las otras.

La obra de Blanco privilegia un narrador que no dictamina sobre los contenidos ni los entornos de sus personajes, se limita a mostrar(nos), a sugerir, a develar sutilmente los resquicios que constituyen la realidad (re)presentada, tanto externa a la casa como de la interioridad de los personajes.

Vemos, por esas mínimas aperturas, los contextos históricos y culturales sobre los cuales se producen los resquebrajamientos individuales. Así, Elena preconiza

una beatitud hipócrita y egoísta en tanto su hijo Eugenio participa de las ideas de la Patria Joven, en la práctica de una fe activa. El vínculo madre-hijo no tiene el arraigo suficiente como para evitar la fractura. El hijo es expulsado del hogar o por lo menos obligado a tomar la decisión de marcharse. Con cada persona que se va o que ya se ha ido, más el paso del tiempo, se profundiza el enclaustramiento. La realidad se ve escindida con suma violencia entre un adentro (el domus) y un afuera (el mundo).

Este universo, así representado, nos introduce en la evocación, voluntaria o no, de la obra de Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, donde una madre opresora guarda del mundo a sus hijas, al punto obsesivo de la destrucción. Si bien el modelo de la madre opresora aquí no está presente, sí está el registro claustrofóbico de la obra garcilorquiana, con la cual se vincula en la mostración de un mundo decadente, inherente al localismo y la provincia. En este sentido, la escisión comentada implica dos tiempos: el de fuera, el del mundo, cambiante; el de dentro, el de la casa, monótono y arcaizante, estigmatizado por las enseñanzas de la muerte.

Cuando los personajes se asoman, lúcidos, al absurdo de sus días, vislumbran la posibilidad de sobrepasar el acoso mutuo al que se tienen sometidos. Pero instaurar nuevos modos de relacionarse implica la apertura del domus, supone cambiar, y es demasiado frágil ese espacio como para resistir los empujones del mundo externo, el mundo de los otros, en definitiva. Se opta por seguir en lo consagrado, lo rutinario, el tic tac del reloj que enloqueció a Francisca, el de la gotera que oye Elena, que marca el compás de la monotonía —en contra de la polifonía—, en espera de lo único que puede redimir ese mundo imperfecto: la muerte. El tiempo, el metafísico y de las canas, es el primer actor de la obra: "Por momentos, parece como si aquel tictac fuera en verdad el pulso de la casa" (pág. 84).

El título de la novela desacredita irónicamente la historia contada, desdramatizándola. Los dulces chilenos (ya no aquellas delicias de la repostería producidas por las protagonistas), que pueden ser la metonimia de toda una sociedad, no son sino los amargos chilenos. ¿Los amargos chilenos de una época aún más amarga?

HUGO BELLO M.

JAIME QUEZADA, *Gabriela Mistral. Escritos políticos*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, colección Tierra Firme, 1994, 299 páginas.

Sea porque no fue ni es baluarte de nadie en particular, sea por la calidad de "ausente" que tuvo en vida, Gabriela Mistral (1889-1957) fue relegada por décadas a un injusto olvido. Pero ha comenzado, a partir de una serie de publicaciones iniciadas en el marco de celebración del centenario de su natalicio, a redescubrirse, a revelársenos en el más amplio espectro de su humanidad creadora.

Prolífica, diversa y polémica, la obra de esta chilena errante está siendo hoy objeto de antologías y estudios que nadie podría calificar de inoficiosos.

En este marco de revaloración, la publicación a cargo de Jaime Quezada:

Gabriela Mistral: Escritos políticos, se nos presenta como un novedoso aporte que ayuda a reconstruir desde los fragmentos la voz y figura de nuestro Premio Nobel.

Jaime Quezada, poeta y estudioso de la obra mistraliana (dentro de sus últimas publicaciones al respecto destacan *Motivos de San Francisco* (1993) y *Gabriela Mistral: Poesía y prosa* (1994) realizó la selección de los escritos bajo el criterio de reunir aquellos que evidenciaran la preocupación y ocupación que mostró en su vida y en su escritura del tema indígena, la cuestión social y la problemática de la mujer, entre otros, dándoles una correlación temática sin importar lo cronológico e incluyendo discursos, artículos y cartas personales.

