

# mapocho

Revista de Humanidades y Ciencias Sociales  
N° 39 Primer Semestre de 1996

## HUMANIDADES

La novela total y la re-escritura de la historia: Mario Vargas Llosa, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, <i>Saúl Sosnowski</i> . . .	9
Proust: un provinciano universal y nuestra literatura, <i>Jaime Valdivieso B.</i> . . . . .	33
El hombre desterrado por la técnica en el teatro de José Ricardo Morales, <i>Claudia Ortega Sanmartín</i> . . . . .	45
El vértigo de la palabra en la poesía de Alejandra Pizarnik, <i>Lina Llerena</i> . . . . .	59
'¿Qué será de Chile en el cielo?' Propuesta de lectura para <i>Poema de Chile</i> de Gabriela Mistral, <i>María Soledad Falabella Luco</i> . . . . .	71
Poesía tradicional y ciudad en Chile: cambios y adaptación, <i>Marcela Orellana</i> . . . . .	79
Resonancias martianas en la prosa de Gabriela Mistral, <i>Enrique Valdés</i> . . . . .	91
Parábola entre Juicio y Condema, sobre un relato de Franz Kafka, <i>Ricardo Loebell S.</i> . . . . .	103
Jean Paul Sartre y los dilemas de la consecuencia, <i>Edison Otero Bello</i> . . . . .	113
El progreso como mito del imaginario técnico, <i>Marcos García de la Huerta</i> . . . . .	121

## CIENCIAS SOCIALES

Remedios para el "embrollado laberinto" de Arauco: Barros Arana y el lugar del <i>Cautiverio feliz</i> , en la historiografía de Chile, <i>Roberto Castillo Sandoval</i> . . . . .	131
Los primeros polacos en Chile, <i>Alfredo Lastra Norambuena</i> . . . . .	145

(Re)construyendo la biografía intelectual de Fernand Braudel, <i>Carlos Antonio Aguirre Rojas</i> . . . . .	149
El contorno de un hombre. Carta de José Antonio de Rojas a su padre, 1754, <i>Sara Almarza</i> . . . . .	181
Un paradigma blando para paliar el invierno, <i>Eduardo Devés Valdés</i> . . . . .	191
El invierno de la memoria: desmemoriados y confundidos, <i>Alfredo Jocelyn-Holt L.</i> . . . . .	203
La revista <i>Ecran</i> : Notas para su historia, <i>Jacqueline Mouesca</i> . . . . .	211

## TESTIMONIOS

Gabriela: política sin miedo, <i>Virginia Vidal</i> . . . . .	235
Manuscritos hallados en el Teatro Municipal de Iquique, <i>Manuel Peña Muñoz</i> . . . . .	243
Presentación de <i>La luna, el viento, el año, el día</i> , <i>Grinor Rojo</i> . . . . .	253
Presentación del libro de Miguel Orellana Benado. <i>Pluralismo: una ética del siglo XXI</i> , <i>Alfredo Jocelyn-Holt L.</i> . . . . .	259

## COMENTARIOS DE LIBROS

Carl Mitcham. <i>Philosophy of Technology in Spanish Speaking Countries</i> , <i>Susana Munnich</i> . . . . .	267
Oswaldo Ulloa. <i>Poemas de amor</i> , <i>Teresa Calderón Delia Domínguez</i> . <i>La gallina castellana y otros huevos</i> , <i>Teresa Calderón</i> . . . . .	269
Lila Calderón. <i>In memoriam</i> , <i>María Luz Moraga Espinosa</i> . . . . .	272
José del Pozo. <i>Rebeldes, reformistas y revolucionarios</i> , <i>Luis Moulian Empananza</i> . . . . .	273

# mapocho

Revista de Humanidades y Ciencias Sociales  
Nº 39 Primer Semestre de 1996

## HUMANIDADES

La novela total y la re-escritura de la historia: Mario Vargas Llosa, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, <i>Saúl Sosnowski</i> . . .	9
Proust: un provinciano universal y nuestra literatura, <i>Jaime Valdivieso B.</i> . . . . .	33
El hombre desterrado por la técnica en el teatro de José Ricardo Morales, <i>Claudia Orrego Sanmartín</i> . . . . .	45
El vértigo de la palabra en la poesía de Alejandra Pizarnik, <i>Lina Llerena</i> . . . . .	59
'¿Qué será de Chile en el cielo?' Propuesta de lectura para <i>Poema de Chile</i> de Gabriela Mistral, <i>María Soledad Falabella Luco</i> . . . . .	71
Poesía tradicional y ciudad en Chile: cambios y adaptación, <i>Marcela Orellana</i> . . . . .	79
Resonancias martianas en la prosa de Gabriela Mistral, <i>Enrique Valdés</i> . . . . .	91
Parábola entre <i>Juicio</i> y <i>Condena</i> , sobre un relato de Franz Kafka, <i>Ricardo Loebell S.</i> . . . . .	103
Jean Paul Sartre y los dilemas de la consecuencia, <i>Edison Otero Bello</i> . . . . .	113
El progreso como mito del imaginario técnico, <i>Marcos García de la Huerta</i> . . . . .	121

## CIENCIAS SOCIALES

Remedios para el "embrollado laberinto" de Arauco: Barros Arana y el lugar del <i>Cautiverio feliz</i> , en la historiografía de Chile, <i>Roberto Castillo Sandoval</i> . . . . .	131
Los primeros polacos en Chile, <i>Alfredo Lastra Norambuena</i> . . . . .	145

(Re)construyendo la biografía intelectual de Fernand Braudel, <i>Carlos Antonio Aguirre Rojas</i> . . .	149
El contorno de un hombre. Carta de José Antonio de Rojas a su padre, 1754, <i>Sara Almarza</i> . . .	181
Un paradigma blando para paliar el invierno, <i>Eduardo Devés Valdés</i> . . . . .	191
El invierno de la memoria: desmemoriados y confundidos, <i>Alfredo Jocelyn-Holt L.</i> . . . . .	203
La revista <i>Ecran</i> : Notas para su historia, <i>Jaqueline Mouesca</i> . . . . .	211

## TESTIMONIOS

Gabriela: política sin miedo, <i>Virginia Vidal</i> . . .	235
Manuscritos hallados en el Teatro Municipal de Iquique, <i>Manuel Peña Muñoz</i> . . . . .	243
Presentación de <i>La luna, el viento, el año, el día</i> , <i>Grinor Rojo</i> . . . . .	253
Presentación del libro de Miguel Orellana Benado. <i>Pluralismo: una ética del siglo XXI</i> , <i>Alfredo Jocelyn-Holt L.</i> . . . . .	259

## COMENTARIOS DE LIBROS

Carl Mitcham. <i>Philosophy of Technology in Spanish Speaking Countries</i> , <i>Susana Munnich</i> . . .	267
Oswaldo Ulloa. <i>Poemas de amor</i> , <i>Teresa Calderón Delia Domínguez</i> . <i>La gallina castellana y otros huevos</i> , <i>Teresa Calderón</i> . . . . .	269
Lila Calderón. <i>In memoriam</i> , <i>María Luz Moraga Espinosa</i> . . . . .	270
José del Pozo. <i>Rebeldes, reformistas y revolucionarios</i> , <i>Luis Moulian Emparanza</i> . . . . .	272
	273

Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos  
Avda. Libertador Bernardo O'Higgins 601, Teléfono 3-26497

DIRECCION  
**dibam**  
BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

# HUMANIDADES

## AUTORIDADES

Ministro de Educación

*Sr. Sergio Molina Silva*

Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos

*Sra. Marta Cruz-Coke Madrid*

Director de la Biblioteca Nacional

*Sr. Juan Eduardo Donoso Salinas*

Director Responsable

*Sr. Alfonso Calderón Squadritto*

Secretario de Redacción

*Sr. Pedro Pablo Zegers Blachet*

*Sr. Thomas Harris Espinosa (adjunto)*

*Sr. Ricardo Loebell Silva (adjunto)*

## CONSEJO EDITORIAL

*Sr. Alfonso Calderón Squadritto*

*Sra. Sofía Correa Sutil*

*Sra. Fernanda Falabella Gellona*

*Sr. Marcos García de la Huerta Izquierdo*

*Sr. Sergio Grez Toso*

*Sr. Alfredo Jocelyn-Holt Letelier*

*Sr. Pedro Lastra Salazar*

*Sr. José Ricardo Morales Malva*

*Sr. Rafael Sagredo Baeza*

*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

# LA NOVELA Y LA HISTORIA HUMANIDADES

MARIO VARGAS LLOSA, FERNANDO DEL PASO,  
CARLOS FUENTES, AUGUSTO ROA BASTOS\*

Stefán Szymanski\*\*

En sus tantas páginas de Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) se perfila como un posible acceso a las complejas relaciones entre ficción e historia. Las primeras líneas del relato recuperan los datos consignados por Liddell Hart en *Historia de la Guerra*, *Fuertes* en torno a la demora —“nada significativa, por cierto”— de una ofensiva británica en 1916. Borges coteja esta nota al calce de La Gran Guerra con la declaración del doctor Yu Tsun. Sus palabras no desmenten la versión de Hart ni tampoco su evaluación de los hechos; solamente provee a una explicación de la demora. El enfrentamiento de los textos indica que el paradigma de objetividad es inexistente (insólito) para la interpretación de la historia. Permite comprender, además, que sólo a quien le ha sido conferido el privilegio de adquirir la conciencia de su propia historia podrá conocerla hasta la intimidad final de la muerte que corona y desdibuja la posesión del saber y del ser. En otro orden, *El jardín...* sugiere sutilmente que toda historia es ilusión si es que, en efecto, todo es discurso, si todo es ‘producción de discurso’ sujeto al arbitrio de quien lo enuncia o del fortuito encuentro con un manuscrito incompleto, y ya no de un paradigma de objetividad. Por lo tanto, una novela que se basa en la historia es un juego refractario de espejos e ilusiones que incluye a esa misma inalcanzable historia cuyo valor variable está repetidamente a cada uno de sus lectores. Para Borges, historia y ficción —como lo verifica Pierre Menard para el *Quixote*— están sometidos por igual a la entonación del lector. Por otra parte, así como se puede honrar la eternidad (cf. el texto homónimo en *Historia de la eternidad* (1983)) —es decir, la historia o el concepto y del término “eternidad”— plantear esta relación exige que se concuplan el concepto y la historia de “historia”.