Complejo podría resultar otorgarles una interpretación correcta acorde a la teoría política de la poeta. Sin embargo, Quezada, en su condensado prólogo, nos introduce en el pensamiento y cosmovisión de la Mistral, ayudándonos a contextualizar su prosa y su obra poética.

Dividido en seis grupos temáticos, en "Chile o la Voluntad de Ser" comienza por intentar definir la esencia del pueblo chileno; nos habla del olvido al que hemos condenado al pueblo araucano y la negación de nuestro ser mestizo. En una hermosa metaforización de la identidad nacional, expresa la necesidad de valorar más al huemul que al cóndor, en tanto que éste sólo es "Un hermoso buitre" y el primero "... quiere decir la sensibilidad de una raza; sus sentidos finos, la inteligencia vigilante, la gracia", haciendo finalmente análisis de la mujer chilena, comentando el proceso de organización que estaban llevando en pos de la igualdad ante la ley.

Gabriela, utilizando imágenes características de su poesía, la fuerza, y el tono, va a través de la evocación fisonómica de los personajes, reconstruyéndolos y situándolos en el desarrollo político-social de América; nos habla de Bolívar, de Martí, de fray Bartolomé de las Casas, entre otros.

Atención especial merece la sorprendente defensa que hace de Sandino, pidiendo que los pueblos se aúnen para ir en apoyo de la guerrilla, llamando a los jóvenes americanos a que acudan en defensa de Nicaragua, país que requiere "...sangre joven" para "... ese pequeño ejército loco de voluntad de sacrificio".

En "Creadores de la Patria" escribe recordando a Balmaceda, a Camilo Henríquez, señalando en un íntimo tono epistolar, sus ideas sobre la problemática social a Pedro Aguirre Cerda.

"Motejada de lenta y de lerda, después de vencer tendrá que rejuvenecerse para los jóvenes, volverse más substancial para los maduros, limpiarse de demagogias para los viejos que no creen en algaradas vanas", así vislumbra el futuro de la democracia en América; punza que los gobiernos no olviden a los indígenas, para que valoren el don que es la tierra; ruega para que los países reconozcan su esencia y permanezcan al margen de los "ismos" políticos propios de la Europa del treinta - cuarenta.

La Gabriela Mistral política carece de militancias: "Mi posición en favor de la paz no dimana de partido político alguno, pues no pertenezco a ninguno"; es su crítica posición personal la que revela una postura de vida y expresa las necesidades de la colectividad: aboga por la paz, por los derechos humanos, por los del niño, de la mujer, por la superación de la pobreza. No fueron gratuitos sus cargos:

representante de Chile ante la Sociedad de las Naciones (1926), Cónsul Vitalicio a partir de 1932 y Ministro Plenipotenciario ante los gobiernos de América Central durante el mandato de Aguirre Cerda (1939).

Para ella existen tres "númenes divinos" que defenderá con fragor: la paz, la libertad y la democracia. En el discurso ante la academia sueca, al recibir el premio Nobel en 1945, se declara "hija de la democracia chilena" e "hija de un pueblo nuevo". Toda su prosa posee este sentido americanista; ella se rebela ante la pasividad de la América hispana, mientras la del norte "hace avances". Constantemente actualiza el sueño bolivariano llamando a todos los componentes sociales a volcarse sobre el continente, como se observa en uno de sus textos más desconocidos "El Grito": "... divulga la América, su Bello, su Sarmiento, su Martí. No seas un ebrio de Europa, un embriagado de lo lejano, por lejano extraño, y además caduco, de hermosa caduquez fatal".

Defensora del campesinado luchó en la década del treinta por una reforma agraria, la que consideraba primordial para salir del latifundismo y poder, por obras, considerarnos modernos; lo que pone de manifiesto su preclaridad político-social, pues dicha reforma sólo se realizó en la década del sesenta en Chile.

Amiga de muchos, odiada por otros, prohibida incluso, ella no claudicó a la hora de defender a la mujer (interesante resulta revisar la posición de la Mistral respecto a los movimientos feministas que estaban formándose en los cuarenta), a los niños y a los campesinos; los tres elementos sociales que consideraba más fuerte e injustamente marginados. Sus artículos salen en defensa y asumen la voz de estos marginados, de los que se reconoce deudora y partícipe.

Se evidencia un espíritu desmitificador en la antología; su lectura echa por tierra la imagen de la "maestra de escuela" tan utilizada por diversas oscuras manos a las que les interesaba no hacer pública la crítica conciencia cívica de esta mujer que orgullosa se reconocía mestiza.

En suma, la obra de Quezada se nos presenta como un texto revelador, una antología útilmente novedosa para configurar desde una perspectiva desconocida y rica, la visión preclara de nuestra poetisa respecto de América y su amado Chile.

MARIO ANDRÉS ALIAGA

AUGUSTO ROA BASTOS, *El fiscal*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993, 399 páginas.

En 1960, Roa Bastos, nacido en Asunción en 1917, publica la primera de tres novelas de un proyecto narrativo que gira en torno al poder: *Hijo de hombre*, teniendo tanto éxito que, incluso, es adaptada a un guión cinematográfico por su autor. Una década más tarde, en 1974, aparece publicada *Yo, el supremo*, novela que le consagra. A propósito de una pregunta sobre el doctor Francia –primer dictador vitalicio del Paraguay y eje de la novela– Roa Bastos declaró que la literatura no puede concebirse sino como "literatura de la acción, que partiendo

de la realidad refluye sobre ella para modificarla y afirmar el proceso de liberación en el plano de la sociedad y la cultura". Esta aseveración cobra plena validez con la aparición de la tercera novela de la zaga: *El fiscal*.

La dictadura de Alfredo Stroessner en el Paraguay festeja el cincuentenario. En París, un "voyeur importante y frustrado", asediado por una Leda que no entiende de cisnes, pero sí de vampiros, es invitado a la celebración que el viejo tiranosaurio planea en Asunción, su nombre: Félix Moral. Junto con la llegada del pasaje y las recomendaciones oficiales, nuestro protagonista planea como supremo acto de cortesía acabar con un apretón de manos con el dictador. Un anillo, un tóxico y la cabeza de serpiente, entrelazados a la genealogía de los Tarsi de Castilla, son los elementos con los que la trama narrativa pretende exterminar al tirano, porque como dice el protagonista en la extensa carta que estructura la segunda parte de la novela "toda historia real o imaginaria no es sino una anticipación del presente". Pero muy a pesar del General también existen los otros. Y en esta novela, además del narrador principal, otras voces marcan su curso: Morena, un nombre único para la Jimena del Cid, la que cierra su amor por Moral con una carta a la madre y que al terminar la novela vuelve a ser Jimena o Clovis, Casanova esforzado, estudioso de las posibilidades infinitas de los amantes, e incluso, la escribiente conciencia de Moral afanada en justificarse, en legitimarse como cronista verdadero del descubrimiento, conquista y sometimiento del Paraguay.

Son presencias que se dejan ver en palabras, en cartas, en citas históricas, en mensajes escritos, en diálogos telefónicos, siempre mediatizados por un código, siempre encifrados constituyen el segundo gran tema de la novela: al lado del poder, las palabras. Punto adelantado por Ángel Rama en su ensayo *Los dictadores latinoamericanos*, al referirse a Roa Bastos y al poder totalizador del lenguaje, aspecto vital en la problematización narrativa de este autor. Tan pronto una palabra dice, la siguiente la desdice, haciendo de la novela una gran acotación del momento histórico de su producción.

Paralelamente a esta línea argumental anecdótica, la obra desarrolla un segundo horizonte sobre el que se despliega, como un mosaico bizantino, una historia personal de la contemporaneidad. El Félix Moral enemigo del régimen, exiliado temprano, profesor universitario renuncia al ocultamiento que la cirugía plástica y una nueva carta de identidad le han dado, desocultando al escritor, que lo habita encarnado y en espíritu. La llaga de su propio cuerpo, amplificada por la constante visión alucinada del Cristo de Grűnewald, se torna la metáfora perfecta para el gran mito moderno latinoamericano, en el que viven y se desviven los personajes de este friso literario: el exilio.