Ante la conducta convencional que impone la ficción, la (re)construcción de la historia a través de la ficción parece requerir algún contrato con el lector, particularmente en la medida en que un autor lo ofrece como otra lectura de la historia, como la dimensión sobre la cual la versión imparcial, distante y desapasionada que se conceptualiza como historia, erige su espectáculo de pura verdad. El acceso a la historia a través de los intersticios de un acto que se pretende aislado y a su vez seguida por Yu Tsun en una de sus posibles lecturas, conlleva el afán focalizador por el cual se han pronunciado algunos juraradores hispanoamericanos.

\*Texto escrito para Steve Della Costa (tema: *Humanidades hispanoamericanas*), compilación a cargo de Saul Steinbock y Dario Puccini, que será publicado por UTEH (Torino).

\*\*Universidad Macquarie, La Crosse Park.

LA NOVELA TOTAL Y LA RE-ESCRITURA  
DE LA HISTORIA:  
MARIO VARGAS LLOSA, FERNANDO DEL PASO,  
CARLOS FUENTES, AUGUSTO ROA BASTOS\*

Saúl Sosnowski\*\*

Como tantas páginas de Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) se perfila como un posible acceso a las complejas relaciones entre ficción e historia. Las primeras líneas del relato recuperan los datos consignados por Liddell Hart en *Historia de la Guerra Europea* en torno a la demora —“nada significativa, por cierto”— de una ofensiva británica en 1916. Borges coteja esta nota al calce de La Gran Guerra con la declaración del doctor Yu Tsun. Sus palabras no desmienten la versión de Hart ni tampoco su evaluación de los hechos; solamente proveen una explicación de la demora. El enfrentamiento de los textos indica que el paradigma de objetividad es inexistente (¿inútil?) para la interpretación de la historia. Permite comprender, además, que sólo a quien le ha sido conferido el privilegio de adquirir la conciencia de su propia historia podrá conocerla hasta la intimidad final de la muerte que corona y desdibuja la posesión del saber y del ser. En otro orden, *El jardín...* sugiere sutilmente que toda historia es ilusión si es que, en efecto, todo es discurso, si todo es ‘producción de discurso’ sujeto al arbitrio de quien lo enuncia o del fortuito encuentro con un manuscrito incompleto, y ya no de un paradigma de objetividad. Por lo tanto, una novela que se basa en la historia es un juego refractario de espejos e ilusiones que incluye a esa misma inalcanzable historia cuyo valor variable está supeditado a cada uno de sus lectores. Para Borges, historia y ficción —como lo verifica Pierre Menard para el *Quijote*— están sometidos por igual a la entonación del lector. Por otra parte, así como se puede historiar la eternidad (cf. el texto homónimo en *Historia de la eternidad* (1953)) —es decir, la historia del concepto y del término “eternidad”— plantear esta relación exige que se contemplen el concepto y la historia de “historia”.

Ante la conducta convencional que impone la ficción, la (re)construcción de la historia a través de la ficción parece requerir otro contrato con el lector, particularmente en la medida en que un autor lo ofrece como otra-lectura de la historia, como la dimensión sobre la cual la versión imparcial, distante y desapasionada que se conceptualiza como historia, erige su espectáculo de parca verdad. El acceso a la historia a través de los intersticios de un acto que se pretende aislado —la senda seguida por Yu Tsun en una de sus posible lecturas—, contraviene el afán totalizador por el cual se han pronunciado algunos narradores hispanoamericana-

\*Texto escrito para *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, compilación a cargo de Saúl Yurkievich y Dario Puccini, que será publicado por UTET [Torino].

\*\*University of Maryland at College Park.

nos desde la década del sesenta. En un desafío frontal a la predilección de Borges por la ficción que reseña la novela ausente para evitar la fatiga de centenares de páginas, cada uno de los cuatro autores que nos ocupan ha escrito por lo menos un texto de dimensiones monumentales sobre una urdimbre histórica: Fernando del Paso (México, 1935), *Palimuro de México* (México, Joaquín Mortiz, 1980), 647 págs. —aunque en su caso las tres publicadas hasta la fecha—; Carlos Fuentes (México, 1928), *Terra nostra* (México, Joaquín Mortiz, 1975), 783 págs.; Augusto Roa Bastos (Paraguay, 1917), *Yo el Supremo* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1974), 467 págs.; Mario Vargas Llosa (Perú, 1936), *La guerra del fin del mundo* (Barcelona, Seix Barral, 1982), 531 págs.

El cruce de historia y ficción, así como la disolución de fronteras genéricas, aparece en las letras americanas desde que la conciencia europea comenzó a incorporar un mundo que sólo cabría en su imaginación mediante alusiones literarias. Es posible rastrear esta seña de identidad americana a lo largo de cinco siglos de interrogantes sobre el sentido de ser en estas tierras: desde las crónicas de la conquista y mucho después a través del *Facundo* (1845) de Sarmiento, por ejemplo, hasta alcanzar la lectura contemporánea de una historia tan explícita como la trasmutación del Dr. Francia en *Yo el Supremo* o el devenir sutilmente hilvanado de los centenarios Buendía. Historia y ficción se proponen en estos casos como medios de conocimiento que se articulan en diferentes niveles; sirven para desentrañar leyes, para adjudicarle algún sentido a los orígenes y, en última instancia, para responder a la incertidumbre del futuro.

Obras capitales como *Cien años de soledad* (1967) han reforzado la "originalidad" de América Latina. Desde este punto de vista son actos de resistencia frente a siglos de dominación imperial. Precisamente porque en el territorio americano hubo un proceso de desarrollo diferente al de Europa y porque a partir de 1492 recibió de Europa los resultados de varios siglos de decantación cultural y los yuxtapuso y asimiló a sus propias culturas, América ha podido producir obras que deslumbran, que literalmente enceguecen y hacen enmudecer a quienes rinden culto al racionalismo y a la rigurosa administración del saber y del capital. Así como la modernización en América se ha dado a empujones, su producción literaria no ha obedecido a planes prescriptos sino que, siguiendo su propia dinámica y régimen de mediatizaciones, ha dado cuenta de la conjunción de esos empujones. El rechazo de modelos propios o foráneos, el conocimiento de la tradición y de la historia, la canibalización de toda tendencia u objeto cultural, y la resistencia a la adopción de fórmulas prescriptas —resistencia cada vez menos evidente en las políticas nacionales a raíz del embate actual de las políticas de mercado— son signos del cuño que define a las grandes obras americanas. Una de las dimensiones de "lo maravilloso americano" —etiqueta de exportación— está precisamente en el desenfado, en la libertad aparentemente incondicional para desplazarse por el orbe, para mirar hacia los puertos y hacia el interior, hacia lo estrictamente nacional y hacia el universo que desconoce fronteras. En este sentido, hablar de "lo real maravilloso" es manifestar la necesidad de poseer un ancla, de echar cable a tierra para impedir que se niegue o se esfume el imperio histórico de la imaginación creadora. A estas alturas lo maravilloso es que la

resistencia aún sea posible; que aún haya un discurso que apueste a una liberación posible cuando decir "liberación" es disolverse en la nostalgia y en la derrota; que todavía sea posible enunciar la restauración de una dimensión humana para las viejas tierras de este mundo.

Los territorios literarios fundados en Comala o en Santa María (por sólo mencionar dos ejemplos paradigmáticos pero esencialmente disímiles) apuntan a la constitución y al reconocimiento de comunidades sociales y políticas. Ni réplica a la realidad ni prescripción de lo imaginario, el hecho de formar tales comunidades apuesta a un diálogo de lo posible, a la interpretación de una visión política ausente en otros discursos. En épocas turbulentas, de descomposición y de eventual re-construcción, en épocas en que se insistía en el "hombre nuevo" (no tanto en la "mujer nueva") y en el (re)nacimiento latinoamericano, la construcción de mundos que respondían a una visión mítica y a una legislación literaria no menos mítica, constituía una respuesta eficaz contra el sometimiento a la vez que afirmaba su rebeldía ante la rigidez de sistemas corporizados en el dictamen dictatorial.