De un lado a otro, sin parar, figuras históricas, fantasmas de papel, pero tan parecidos a los reales, deambulan desenfrenados en la ceremonia de la lectura. Cada una de sus entradas marca una reflexión sobre algún aspecto de las pequeñas vidas privadas, las nuestras, en un continente donde la opresión se ha hecho voluntad, la de unos pocos.

El catastro es infinito, la situación económica latinoamericana, la producción agrícola de 1900, la modernidad en el Paraguay, el comercio internacional, el *safe*

sex y las preferencias sexuales, todo es válido para hacer de la lectura un método de conocimiento perfecto y acabado sobre el saber contemporáneo, un saber siempre provisorio e inestable que arroja las certezas de la modernidad y de la ciencia positiva al tarro de la basura.

Las marcas y los cruces culturales, la caída de las fronteras entre Oriente y Occidente, el fracaso de las ideologías, la desaparición de las grandes utopías, resabio de las leyendas fundacionales del continente, en fin, la indeterminación del ser y del vivir en esta errática manera actual de existir constituyen el marco para esta novela de tiempo, dispuesta a estallarnos en la cara a cada momento.

FERNANDO BLANCO INOSTROZA

SONIA GONZALES VALDENEGRO, *Matar al marido es la consigna*, Santiago, Editorial Planeta, Biblioteca del Sur, 1994, 154 páginas.

Matar al marido es la consigna es un volumen de cuentos que se adscribe a lo que se conoce actualmente como literatura femenina. Es, por lo tanto, un texto en el cual el mundo narrado se observa y propone desde una perspectiva que expresa la visión de la mujer acerca de sí misma, de las relaciones sociales y personales que entabla y de su situación en el mundo.

En la obra de Sonia Gonzales Valdenegro, abogada con ejercicio en las letras, que le llevó a ganar, en 1993, el premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, la situación de la mujer es vista, casi de manera exclusiva, enfrentada a la relación que entabla con el hombre, en una circunstancia en la que la ausencia y la carencia son los signos definitorios. En esta manera dolorida de presentar el ser femenino, podemos reconocer, todavía, en la narrativa de Sonia Gonzales, la posición vital de la escritura de María Luisa Bombal. Esto sin tomar en cuenta el cambio de perspectiva para tratar la problemática de la mujer que se ha producido, a Dios gracias, la risa y el humor, en la ya consolidada literatura latinoamericana, ni las transformaciones históricas que en los últimos tiempos han reestructurado la posición de la mujer en nuestras sociedades. Tal y como ha sucedido, por ejemplo, en la floreciente escritura de las narradoras mexicanas.

A pesar de la perspectiva no corrida bajo la escritura de Sonia Gonzales, la obra alcanza a mostrar que el enfrentamiento al hombre va más allá, y tiene que ver con una situación dentro de la cultura que, por uno de esos equívocos que suelen ser trágicos en la historia, se ha marcado en una predominancia de lo masculino.

Esto se observa en el cuento "Otra muchacha cansada", en el cual el personaje principal, una muchacha con hijos que se desempeña como mesera de uno de esos tantos cafés rápidos que existen en la ciudad, tiene que sucumbir a la prostitución para lograr la sobrevivencia. Y no es que la llamada "profesión más antigua de la humanidad" sea algo novedoso de ser narrado, sino por el contrario, lo que la narración expresa es una larga historia en la que la sexualidad es el punto de quiebre para la degradación.

La relación de pareja, tema central de la obra, se presenta como un espacio deshabitado, en el cual los hechos fundamentales para la existencia de uno y de otro no ocurren; creando un juego de ausencia/presencia que hace del deseo y del anhelo una fuerza tanática que se apodera de toda la obra. Tal y como sucede en "El desencanto de Gutiérrez" o en "La seducción de Tanatos", en los que parece que la muerte en sus distintas variantes, asesinato o suicidio, es el desenlace natural para el desencanto.

En el tratamiento del mundo y de los espacios se reconoce la influencia de Cortázar.

Las historias ocurren en espacios cerrados, los que también se conocen como propios de la literatura femenina. La casa, el cuarto, la cocina, pero teñidos aquí de una luz triste que los hace el escenario demasiado adecuado para el juego ausencia/presencia /muerte que ya mencionamos. En las narraciones en que la evocación cortaziana de esa escritura es menos afortunada son: "Moraleja para ángeles", en donde al personaje se le presenta como una aprendiz bastante desatinada de "maga" o de "ángel" a quien, para variar, es un hombre el que le niega la culminación de su intento.

El otro es el que da el título al libro "Matar al marido es la consigna", en el que la circularidad magnifica la muerte y no la magia, en una correspondencia mortuoria en la que los asesinos son a su vez asesinados, dejando la sensación de una especie de purgatorio del crimen. Aquí, nos parece, pesó en la escritura de Sonia Gonzales más su sentido de la ley que su ejercicio literario. Siendo esto una lástima, puesto que nadie queda vivo para disfrutar de la superación, aunque sea por esta vía, de una forma de relación —la de pareja— que se muestra como inaguantable.

El aspecto en el cual esta cuentística alcanza mayor profundidad es en la reflexión que realiza sobre la escritura misma; pospuesta como imposibilidad con la cual se debate quien escribe para dar cuenta total de una historia en "Zapatos de mujer". Aquí los zapatos son el símbolo —como un zapato chino, de mujer, claro está— de la estructura que la cultura ha fijado como manera de ser para lo femenino, al mismo tiempo que señalan aquello de limitado que es la palabra para dar cuenta de un mundo —en este caso varios— de emociones y sensaciones. En las dos circunstancias el símbolo señala lo escaso del molde para contener y mostrar tanto. La técnica utilizada es la del desplazamiento de la narración para crear de varias vidas una sola historia o, mejor, para enunciar desde una sola voz las múltiples facetas de un ser femenino que, en un juego calidoscópico de las palabras, se muestra.

Si bien la obra, como discurso femenino, expresa la visión de la mujer, su interioridad y su carencia, tiene por objeto primordial al hombre, quien es presentado desde una sola perspectiva. Esto determina que su figura como personaje sea plana y no muestre el conflicto de un sujeto al cual la cultura ha asignado un arquetipo que, bajo la ilusión del poder, es altamente cercenador y coercitivo.

Una variación al respecto se presenta en el cuento que abre la obra "La salud de los hijos". Aquí, el personaje principal es un hombre que cumple el papel de

la mujer frente al hijo enfermo. Es quizá por esto el único personaje masculino que no está marcado con un signo negativo, pero también por este desplazamiento del papel no ofrece una imagen más real.

La narración también pone en evidencia que en la estructura social, cuya base es la familia, tal como está conformada, el abandono de la mujer significa el abandono de los hijos. Muestra al niño-hombre abandonado por el padre, y al padre mismo perdido en un papel que lo distancia y lo deja en soledad. Situaciones narradas en "Tradiciones", teniendo por personaje principal al padre, y en "Casas deshabitadas", teniendo por personaje principal al hijo.

De la imagen del hombre nos va quedando, a través de la lectura, más que una máscara, no la de la comedia ni de la tragedia, sino la de la locura. Y si "Matar al marido es la consigna" debemos decir, en descargo del verdugo, que en la obra le ha quedado poco espacio para la defensa. También debemos decir, en descargo de la obra, que ella sólo muestra la situación crítica de una forma de relación que responde más a las estructuras sociales y culturales que a los seres mismos.

La visión propuesta acerca de las relaciones hombre/mujer es totalmente desprovista de sentido del humor, de la risa que relativiza y desarticula funciones y arquetipos; dejando la sensación de una de esas películas en la que uno sabe de antemano quién es el malo y, lo que es peor, quién es la víctima. Circunstancia que hace de ésta una escritura que no ha cruzado la esquina del dolor y que no corre el riesgo de encontrarse con el gozo y el juego.