En años recientes, ciertas poses (pos)modernas han postulado una práctica fluctuante para la historia —práctica hecha, por cierto, a la medida de necesidades igualmente fluctuantes. Frente a la relativización de toda posible verdad y a la ausencia de un centro rector, el énfasis en la historia —aun o justamente a través de la novela— apunta a instancias literarias en que se rechaza esa misma relativización y, al mismo tiempo, a un lugar común de los años sesenta que con amago experimental proclamaba la superioridad máxima del reino de la lengua. Como tanto producto destinado a ser obsoleto a corto plazo, la experimentación banal y gratuita también nació signada para un rápido agotamiento y para una muerte que quizá no haya sido prematura. Cuando consideramos la incertidumbre que generan los malabarismos y los recorridos deslenguados por pieles ajadas; las búsquedas truncadas por décadas y siglos y por historias mal vividas, y la ausencia de verdades verificables, es inevitable que se apele al archivo. Como toda recuperación, también ésta sería parcial: algunos fragmentos corroborarían una verdad ya asimilada, otros se prestarían para dar fe de la estructura moderna del relato, aportarían el segmento preciso para recuperar un sector de la identidad nacional o para tejer otro retazo de un proyecto literario que se ambiciona totalizador.

Al margen de cualquiera de estas u otras motivaciones, tanto el deseo de ser total como la recuperación de la historia están íntimamente atravesadas por una conciencia de la dimensión ética, moral y política del texto literario. Si bien también ésta puede ser una mera convención literaria como tantas otras, la re-escritura de la historia presupone un mayor énfasis en la dimensión social del circuito literario. Por un lado, el recorte de la historia puede estar circunscripto a ecos balzacianos —modelo al que Fuentes alude explícitamente—; por otro, y pensemos en el impacto local de *Yo el Supremo*, puede estar arraigado en la veta romántica que le asigna a las artes un papel fundamental en el acto de construir una nación.

Ante fracasos y derrotas que ya no mitigaba una victoria cada vez más lejana y tambaleante, insertos en una violencia desaforada y en una miseria que fundaba

a diario nuevas cuotas de desesperanza, también las letras parecían reclamar un relato de largo aliento, un trote sostenido que apuntara a una posible continuidad de los tiempos. Escribir desde la historia no sería un sustituto de lo real —jamás lo fue—; pero más allá de todos los parámetros que definen al texto literario y condicionan su lectura, ese acto triunfal sobre los límites de la palabra y del olvido podría ofrecer la malla que revela desde el pasado el sentido de un presente en perpetuo movimiento.

Es evidente que bajo regímenes dictatoriales, la violencia sancionada por el Estado ha ejercido sus propios “mecanismos de persuasión” sobre el circuito literario —en esta ocasión dejó de lado la violencia doméstica y callejera. Si bien en la historia literaria americana es imposible detectar un solo período en que no se hayan producido novelas arraigadas en su historia, no es casual que en un plazo relativamente corto hayan surgido novelas como las citadas anteriormente. Sabemos que en condiciones de máxima represión —como la que uniformó al Cono Sur en años recientes— algunas obras derivaron hacia la historia del siglo pasado como estrategia para hablar del presente o para indagar instancias fundacionales de la república. Tal estrategia, sin embargo, no está ligada exclusivamente a condiciones de máxima represión, como lo verifican novelas mexicanas tan disímiles como *Terra nostra* y *Palinuro de México*.

El número cada vez mayor de novelas profundamente arraigadas en la historia, sugiere que escritores y editores han apostado a un lector más interesado en lo documentable que en la “dimensión puramente imaginaria” que ha caracterizado a otras obras notables de este período. Sin establecer un sistema de oposiciones —lo cual en última instancia sería inútil y probablemente falso—, se podría argumentar que ante la exacerbación de un “fantástico experimental” y su instauración en “lo real” de la minucia cotidiana, estas novelas recuperan la historia como otro modo de leer “lo real” americano. Este podría ser percibido, entonces, como un posible retorno a un realismo más maduro gracias al tamiz de la experimentación y al conocimiento de otros niveles de realidad no historiales.

La visión contemporánea de una novela en que el narrador le cede paso a sus personajes no es esencialmente disímil a una historia en que el ser humano cumple con una serie de opciones al margen de la divina providencia. En ambas instancias, y frente a cada coyuntura y cada acto, se opera bajo la ilusión del libre albedrío. En todo caso, cuando el narrador no especula sobre su poder, este aspecto deja de ocupar el centro de la narración. Si al enfrentar la producción de una novela histórica, el novelista enfoca la historia con un rigor análogo al del historiador —búsqueda, verificación y cotejo de fuentes, por ejemplo— al definirla como novela suspende toda posible exigencia del lector sobre “la verdad absoluta” de los hechos. A pesar del fundamento histórico, el criterio esencial es producir ficción. Tan siquiera al comienzo se privilegia la opacidad del lenguaje, en tanto alusión a lo ficcional, por encima de su transparencia. Por lo tanto, en lo que hace a una veracidad estricta sobre personajes, espacios y actos, la novela queda liberada de todo compromiso historiográfico más allá del implantado por su propio diseño de fronteras. Para la novela rige como mecanismo de control “su

verosimilitud" y no "la verdad". Precisamente porque no está supeditada a las exigencias de "la verdad histórica" ni anticipa esa reacción por parte del lector y porque, además, no existe un contrato mimético, la novela registra una mayor permeabilidad entre el lenguaje y su referente. El lenguaje de la novela media entre "su verdad" y la documentación adaptada para su propio uso. Cuando deslinda la realidad de su enunciación, la figura ficcional ejerce su propia autoridad. La verdad de los hechos se exhibe cuando éstos son puestos en escena a través de una estructura narrativa; es decir, cuando se acepta que tal estructura está sometida a una subjetividad que interpreta y que, por lo tanto, todo lo contamina de humanidad. Quizá sea en esta intersección donde confluyen la imaginación del historiador que anhela el detalle preciso pero que llena los vacíos del saber acumulado con su interpretación, con la del novelista que construye historias figurativas, como lo manifestara William H. Prescott sin desviarse del espíritu de su época. En ese cruce se mantienen próximas la poesía de la historia y el espíritu de la época; se rechaza la minuciosidad del anticuario y se ejerce el derecho de la imaginación artística. Ajena a la anticipada precisión del texto histórico, más que como apuesta a lo que pudo haber pasado, el texto literario pasa a ser leído como alegoría nacional o, según el caso, como fábula histórica. De este modo se hace aún más comprensible el ansia de plantear una "novela total", suma y clave de la fundación de una nación; propuesta que también se quiere anhelo y anuncio de porvenir.

El afán clasificatorio de críticos y profesores, así como algunas necesidades de orden didáctico, han generado etiquetas que encorsetan incómodamente a textos como los que nos atañen en este trabajo. Como ya lo he indicado antes, particularmente durante el auge de la novela en los años sesenta se solía oponer "la novela de la lengua" a aquella otra que prescindía de la pirotecnia en la producción de su mundo. Es evidente, creo, la inutilidad de juicios de valor que privilegian a una por sobre otra conforme a criterios de una moda que ya sabemos pasajera o según la conjetural eficacia de un texto para responder a una ideología compartida (o no) por el lector. La lectura de cualquiera de estas novelas mayores alcanza para demostrar lo falaz e inoperante de estas dicotomías. Sin embargo, es posible reconocer que tanto *La guerra del fin del mundo* como *Terra nostra* hacen un despliegue mucho más mesurado de la tecnificación narrativa que *José Trigo y Yo el Supremo*. Lo que ampara a estas obras es, en efecto, la obsesión por cubrir todo resquicio. La novela de Vargas Llosa incita a re-elaborar la historia de Canudos, ya literaturizada por Euclides da Cunha; novela-palimpsesto que señala, además, su primera incursión fuera del territorio peruano. Fuentes replantea la conflictiva historia de España en tierras de su nuevo mundo como parte de un tapiz mexicano; proyecto iniciado modernamente con su primera novela, *La región más transparente* (1958) y que alcanza una de sus mejores expresiones en *La muerte de Artemio Cruz* (1962). Fernando del Paso identifica núcleos precisos de la historia oficial y popular de su país —sea éste el imperio de Maximiliano y Carlota o una huelga ferrocarrilera— para urdir su propia trama de la nacionalidad. Roa Bastos abandona el ritmo ágil que caracterizara una obra como *Hijo de hombre* (1959) para conjugar el repertorio de la innovación en torno a la historia del Dr. Francia.

Al revisar el itinerario de estos escritores se percibe que a pesar de diferencias notables entre sus primeras obras tanto Vargas Llosa como Fuentes ya se anunciaban como poseedores de proyectos que excedían el empaque de sus primeras presentaciones. No es casual que ambos hayan dictado conferencias y cursos ni que hayan escrito sobre el taller del escritor, sobre sus propias obras, sobre la visión de mundo que, según ellos, informa la lectura de sus novelas. Roa Bastos, por cierto, también se ha explayado sobre *Yo el Supremo* y sobre otros aspectos que facilitan la comprensión de la complejidad cultural de su país.