"Quien no ha tenido problemas de hombres", dice un personaje, ni siquiera los hombres, le respondemos nosotras. Pero hay que decir que no sólo de hombres está echa la gracia o la desgracia, al menos para las mujeres. Y es este aspecto el que más se echa de menos en la obra de Sonia Gonzales Valdenegro: un poco de esa mirada con sonrisa y guiño que nos regalamos las mujeres, a veces, en el espejo, en la que nos perdonamos y perdonamos tanto y en la que nos queremos mucho.

Luz Ángela Martínez

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y FOTOCOPIAS
PUBLICACIONES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

NORMAS EDITORIALES REVISTA MAPOCHO

La extensión de los artículos no deberá exceder de un máximo de treinta carillas a doble espacio tamaño carta, incluyendo notas y bibliografía (el equivalente a quince páginas impresas en el formato de la revista).

Las reseñas de los libros alcanzarán una extensión máxima de ocho carillas a doble espacio tamaño carta, incluyendo notas (el equivalente a cuatro páginas impresas en el formato de la revista).

Éstos deben ser entregados a la secretaría de redacción, de acuerdo a las siguientes especificaciones técnicas computacionales:

Sistema Operativo MS/DOS 5.0

Wordperfect 5.1

Diskette 3¹/₂ de alta densidad

Una copia impresa

Las referencias bibliográficas deben ir incluidas en el texto, indicadas con una llamada en número volados (superíndice), que las remita a la nota a pie de página correspondiente. No se aceptarán artículos, testimonios y reseñas que no cumplan con lo señalado, es decir, que la bibliografía venga a final de artículo, testimonio o reseña.

En cuanto al orden de las referencias bibliográficas para los libros, será el siguiente:

1. Autor (nombre y apellidos, en ese orden).
2. Coma.
3. Subtítulo (cuando sea artículo incluido en otra obra, entre comillas).
4. Coma.
5. Título (en *cursivas*).
6. Coma.
7. Edición (cuando no sea la primera).
8. Coma.
9. Traductor u otro dato.
10. Paréntesis (abrir).
11. Lugar de edición.
12. Coma.
13. Editorial.
14. Año de publicación (en su ausencia se pone *s.a.*).
15. Paréntesis (cerrar)
16. Coma.
17. Tomo, si los hay.
18. Número de páginas (con la siguiente abreviatura pág. o págs., cuando corresponda).

Para los artículos de revista el orden de las referencias será como sigue:

1. Autor (nombre y apellido, en ese orden).
2. Coma.
3. Título del artículo (entre comillas).
4. Coma.
5. Título de la revista (en *cursiva*).

6. Coma.
7. Volumen (si así fuese el caso).
8. Coma.
9. Número.
10. Coma.
11. Lugar de edición.
12. Coma.
14. Editorial (si corresponde).
15. Coma.
16. Año de publicación (en su ausencia se pone *s.a.*).
17. Coma.
18. Número de páginas (con la siguiente abreviatura *pág.* o *págs.*, cuando corresponda).

Todas las citas que excedan más de cuatro renglones deberán ir fuera de texto, es decir, separadas de un espacio del texto, al inicio y la final, y con sangría.

Todos los términos extranjeros deberán venir en cursiva (letra itálica), excepto los españolizados por la R.A.E.

Los títulos de: libros, obras de arte, barcos, trenes, piezas musicales, en cursiva.

Los títulos de artículos entre comillas, cuando se cita la obra en que está inserto; si no es así, en *cursiva*.

Los versos, estrofas y poesías en *cursivas*.

La indicación de los siglos y números romanos en **VERSALITA**, estos últimos cuando no encabecen el nombre de alguna reunión, congreso, etc., y cuando forman parte del nombre de algún personaje como, por ejemplo, Enrique VIII.

Las siglas deben venir en **VERSALITAS** y separadas por puntos.

Los encabezados de los artículos será como sigue:

Título (en altas y centrado).

Autor (Altas y bajas *cursivas* y centrado a un espacio debajo del título).

La dependencia del autor a alguna institución, agrupación o universidad, debe ser indicada con un llamado de nota a pie de página -asterisco en volado (superíndice)-.

Los autores deberán consignar los datos necesarios para su ubicación (teléfono, dirección, etc.), adjuntándolos, en hoja aparte, a la copia impresa del artículo, reseña o testimonio, que remitan a la revista.

Asimismo, el o los autores, tendrán la obligación de revisar la primera tira de pruebas de sus artículos para su V^o B^o. Actividad que se deberá realizar en las oficinas de la Revista, ubicadas en la Biblioteca Nacional. En caso de que no estuvieren para tales efectos, deberán designar una persona para ello, y si así no fuera, la secretaría de redacción podrá corregir los artículos, considerando que el autor, por ausencia, ha otorgado su autorización, sin responsabilidad para la revista.

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

BIBLIOTECA NACIONAL

- Referencias críticas sobre autores chilenos*, vol. XVII, año 1982 (Santiago, 1991, 556 págs.).
- Referencias críticas sobre autores chilenos*, vol. XVIII, año 1983 (Santiago, 1991, 430 págs.).
- Referencias críticas sobre autores chilenos*, vol. XXII, año 1987 (Santiago, 1992, 333 págs.).
- Referencias críticas sobre autores chilenos*, vol. XXIII, año 1988 (Santiago, 1994, 399 págs.).
- Geografía poética de Chile*, Norte Grande (Santiago, 1991, 111 págs.).
- Geografía poética de Chile*, Norte Chico (Santiago, 1992, 112 págs.).
- Geografía poética de Chile*, Valparaíso (Santiago, 1993, 112 págs.).
- Geografía poética de Chile*, Magallanes (Santiago, 1994, 111 págs.).
- Julio Retamal Favereau, Carlos Celis y Juan G. Muñoz, *Familias fundadoras chilenas*, coedición: Ed. Zig-Zag, Comisión Quinto Centenario (Santiago, 1992, 827 págs.).

CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA

- Revista *Mapocho*, N° 29, primer semestre (Santiago, 1991, 150 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 30, segundo semestre (Santiago, 1991, 302 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 31, primer semestre (Santiago, 1992, 289 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 32, segundo semestre (Santiago, 1992, 394 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 33, primer semestre (Santiago, 1993, 346 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 34, segundo semestre (Santiago, 1993, 318 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 35, primer semestre (Santiago, 1994, 407 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 36, segundo semestre (Santiago, 1994, 321 págs.).
- Revista *Mapocho*, N° 37, primer semestre (Santiago, 1995, 271 págs.).
- Gabriela Mistral, *Lagar II* (Santiago, 1991, 172 págs.).
- Gabriela Mistral, *Lagar II*, primera reimpression (Santiago, 1992, 172 págs.).
- Roque Esteban Scarpa, *Las cenizas de las sombras* (Santiago, 1992, 179 págs.).
- Pedro de Oña, *El Ignacio de Cantabria*, edición crítica de Mario Ferreccio P. y Mario Rodríguez (Santiago, 1992, 441 págs.).
- La época de Balmaceda. Conferencias* (Santiago, 1992, 123 págs.).
- Lidia Contreras, *Historia de las ideas ortográficas en Chile* (Santiago, 1993, 416 págs.).
- Fondo de Apoyo a la Investigación 1992, *Informes*, N° 1 (Santiago, julio, 1993).
- Fondo de Apoyo a la Investigación 1993, *Informes*, N° 2 (Santiago, agosto, 1994).
- Julio Retamal Ávila y Sergio Villalobos R., *Bibliografía histórica chilena. Revistas chilenas 1843 - 1978* (Santiago, 1993, 363 págs.).
- Publio Virgilio Maron, *Eneida*, traducción castellana de Egidio Poblete (Santiago, 1994, 425 págs.).
- José Ricardo Morales, *Estilo y paleografía de los documentos chilenos, siglos XVI y XVII* (Santiago, 1994, 117 págs.).
- Oreste Plath, *Olografías. Libro para ver y crear* (Santiago, 1994, 156 págs.).
- Hans Ehrmann, *Retratos* (Santiago, 1995, 165 págs.).
- Soledad Bianchi, *La memoria: modelo para armar* (Santiago, 1995, 277 págs.).
- Patricia Rubio, *Gabriela Mistral ante la crítica: bibliografía anotada* (Santiago, 1995, 437 págs.).
- Juvencio Valle, *Pajarería chilena* (Santiago, 1995, 76 págs.).