La guía del escritor para el lector recién iniciado en las armas que "la nueva narrativa hispanoamericana" venía desplegando desde fines de los cincuenta —si bien su inicio se remonta a 1939 con la publicación de *El pozo* de Juan Carlos Onetti (1909), o aún antes si consideramos a precursores como el ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947) y el chileno Juan Emar (1893-1964) también resultaba propicia para corregir rumbos y para trazar los mapas con los cuales se tomaba posesión del territorio literario americano. Mientras resonaran ecos del boom latinoamericano era factible hablar con un tono categórico. Como a comienzos de los sesenta todo parecía orientado hacia una escala ascendente, el aplomo triunfalista no parecía desubicado. Desde la perspectiva inicial de estas figuras ya mayores, la historia se venía barajando bien. Ibamos encaminados hacia una alternativa a las crónicas de despojo; parecía que Latinoamérica tendría su propio fiel ante el embate de otras potencias. Una vez más, y con el mismo ímpetu que había caracterizado otras instancias fundacionales, hacer literatura era hacer política y estar en la política. Los textos no sólo incitaban al placer que se desgaja por las páginas —placer que ya se había tornado en un lugar común del erotismo lugareño— sino que se erguían como una fuerza contestataria. Resultaba fácil transitar de la página a la calle a las proclamas y a las adhesiones y denuncias y hablar del compromiso de la literatura y del escritor. El éxito editorial venía aparejado con el reconocimiento público, con exigencias y demandas y diálogos fluidos. Se vivía una primavera optimista que esa misma política resquebrajaría al poco tiempo. Del otro lado yacían las crónicas oficiales que respaldaban a un poder que (erróneamente) se intuía al borde del colapso y que poco después haría gala de sus instintos y ambiciones. Son ampliamente conocidas las adhesiones iniciales a la Cuba socialista y la posterior escisión del campo intelectual, particularmente a raíz del "Caso Padilla", así como la urgencia política que renació entre numerosos escritores con los procesos dictatoriales en el cono sur y, posteriormente, en algunos sectores con el triunfo del sandinismo. Sólo menciono estos pocos momentos de la historia más reciente para sugerir otro agente dinámico que ha incidido en la propuesta de una "novela total" así como en la re-escritura de la historia.

Es posible que una de las contribuciones de largo alcance que ha tenido el clamor por la madurez narrativa hispanoamericana haya sido un repliegue sobre el sentido de ser en territorio americano. Proponerse la invención de una "novela total" para re-escribir una historia que se siente y se sabe propia implica aceptar que el territorio nacional es central y que corresponde dejar de asumirlo como periferia frente a otras latitudes. Si bien el reconocimiento internacional que

aportan las traducciones no ha dejado de estar en la mira de escritores y editores, pensar la nación es un ejercicio compartido con quienes no requieren mayores explicaciones sobre hechos y rasgos definitorios que hacen a esa nación, como tampoco sobre las versiones que propone la narración. Aun desde la relativa libertad que ofrece la literatura, escribir historia es un acto contestatario pues siempre se mide frente a otras versiones y a otros legados. Si el ansia de verdad es una pulsión que anima al historiador ("inventor del pasado", suelen decir los cínicos), recuperar desde la dimensión imaginaria episodios y personajes que ilustran una época se acerca un tanto o más a lo que puede llegar a constituir un proyecto literario.

De los cuatro casos que nos ocupan, posiblemente el de Roa Bastos sea el más complejo debido a la conjugación explícita de dos esferas culturales que se enuncian en lenguas que portan visiones de mundo disímiles. Si bien *Yo el Supremo*, su novela más importante hasta la fecha, incorpora algunos de los elementos que elaboró en novelas anteriores, al centrarse en la figura del Dr. Gaspar Rodríguez de Francia, Roa Bastos ha identificado el momento nuclear de la historia paraguaya. Ese régimen marcó un momento único en la historia nacional y continental; definió a un país en su independencia y marginación, en la enclaustrada autosuficiencia de un territorio cuyo mapa respondía al imaginario del Supremo. La novela que lo historiza más que cualquier texto histórico también lo ubica en el contexto de la recuperación de las culturas condenadas por el conquistador español. Por ello, Roa Bastos —artífice en el arte de narrar la oralidad de la cultura guaraní (¿paradójicamente?) a través de complejas teorizaciones sobre la escritura— suele estar asociado con José María Arguedas (1911-1969), cultor de una actividad sagrada en la recuperación del espacio quechua. En la más amplia acepción del término, ambos ejemplifican los poderes de transculturación que caracterizan a una vasta zona del territorio americano. Tanto en su ficción como en las otras dimensiones de sus prácticas literarias y científicas, Roa Bastos y Arguedas articularon el impacto mutuo y la confluencia de culturas que desde el comienzo de su desencuentro y quizá para siempre se han mostrado antagónicas o, cuanto menos, distanciadas. No es casual, en este sentido, la respectiva formación antropológica y el fundado interés lingüístico de estos autores; como tampoco lo es que *Yo el Supremo* reprodujera la estructura del relato indígena y la tonalidad del guaraní en un marco experimental. El texto puede ser leído como un modelo en el cual la exploración lingüística y narrativa coexiste junto a la revisión de la historia paraguaya y de los hombres que la han marcado. Alude, asimismo, y más explícitamente en sus consideraciones sobre el "Quinto Centenario del Encuentro de Culturas", a la patria más vasta de las lenguas compartidas a través de culturas y océanos. Desde la escritura que marcó para siempre la incorporación de sus tierras a la esfera hispana y occidental, desde la exaltada experimentación escrituraria a la que él mismo ha contribuido como pocos en las últimas décadas, Roa Bastos recupera la tradición oral guaraní como acto de resistencia a la versión cultural impuesta por el conquistador, como una memoria viva en su cotidianidad. Redactar en guaraní sin cláusulas ni disculpas por el hecho de haberle asignado un estatuto equivalente al español —por más

que, después de todo, no deje de ser un gesto que realza la capacidad de absorción literaria y la plasticidad del idioma del conquistador-, es una muestra de orgullo por haber logrado mantener una visión de mundo que pervive a pesar de tantos intentos por someterla. Por ello se percibe el fin del exotismo –marca del paternalismo perdonavidas o de la curiosidad turística– en el acto de paladear el guaraní como sólo lo pueden hacer quienes aman en ese idioma. Aun para quienes no gozamos de su bondad, en esta narración su grafía y su evocación oral dejan de ser exóticas y, por consiguiente, de ser extrañas, ajenas, o diferentes. Son simplemente una proclama del estar a pesar de la fuerza arrolladora de una cultura dominante y de la lengua que, al decir de Nebrija en 1492, ha sido compañera del imperio.

En una época en que desfilaba por demasiados corredores universitarios la noción de “novela de la lengua”, la presencia gráfica de una lengua americana denotaba un acceso directo a la historia. En el siglo xx, y a través de una figura dominante del siglo xix, la sonoridad del guaraní remite a un estadio previo al advenimiento de una lengua que fue impuesta por la fuerza. Es evidente que toda lengua es portadora de su historia; debe resultar igualmente evidente, entonces, que en el contexto de las culturas condenadas a la destrucción, su mero enunciado convoca a la reflexión sobre una resistencia varias veces centenaria. Este texto que en su complejidad le rinde homenaje a la riqueza de la lengua castellana, que está centrado en uno de los máximos ejemplos en el ejercicio del poder autoritario, rechaza, asimismo, la homogeneización coercitiva de una población y de su cultura.

En una de sus reflexiones sobre *Yo el Supremo*, Roa Bastos indicó que aspiraba a “lograr el estatuto de la ficción pura, sin que esto implicara la ruptura con los referentes históricos”. La novela puede ser observada, en efecto, como oscilación entre mundos: entre el espacio coronado por la voluntad y el maleficio de un déspota ilustrado que remite, por otro lado, al saqueado edén guaraní y a despojos posteriores; entre el poder escriturario y la pervivencia de la oralidad; entre el poder que es denunciado por la historia y su ejercicio en el acto mismo de la denuncia; entre la ficción que jamás puede ser pura y una historia que siempre está infiltrada por la ficción.

La apuesta al poder de la ficción se elabora precisamente mediante la imperiosa necesidad de re-escribir la historia. Si en el plano escritural el término “compilador” sustituye al de “autor” y “narrador”, ello también apunta al de otros reemplazos en la figura que nos entrega una versión de la historia hecha a su imagen y requerimiento. Se dirige, asimismo, a la tarea pretendidamente más modesta mediante la cual el autor sólo recoge retazos de legados y voces para compaginar su versión de una realidad que en el juego de las convenciones sobre “el lector cómplice” no es más real que la de todo lector en tanto compilador de esas mismas voces. En la medida en que la categoría de un lector responsable por el sentido de la enunciación cuestiona el poder absoluto de quien ejerce la escritura, la incorporación de la oralidad en un plano equivalente al de la escritura mina aún más la exaltación del trazo sobre el papel. En este caso, compilar las voces que organizan el mundo del Supremo es plantear una re-visión

de la historia; más allá de ese episodio acotado, hacerlo desde la recuperación de la oralidad es cuestionar el privilegio, si no ya el predominio, de una de las armas ejercidas para tomar posesión de tierras y realidades. En lo que atañe al Supremo —y, de hecho, a cualquier episodio histórico— toda victoria es parcial ya que está condicionada por episodios ya jugados. En cuanto al cuestionamiento de un modo de conocimiento, se cifra en un futuro en que el rescate de lo marginado pasa a ocupar su legítima centralidad. Lo paradójico es que esa misma recuperación de lo oral se enuncia mediante el incuestionable vigor de la palabra escrita; es decir, desde el despliegue doblemente mediatizado de la lengua. De este modo, *Yo el Supremo* prestigia la cultura escrituraria por el hecho ineludible de una rúbrica ampliamente reconocida y, aún más, por el modo en que expone las condiciones de producción del texto.