Colección Fuentes para el estudio de la Colonia

- Vol. I. Fray Francisco Xavier Ramírez, *Coronicón sacro-imperial de Chile*, transcripción y estudio preliminar de Jaime Valenzuela Márquez (Santiago, 1994, 280 págs.).
- Vol. II. *Epistolario de don Nicolás de la Cruz y Bahamonde. Primer conde de Maule*, prólogo, revisión y notas de Sergio Martínez Baeza (Santiago, 1994, 300 págs.).

Colección 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 Devés 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.).
- Vol. V. *Escritos del padre Fernando Vives*, recopilación de Rafael Sagredo B. (Santiago, 1993, 524 págs.).
- Vol. VI. *Ensayistas proteccionistas del siglo XIX*, recopilación de Sergio Villalobos R. y Rafael Sagredo B. (Santiago, 1993, 315 págs.).
- Vol. VII. *La "cuestión social" en Chile. Ideas y debates precursores (1804-1902)*, recopilación y estudio crítico de Sergio Grez T. (Santiago, 1995, 580 págs.).

Colección Sociedad y cultura

- Vol. I. Jaime Valenzuela Márquez, *Bandidaje rural en Chile central, Curicó, 1850 - 1900* (Santiago, 1991, 160 págs.).
- Vol. II. Verónica Valdivia Ortiz de Zárate, *La Milicia Republicana. Los civiles en armas. 1932 - 1936* (Santiago, 1992, 132 págs.).
- Vol. III. Micaela Navarrete, *Balmaceda en la poesía popular 1886 - 1896* (Santiago, 1993, 126 págs.).
- Vol. IV. Andrea Ruiz-Esquide F., *Los indijos amigos en la frontera araucana* (Santiago, 1993, 116 págs.).
- Vol. V. Paula de Dios Crispi, *Inmigrar en Chile: estudio de una cadena migratoria hispana* (Santiago, 1993, 172 págs.).
- Vol. VI. Jorge Rojas Flores, *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)* (Santiago, 1993, 190 págs.).
- Vol. VII. Ricardo Nazer Ahumada, *José Tomás Urmeneta. Un empresario del siglo XIX* (Santiago, 1994, 289 págs.).
- Vol. VIII. Álvaro Góngora Escobedo, *La prostitución en Santiago (1813 - 1930). Visión de las élites* (Santiago, 1994, 259 págs.).

Colección Escritores de Chile

- Vol. I. *Alone y los Premios Nacionales de Literatura*, recopilación y selección de 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 (Santiago, 1993, 254 págs.).

- Vol. IV. *Domingo Melfi. Páginas escogidas* (Santiago, 1993, 128 págs.).
- Vol. V. *Alone y la crítica de cine*, recopilación y prólogo de Alfonso Calderón (Santiago, 1993, 204 págs.).
- Vol. VI. *Martín Cerda. Ideas sobre el ensayo*, recopilación y selección de Alfonso Calderón y Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 1993, 268 págs.).
- Vol. VII. *Alberto Rojas Jiménez. Se paseaba por el alba*, recopilación y selección de Oreste Plath, coinvestigadores Juan Camilo Lorca y Pedro Pablo Zegers (Santiago, 1994, 284 págs.).

Colección de antropología

- Vol. I. Mauricio Massone, Donald Jackson y Alfredo Prieto, *Perspectivas arqueológicas de los Selk'nam* (Santiago, 1993, 170 págs.).
- Vol. II. Rubén Stehberg, *Instalaciones incaicas en el norte y centro semiárido de Chile* (Santiago, 1995, 225 págs.).
- Vol. III. Mauricio Massone y Roxana Seguel (compiladores), *Patrimonio arqueológico en áreas silvestres protegidas* (Santiago, 1994, 176 págs.).

Colección Imágenes del patrimonio

- Vol. I. Rodrigo Sánchez R. y Mauricio Massone M. *Cultura Aconcagua* (en prensa).



DIRECCIÓN
DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS
Y MUSEOS