Ésta no es la única novela de estos años que invita al lector a pasar a la cocina del escritor ni que muestra el tenue balance entre el artefacto literario y el sistema que lo informa. Es una de las pocas, sin embargo, que una vez allí muestra que el regocijo que ocasiona el placer de la lengua no acaba en el paladeo de la novedad sino que se remonta hacia la relación dialógica entre literatura e historia. Y esa práctica involucra algo más que la incantación mágica de la palabra; implica un compromiso con el pasado y con el destino de una nación, con la historia que echa raíces en el territorio y define a sus pobladores.

Decir “la” historia conlleva interrogantes sobre su identidad: ¿acaso es posible hablar en singular sobre una materia hecha de datos y elementos objetivos supeditados al deseo y a la pasión de quien los redacta? y, a la vez, ¿acaso es posible dejar de hacerlo para no carecer de un asidero en la memoria? En cuentos y novelas anteriores, los personajes de Roa Bastos arrojaron múltiples miradas sobre la Guerra de la Triple Alianza y sobre la Guerra del Chaco para registrar su devastación y para hurgar algún sentido a la sangre que se filtraba por trincheras insostenibles. Parecía que sólo la fragmentación narrativa podía proporcionar una semblanza de la fractura de una nación. La violencia ya había sido tematizada con diferentes entonaciones a lo largo de otras fronteras; las versiones de Roa Bastos proponían una lectura alternativa a las renovadas crónicas de la devastación padecida por el Paraguay hasta bien entrado el siglo xx. Lo menciono porque reconozco en esta temprana búsqueda de lo plural un antecedente de la polifonía imperante en *Yo el Supremo*. Esta polifonía desautoriza una única vía de información y cancela la viabilidad de una sola práctica interpretativa; por otro lado, y tal como se articula en este texto, se propone como vía de acceso a un centro desde el cual se podrá reiniciar el develamiento de una historia plagada de mentiras serviles. Polifonía y palimpsesto, entonces: voces y palabras cruzadas y superpuestas que anhelan la sintonía del conocimiento, un saber que sólo es accesible cuando se descubren sus múltiples estratos y cuando finalmente se dejan oír las voces múltiples de la heredad.

Hijo de su propia ambición de poder, el escriba de cada generación redacta su versión de los hechos sobre las pistas borroneadas de sus antecesores. La ilusión y la voluntad de que algo de la historia hubiera transcurrido de otra manera para que el futuro se afiance en las necesidades de la actualidad, conspiran en la

invención del pasado. Después de todo, el pasado es materia maleable y la memoria de algunos sectores de la población tiende a adoptar las medidas de sus necesidades más inmediatas. Palabras escritas de una versión autorizada suelen resultar suficientes para que la verdad reciba una mano de pintura fresca; así lo seguimos constatando fehaciente, cruel y tristemente en nuestros días. Quizá por ello, mientras emprenden una misma empresa de conocimiento, los límites entre ficción e historia se vuelven más porosos; quizá por ello el énfasis en una ficción basada en hechos reales contribuye a su éxito comercial. Identidad y desarraigo, ecos y voces censorias ante la fascinación del erudito, civilización y barbarie, saber individual y sabiduría colectiva, son algunos de los retazos de irrealidad con los que la ficción hecha de historia recupera la fundación mítica de una nación.

Un texto que se deja leer como subversión de un sistema institucionalizado permite, asimismo, el encumbramiento crítico del padre autoritario, de la figura dominante que se excede en la severidad de sus castigos y dictámenes pero que también se entrega por el bien de su pueblo. Un texto que se deja leer en los intersticios de su constitución permite cuestionar su propio ejercicio del poder. Las distancias que separan al edicto palaciego de esta compilación fragmentaria de la historia hecha ficción no cancelan el principio que define la autoridad material de la palabra. Legataria de la oralidad, o transformada en grafía, la palabra surge en todo su esplendor fundacional. En ese fulgor, aunque con propósitos frecuentemente disímiles, se cruza, como en el caso de Roa Bastos, la ficción y la historia.

Cuando es contestataria de versiones oficiales, la novela se enfrenta a la disciplina misma de la historia, a su carga de tradiciones y al rigor que repele cualquier intento por alterar "su verdad", particularmente cuando ésta es parte del repertorio retórico con el que se construye un estado moderno. Por ello, y no sólo por las innovaciones técnicas que registrara en su momento, es importante recordar una novela como *La muerte de Artemio Cruz*. A través de las tres voces concertadas en secuencias sistemáticas de "Yo" - "Tú" - "Él", Fuentes ordena la vida de Artemio Cruz cuando ésta está llegando a su fin. Este personaje -cuya corporización no es ajena a la propuesta para el ser mexicano por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950)- aparece en instancias cruciales para su biografía personal así como para la historia contemporánea de México. Es una crónica de aprovechamientos, abusos y traiciones; de una amoralidad apta para el éxito político y financiero; de una ambigüedad arraigada en el hecho mismo de una conciencia acusatoria cuando ya ninguna enmienda es posible. Como lo vaticina el título de la novela, ésta es la muerte de Artemio Cruz, ser agónico (¿acaso también en un Estado que la ideología revolucionaria de los sesenta pensaba agónico?), y que sugiere entre estertores que más allá de su propia vida no ha sido cancelada la continua traición a los ideales de una Revolución que sólo sobrevive en la retórica de las entregas.

Luego de haber hilvanado mito e historia desde su acceso a la literatura, la operación que Fuentes despliega en *Terra nostra* debe ser vista como un doble movimiento que a la vez que historiza la ficción se propone como ficcionalización de la historia. Las diversas entonaciones que alientan en *Terra nostra* hacen que

todo sea posible y que todo sea materia de conjeturas. En tal sentido no es casual que *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976) sea el volumen que acompaña las reflexiones de Fuentes sobre este ejercicio, ni que la asociación literaria e histórica en un período que cabe definir como conflictivo, sugiera su constante ambición totalizadora. Así lo ratifica, entre tantos pasajes, el epígrafe de Karel Kosic que informa *Cervantes o la crítica de la lectura*; epígrafe que al igual que la "Bibliografía conjunta" que Fuentes ofrece para el ensayo y la novela también es apto para *Terra nostra*: "La totalidad dialéctica comprende la creación del conjunto y de la unidad, de las contradicciones y su génesis. Sólo por la interacción de las partes se elabora la totalidad". Salvando todas las distancias, tampoco es casual que al igual que en *Don Quijote*, el lector sea arrojado a los límites de lo verosímil, a esa dimensión en la cual la cordura cede su control al imaginario de lo posible. La historia, después de todo, ha sido siempre la misma: conjunción de locura y crimen, una barbarie a flor de piel que ocasionalmente se arroja tras azarosos encuentros con el arte y la belleza. Si estamos sometidos a una sola historia cuyo transcurso se reconoce en variaciones sobre un número limitado de posibilidades, cualquier episodio merece ser alterado si con ello se obtiene una mayor precisión en la economía del relato.

Suma de mitos y de crónicas —fábula al fin—, *Terra nostra* es una toma de posesión del mundo, compendio del saber y apropiación de un territorio que Fuentes propone como meditación sobre la condición humana. La lengua de Fuentes prolifera, se reproduce con el afán imperial de quien debe cubrir todo resquicio para que ningún rincón del texto padezca la ausencia de su verbo. *Terra nostra* exagera el horror al vacío que identifica el impulso barroco. Su prosa fluye, no tiene respiro, es incesante, supera escollos, se refracta en su propia imagen, se regenera y acelera el ritmo hasta desbocarse en el enunciado mismo de su insustituible ausencia. Texto homólogo al ansia monárquica sobre tierras por conquistar, el desencuentro de dos mundos recae insistentemente sobre la autoridad final que es la posesión de la palabra. Como en los requerimientos y en otras transacciones coloniales, poco importa el ser que oye sin comprender; lo fundamental es que, aunque silente y soslayado, sea testigo de una fórmula que le asigna la legalidad al conquistador. "Empresa de conquista de la realidad"—y en *Terra nostra* también del tiempo (de todos los tiempos)—, el despliegue de la palabra que cubre todo espacio de enunciación también se permite prescindir de la compañía del lector ya transformado en categoría del relato o apostar a la fidelidad de los perseguidores de claves, a la profesión más que al venerado goce de la lectura. Más allá de todo ello, quizá, remite a un credo, a un futuro en que los reyes tendrán una segunda oportunidad sobre esta tierra. Por un lado se da el obsesivo sueño de Felipe II de ser el último rey de España; sueño ligado a la (auto)destrucción de una dinastía enferma, a la abstención de lo vital, a homenajeados reyes muertos y a su propia muerte representada y enaltecida en la imposición de El Escorial sobre el paisaje y la crónica de su reino. Por otro, el texto de Fuentes desplaza la España de los auto-da-fe y la conquista a un acto-de-fe en tanto que en las postrimerías de este siglo le será otorgado a Felipe II el sueño milenario de la recuperación y ajuste de una historia fallida.

*Terra nostra* está dividida en tres partes: "El Viejo Mundo", "El Mundo Nuevo" y "El otro mundo". Está precedida por un listado de los "Personajes principales": "Los Reyes", "La Corte", "Los bastardos (los 'hijos' de Ludovico)", "Los señadores", "Los obreros", "Los mediterráneos", "Los flamencos", "Los indios" y "Los parisinos". "El Viejo Mundo" corresponde al reinado de Felipe II, cuyas obsesiones y pavores lo llevaron a construir El Escorial. Por ese palacio-monasterio-fortaleza-necrópolis, en su polisémico diseño y encuadre simbólico para la historia de España y de sus posesiones de ultramar, El Señor también se transforma en personaje rector de esta "Terra nostra". "El Mundo Nuevo" le pertenece a Quetzalcoatl, a Tezcatlipoca, y a los legatarios de un mundo sujeto a la violenta misión del conquistador español. "El otro mundo" aparece proyectado hacia el fin de este milenio, hacia una variante de la historia contemporánea que ya ha ratificado la continua conquista estadounidense de los recursos de México. Pero también propone un renovado génesis basado en un amor fecundo y sin pecado.

Para facilitar el acceso a la maraña de esta tierra y guiar a los descarriados, Fuentes ofrece un listado-brújula que categoriza a sus personajes según criterios de origen, residencia, función y alcurnia. Antes de zambullirse en casi 800 páginas de texto, no está de más aferrarse a un tablón-salvavidas en el que coexisten la corte de Felipe II con el séquito imperial de Tiberio César; así como la promiscuidad intertextual de los guiños, escribas, magos y Hyeronimus Bosch con Oliveira, el coronel Buendía y Cuba Venegas. La nómina sugiere la voluntariosa necesidad de ser acompañado y quizá algún resquemor (reprimido, por cierto) ante una empresa de tan largo aliento.

Una vez iniciada la lectura, el vértigo de las centurias apremia, se desliza sutilmente por el erotismo de algunos personajes, recupera la marginalidad de lo grotesco, se regodea en la especulación metafísica, paladea la complicidad de las travesuras compartidas, se desdibuja en múltiples voces que inútilmente confluyen hacia el pretendido dominio de un solo relator. Al mismo tiempo se vertebra en las mutaciones de la Celestina, en la redentora supervivencia del manco, en el perfil imperial, en la capacidad de quienes poseen la lengua, tanto oral como escrita, para sostener la incontrovertible verdad del poder. En la medida en que resulta posible proyectar alguna unidad sobre este multiforme universo, ésta se refleja, paradójicamente, en la constante expansión de la capacidad de ser que albergan varias de sus "figuras", en la mutante desnudez que se vislumbra tras las máscaras, y en la estridencia que apabulla y ensordece tras el silencio.

Quizá como toda empresa inconmensurable, *Terra nostra* presupone que sólo es posible acceder a la verdad histórica mediante la imaginación, mediante el culto del exceso como reflexión sobre el poder, la decadencia, las pulsiones y los temblores profundos de la fragilidad humana; ninguna acumulación de datos —nos sugiere— hubiera podido dar cuenta del universo que surge a partir del minucioso montaje de Felipe II. Tampoco lo hubiera logrado una narración mesurada que hubiera prescindido de la voracidad que Fuentes despliega en esta novela; voracidad imperial para saquear culturas y tradiciones, mitos, encarnaciones y heredades. Al parecer, nada puede quedar fuera cuando se emprende "la conquista de la realidad" que ha informado su obra literaria. Sólo un orden que

se propone totalizador requiere la invocación de tres idénticos jóvenes marcados por una cruz roja para denunciar desde el perfil de un emperador romano la existencia de un tiempo circular. Ellos son quienes le confirman al monarca que ha perdido la vitalidad de moros y judíos; al emperador, que debe hacerse cargo de territorios transatlánticos, que está condenado a una mutante eternidad en que toda pérdida se computa en cambios y ajustes de un mismo patrón del poder. Un eje que gira en torno a sí mismo (como también lo reconociera la matriarca Ursula para sus crónicas de la soledad), que está integrado por múltiples relatos engarzados que atraviesan libremente los siglos y los espacios, permite reconocer las falencias de "la historia" —disciplina que ignora mecanismos y avatares que recorren otras dimensiones del tiempo y se ciñe a la objetiva y por siempre cronológica enumeración de hechos y estadísticas.

Mitos de los orígenes y profecías apocalípticas definen el deseo totalizador; la unificadora cosmogonía de Fuentes también vaticina el porvenir. Como un *aleph* —excelsa figura de lo que en términos más humanos es un palimpsesto de historias y culturas— el universo se da cita en el abigarrado espacio de su escritura. Allí convoca lo posible; allí proclama el derecho a no aclarar todos los misterios para que no dejen de serlo, sin notar que esa misma aclaración responde a la obsesión por ejercer el control de los silencios, de las hipótesis, de las voces ajenas. Si, en efecto, la novela puebla lo que la historia ha soslayado apropiándose de su propia versión del pasado y virtiéndola a una actualización de su sentido, al proyectar el apocalíptico 14 de julio de 1999, Fuentes señala que está respondiendo al tópico literario de su actualidad: la construcción de "la novela total".

En la "Advertencia" a *Cervantes...*, Fuentes dice: "Nuestra relación con España es como nuestra relación con nosotros mismos: conflictiva. Y de parejo signo es la relación de España con España: irresuelta, enmascarada, a menudo maniquea. Sol y sombra, como en el ruedo ibérico. La medida del odio es la medida del amor. Una palabra lo dice todo: *pasión*". Es evidente que "el hecho de la conquista" es el "trauma que se encuentra en el origen de la relación entre México y España". Toma de conocimiento, conciencia, dolor del nacimiento y de la destrucción en el instante mismo en que la violencia desfigura a México, el término "conquista" pretende superar literariamente las distancias y los traumas. Y se propone hacerlo inserto en el conflicto mismo mediante el impulso arrollador de una pasión que anega toda manifestación de realidad y de voluntades ajenas.

Dejando de lado el oportuno y especular diálogo de *Terra nostra* con el *Juan sin tierra* del español Juan Goytisolo, cabe que indagemos el momento de su producción. Este llamado de atención hubiera sido superfluo si las dos novelas hubieran sido publicadas en fechas más próximas a la conmemoración del quinto centenario, tal como se dio con *Vigilia del Almirante* (1992) de Roa Bastos. Al comienzo hemos elaborado algunas nociones sobre el sentido de "la novela total"; en este contexto corresponde interrogar si es porque nos sentimos nuevos (¿milenarioamente 'nuevos' frente a escasos siglos occidentales?) que ambicionamos "novelas totales". ¿Será para justificarnos ante otros (como si nuestra pequeña parcela de realidad no fuera suficiente en sí y para nosotros mismos)? ¿Es ésa nuestra inserción en una historia integrada; una manera de saldar cuentas con el

enemigo que aportó cultura y lengua para poder enfrentar a los contendientes de hoy que no comulgan con nuestra compartida lengua? ¿O, ya más circunscriptos a lo literario, será un modo de afirmar que tras tanta experimentación narrativa hemos logrado asimilar la tecnología a cuadros que Balzac (por tomar un modelo caro a Fuentes) hubiera querido hacer suyos?

Uno de los grandes méritos de *Terra nostra*, compartido por obras de envergadura similar, es que desencadenan interrogantes que exceden lo narrado. En los casos que nos ocupan, la conjunción novela-historia remite ineludiblemente a la memoria. A pesar de convenciones diferentes en la producción de sus respectivos discursos y circuitos de recepción, tanto "historia" como "novela" pueden ser vistas en tanto manipulación de una lengua, si bien cifrados con diferentes códigos de utilidad y, en el caso de la historia, sobre la base de una realidad independiente de su enunciado. Cabe considerar, además, que al poner en juego la dimensión de la memoria se dramatiza tanto la repercusión del texto hacia el pasado como la construcción de un futuro. En este sentido, *Terra nostra* estaría informada por una serie de nexos históricos y culturales que si bien no reniegan de la visión mexicana sobre la conquista española, ni del merecido aborrecimiento por el fanatismo religioso que impulsó otras persecuciones y expulsiones, los someten a un circuito universal de dimensiones míticas. En estas circunstancias, aún la participación y responsabilidad del individuo como "agente histórico", es sometida al régimen de lo inevitable y, en un caso extremo, puesto al margen de la ética. Ello permite, entre otras cosas, la severa glorificación de un monarca y el diseño del grotesco para su gran teatro del mundo. En la parábola de los siglos y los milenios, Fuentes marca la densidad de un pasado que se percibe cercano a la modernidad, de un futuro hermanado precisamente por la lengua de su manco y por una historia americana que para algunos finalmente será recuperada desde su inserción en la europea.

Es apropiado afirmar, entonces, que estos segmentos de historia han conformado un espectáculo propicio para hacer literatura. Sabemos que cierta literatura no sólo se propuso cumplir funciones sociales y políticas, sino que en un acto de arrojo ha pretendido consumir y transformar a la historia. En esta dinámica, más que inventor de realidades, el escritor es un investigador más que condiciona y matiza documentos y que busca la posición más adecuada para recuperar y alterar el archivo de la memoria. Una vez superada la moda pasajera (pero no por ello menos significativa en el crecimiento de la narrativa latinoamericana de estas décadas) que cuestionaba la capacidad de la lengua para transmitir otras realidades, o que optaba por variantes lúdicas y eróticas, la historia ha vuelto a ofrecer una base a partir de la cual la literatura ejerce su libertad para crear y para interrogar todo régimen de valores. Entre ellos se halla, por cierto, la concatenación de hechos vertidos a un crisol que los hace portavoz de una clase que se identifica con la seña idiosincrática de una nación.

Entre los efectos que se producen a raíz de la conjunción ficción-historia cabe mencionar el distanciamiento que se produce entre el texto literario y su posible dimensión lúdica. Otro efecto es su mayor transparencia frente al orden referencial, lo cual —urge acortarlo— no implica el abandono de un alto grado de

experimentación, como ya lo hemos verificado, por ejemplo, con *Yo el Supremo*. Como lo sugiriera anteriormente, esta conjunción recupera para la ficción —y desde el dato histórico— un papel didáctico (y aún moralizante). Mientras “la nueva narrativa” se dedicaba a innovar, los hechos históricos producidos desde los años sesenta generaron entre los lectores un interés cada vez mayor por conocer los orígenes, inclusive los más remotos, de debacles contemporáneas. En vez de limitarse a la crónica histórica, sin embargo, y con una atinada comprensión de los alcances de la ficción, muchos lectores han optado por obtener ese abarcador conocimiento a través de novelas arraigadas en episodios históricos. Mientras el historiador sigue a cargo del develamiento y verificación de archivos y legajos, del novelista se espera un texto que humanice el saber histórico inscribiéndolo en los artilugios de la ficción. Dicho de otro modo: se anhela el encuentro afortunado de imaginación y verdad, de una versión del pasado que enuncie en el presente el diseño de algún venturoso o cataclísmico porvenir. Las monumentales novelas de Fernando del Paso, *José Trigo* (1966), *Palinuro de México* (1977), *Noticias del imperio* (1987), pueden participar en dicho encuentro.

*José Trigo* irrumpió en el panorama literario latinoamericano con una destellante pirotecnia. Nació bajo el signo de la novedad como un compendio de experimentos narrativos que incluye un autocuestionamiento periódico sobre sus alcances y, al igual que otras novelas que ya hemos comentado, con un ambicioso afán de totalidad que en este caso se propone recuperar el tiempo mítico a partir de la inserción en un episodio histórico puntual. La novela está dividida en dos partes simétricas, “El Oeste” y “El Este”, que están unidas por “El Puente”. La figura narrativa “José Trigo” hilvana tiempos y espacios desencadenados a raíz de una huelga liderada por el ferrocarrilero Luciano. Cuando éste rechaza el soborno y avanza la huelga de su sindicato, un sector disidente incendia los Talleres Centrales y así provoca la represión del gobierno. Luciano es asesinado cuando interpela a uno de los traidores. El asesinato es vengado, pero la ausencia del líder marca el fin de las vindicaciones de los ferrocarrileros y cancela la posibilidad de obtener mejoras salariales. Como tantas otras veces, la voluntad de los obreros será regida por designios gubernamentales.

La enumeración de estos datos escuetos, indudablemente esquemáticos aún si sumáramos las múltiples historias que se desgajan de este eje, resultan tan inadecuados para dar cuenta de la complejidad de la novela que de a ratos parecerían pretextos para poder indicar “qué pasa” en *José Trigo*. El propio personaje “José Trigo”, signado por la búsqueda desde el inicio del texto, oscila entre lo omnisciente y lo fantasmagórico, entre la alusión precisa, la fragmentación y la alegoría. En múltiples instancias se interrogan las señas de identidad de este historizado e inmortal transeúnte —no en vano los zapatos se descuelgan por las páginas— así como su capacidad para insertarse en cada una de las situaciones que atraviesa. El énfasis de la novela está rubricado en el “cómo”: cómo una lengua deslumbrante puede reproducir las instancias mismas del movimiento, en cómo la retórica (y aún la disposición tipográfica) debe recurrir a múltiples inflexiones y registros para enunciar su capacidad de imponer mundos y, a la vez, para denunciar sus propios límites.

La arquitectura de la novela también apunta a un tiempo mítico; es decir, a una dimensión en que lo histórico no está definido por su singularidad sino por la capacidad de repetición, y en que la continuidad y el renacimiento desde la destrucción ya no están cifrados en el accionar de los hombres. Por eso el mito es el eje, El Puente que lleva a José Trigo del Este al Oeste, de una dimensión de la historia y del conocimiento a otra, del presente de la huelga a orígenes prehispánicos y a su premonitoria derrota. En múltiples planos entrecruzados, y con fechas que señalan datos precisos de personajes de la novela y de la historia de México, se recuperan las crónicas que van desde la fundación de Nonoalco en 1337 y la vida colonial de Tlatelolco hasta la huelga ferrocarrilera de 1960. Su recuperación se expresa en la reiteración, en una dimensión mítica que, si bien es totalizadora, reduce a los personajes (aún a figuras de la talla de Luciano) a pálidos avatares de sobrevivientes de otras calamidades.

Al igual que el remoto piloto de la nave de Eneas, pero rememorando asimismo al más cercano José Trigo, *Palinuro de México* está íntimamente aliado a un mito que convoca sentimientos y reacciones contradictorias. El pasado clásico y el que surge de enfrentamientos más recientes urden una trama sumamente compleja y ocasionalmente aleccionadora para el lector. El *Palinuro de México* se desglosa en múltiples facetas. En un afán abarcador y desmesuradamente erudito teoriza sobre el acto mismo de escribir y sobre el lugar que la literatura ocupa en el sistema. Uno y múltiple, Palinuro recorre las artes y —a través de la medicina— las ciencias, la creación y la historia, los orígenes y el México de 1968. Lo cual es otra manera de decir: el mundo al borde del triunfo, la toma de conciencia de la derrota, la imperiosa necesidad de imaginar otros futuros desde recuerdos imbricados en otros recuerdos de la familia en Londres y en París, de Palinuro en la centralidad del México viviseccionado.

La abrumadora descarga de recursos literarios —valga como muestra el capítulo "Viaje de Palinuro por las Agencias de Publicidad y otras Islas Imaginarias"—, las enumeraciones de lo posible y de aquello que sólo lo es por estar representado como tal en el texto, subrayan, aún más que su primera novela, la ambición de Fernando del Paso de crear "una novela total". Con *Palinuro de México* parece decidido a agotar, aunque más no fuera por mera enumeración, todo posible recurso literario. Palinuro y sus amigos, Palinuro y Walter, Palinuro y Estefanía y el amor que los inunda y que les otorga voz a todo lo largo de la novela, Palinuro con mundos fluctuantes y desmesurados, cultivan la exageración y la extravagancia (la extra-vagancia) como si éstas fueran el ingrediente principal en la construcción de la totalidad, como si esa misma totalidad fuera requisito de subsistencia, el instrumento mediante el cual toda frontera se desmorona y entrega al reino de lo posible; o sea, a la palabra cuya mera enunciación establece la posibilidad (única, por cierto) de lo real.

De lo real y de lo vital como medio de comprensión de la muerte y de la destrucción. Por ello "la ciencia de la medicina" es el eje que habitó a Palinuro y que convoca —en su máxima acepción— a las artes; por ello toca cada etapa de lo vivencial en una sucesión de vidas y muertes, de saqueos literarios y guiños al lector, de frustraciones y abortos y cancelaciones del ser y de la historia. O de la

teatralización de la historia, como teatralizado (o tan siquiera retórico) ha sido ese saber de la medicina que no puede trasladarse de la página a los cuerpos, para el caso de Palinuro; o, pensando en Estefanía, de los cuerpos a las palabras.

Al abrir *Palinuro de México* hallamos la siguiente advertencia: "Ésta es una obra de ficción. La razón por la cual algunos de sus personajes podrían parecerse a personas de la vida real, es la misma por la cual algunas personas de la vida real parecen personajes de novela. Nadie, por lo tanto, tiene derecho a sentirse incluido en este libro. Nadie, tampoco, a sentirse excluido". Veinticinco "capítulos" después, la novela termina con el aluvional "Ven y ve..." que resume el aletear de un individuo, el imperio de su imaginación y los pactos que desde el "Ven a verte nacer" proclaman el saber de la actualidad (desde H.G. Wells hasta Remedios la Bella; desde Flash Gordon hasta Cyrano de Bergerac) que será el resultado de un pacto. La novela cierra con "Y avísale al espíritu de Fausto que cabalga por los espacios". En esta alusión final, creo, está cifrada una de las claves de la novela: la articulación amor-lengua; el numen que otorga el don de ser y que marca los límites del tiempo y el espacio. Ello señala, asimismo, el riesgo de la entrega a través de la enunciación y la razón de ser de esa enunciación precisamente por la entrega de los cuerpos y las almas a todos los tiempos. Cabe suponer, entonces, que a través del texto Fernando del Paso apuesta borgianamente a la eternidad de las letras. Una letra y cuerpo, el legado del arte y el corrompible yo historizado en sus miserias y momentáneos compromisos con una realidad escasamente asible, y los lanza sideralmente hacia la memoria (igualmente falible) de lectores cuyo único acceso será, como para todo ser humano, la capacidad de articular un lenguaje propio y así nombrar algún mundo que, como todos los mundos, sólo podrá ser transformado por el amor. Después de todo, como tan bien lo enunciara Estefanía al asumir la función escrituraria, el tránsito por estas superficies se resume en actos, sentimientos y reiteraciones de un mismo vertiginoso acto de amor.

Si en sus dos primera novelas, Fernando del Paso atravesó historia, vida y universo, su tercera novela, *Noticias del imperio* (1987), no es menos ambiciosa en su constante afán por inventar e inventariar la totalidad. Para este caso, el eje histórico es uno de los episodios fundamentales en la construcción de la nacionalidad mexicana: el imperio de Maximiliano y Carlota. Su breve y trágica historia, minuciosamente verificada, asumió de inmediato la impactante aura del mito. El desenlace de sus vidas, que algunos lamentaron en tanto pérdida personal, señaló para otros el ineludible y merecido fin de un amago imperial que desencadenó una guerra innecesaria en tierras del nuevo mundo. En este enfrentamiento, "civilización" y "barbarie" intercambiaron sus signos. Desde la trinchera que salvaguardó la defensa de la nacionalidad, y ante el poder justiciero de Juárez, "ejecución" y "demencia" poseen un valor emblemático. Son la respuesta a la codicia francesa que no logró sus cometidos de extracción pero que sin embargo logró marcar a la región con una de sus señas de identidad: la definió "América Latina" y así marginó a los dueños originarios de estas tierras. Como otros nombres definitorios, "América Latina" debió servir como toma de posesión y como demarcador limítrofe ante el avance de los EE.UU.; no obstante, el nombre no logró detener un embate que resultó certero y exitoso para los intereses del norte.

Para la invención de una totalidad, *Noticias del imperio* propone la vaga suma de parcelas fragmentarias. Cada dato sugiere aperturas a innumerables hilos históricos para urdir la compleja red de conductas y decadencias imperiales, para rescatar desde la mexicanidad, pero sin ánimo panfletario, una versión de la dignidad. Por ello resulta sumamente hábil que Carlota emita las "noticias" desde el castillo de Bouchout. Como en las otras novelas de Fernando del Paso, también ésta es un repertorio de recursos literarios, si bien bajo la aparente homogeneización que paradójicamente aporta el monólogo de la locura. Ello resulta aún más significativo desde el encierro ya que Carlota alcanzó a saborear la derrota de quienes se negaron a salvar a Maximiliano. Desde estas orillas, desde las bárbaras tierras americanas, por su parte, los lugareños pudieron apreciar cómo en pocas décadas una acelerada concatenación de ambiciones y un nuevo ingreso a la era de la violencia acabaron para siempre con el culto de la idealizada civilización europea.

Lanzados a la búsqueda de un detonante histórico para escribir una novela, se podría decir que casi cualquier invasión del territorio americano puede resultar propicia. Pocas incursiones, sin embargo, han podido convocar el "pathos" individual e histórico que caracterizó a ese fugaz imperio. Fugaz pero fundamental en la recuperación del ser mexicano; y evidentemente ineludible cuando se opera sobre la premisa de que una palabra (o su indómita reproducción en centenares de páginas) debe encerrar el universo. Si por un lado resulta prematuro (y futil) proclamar el éxito de un proyecto literario, parece tolerable sostener que al atravesar el anecdotario de la época para proponer esta versión de la historia —quizá por ese mismo afán de totalidad que ha caracterizado cada una de las obras de Fernando del Paso— *Noticias del imperio* ya se vislumbra como una importante propuesta contemporánea sobre el ser mexicano y sobre uno de sus conflictivos orígenes. El haberlo logrado quizá responda al hecho que el autor ha sabido respetar una de las reflexiones internas al texto sobre la fusión de historia y literatura: "¿Qué sucede —qué hacer— cuando no se quiere eludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía? Quizás la solución sea (...) tratar de conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención (...)".

La primera novela de Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (1963), le granjeó el éxito internacional y el elogio de la crítica. Desde entonces, la anticipada publicación de cada una de sus obras ha sido marcada por la excitación propia de un evento literario. Esta anticipación responde —no por obvio conviene olvidarlo— a mecanismos publicitarios; pero también a la organización y al cultivo necesarios de círculos de críticos y lectores. Al igual que otros escritores de la época, Vargas Llosa también ha reflexionado sobre su propia obra (v. gr., en una conferencia sobre *La casa verde*, cuya publicación como *Historia secreta de una novela* (1971), le dedicara a Carlos Fuentes); se ha mantenido activo en la cotidianidad del periodismo cultural y político —así lo revelan las páginas de *Contra viento y marea* (1983, 1986, 1990)— y ha dado a conocer su visión crítica de obras que consideró ejemplares. Bajo este último rubro cabe citar *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971), y particularmente su análisis de Flaubert, *La orgía perpetua: Flaubert y*

'*Madame Bovary*' (1975), y los planteos que organizan *Entre Sartre y Camus* (1981). Estos textos, así como la participación de Vargas Llosa en diálogos y polémicas nacionales e internacionales—dejo de lado las generadas por su candidatura a la presidencia del Perú— permiten componer un cuadro singular de la trayectoria de la intelectualidad latinoamericana desde los años sesenta. Son útiles para ello su diálogo con García Márquez, *La novela en América Latina: Diálogo* (1968); su participación con Julio Cortázar y Óscar Collazos en *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1970) y la polémica con Ángel Rama publicada bajo el título *García Márquez y la problemática de la novela* (1973). Los años sesenta y setenta fueron pródigos en afirmaciones absolutas y categóricas, propias de la fe en la capacidad de transformar mundos. Como lo hemos venido estudiando, también de proyectos cuya ambición era la nada modesta construcción de "la novela total". En el caso de Vargas Llosa, el anhelo de totalidad se reconoce en novelas como *La casa verde* (1966) y *Conversación en la Catedral* (1969), pero sobre todo en *La guerra del fin del mundo* (1981).

Una serie de episodios históricos y autobiográficos (estos últimos de modo notable en *La tía Julia y el escribidor* (1977)), han informado la producción de Vargas Llosa como elemento ineludible de su mundo narrativo. Resulta llamativo, entonces, que habiendo operado siempre en una latitud andina, algunos de los ejes de su obra—el militarismo, la fascinación por el fanatismo, los cruces del poder—aparezcan en su más vasta complejidad en torno a la rebelión de Canudos, acaecida en 1896-97, y que tuvieron como figura protagónica a "O Fanático Antonio Conselheiro", cuya representación encabeza y modifica la verosimilitud de la novela. Frente a la segmentación peruana de toda su obra anterior y posterior, Vargas Llosa cruza fronteras políticas y culturales para adentrarse en una franja del Brasil que lo obligará reiteradamente a buscar otros accesos para revelar el sentido de una rebelión, del discurso milenarista, de la consolidación del poder civil sobre la base de acciones militares y de masacres sancionadas. Dicho lo cual, se vuelve evidente cómo *La guerra del fin del mundo*, se inscribe en la red que organiza la obra y el desempeño político de Vargas Llosa.

Tras los hechos narrados en *La guerra del fin del mundo* estalla la pugna—literaria e histórica—de las mutantes acepciones de "civilización y barbarie", de su derivación positivista en "orden y progreso" (aún visibles en la bandera brasileña) y las consiguientes cuotas de violencia y muerte necesarias para el afianzamiento de la República. Definir el conflicto en estos términos condiciona el informe y su asimilación por parte de los lectores; también realza el hecho de que desde el punto de vista de los yagunzos la guerra hubiera sido planteada en términos del enfrentamiento eterno entre el bien y el mal, entre los hijos de la luz y los herederos de las sombras. Este conflicto pone en juego una vez más la noción ya elaborada en otro contexto por Alejo Carpentier (cf. *Los pasos perdidos* (1953)) en cuanto a que la realidad americana se caracteriza por la coexistencia simultánea de diferentes estratos históricos. En este caso se trata de un Canudos medieval y de la República que emerge del orden colonial, de la monarquía y de la reciente abolición de la esclavitud, así como de la multiplicidad de historias que suman "Canudos" y de la historia única que consolida el poder de la República.

*La guerra del fin del mundo* pudo haber acabado con el guión que jamás llegó a ser realizado por el cineasta Ruy Guerra. Que se haya transformado en una de las novelas mayores de Vargas Llosa revela no sólo que la abrumadora documentación que obtuviera en la preparación del guión no merecía ser descartada, sino su primordial sintonía con algunas de las preocupaciones del autor. Tampoco era un elemento desdeñable que una de las mayores fuentes de información proviniera de las crónicas periodísticas de Euclides da Cunha, testigo presencial de la campaña que finalmente destruyó el reino de Canudos, y autor de la novela *Os sertões* (1902) con la que *La guerra del fin del mundo* está en constante diálogo e interpelación.

Historia de lo histórico y literatura de lo literaturizado —así como vaticinio de algunos episodios que tendrían lugar en el Perú— lo acaecido en Canudos incitaba al manejo del repertorio de recursos literarios (e ideológicos) explicitados por Vargas Llosa en otras ocasiones. Permitía, asimismo, recuperar las dimensiones de las fuerzas de la naturaleza para asimilar el diseño y los propósitos de una revolución ajena a la racionalidad de las maniobras políticas. Para producir este texto, y siguiendo experiencias análogas en novelas como *La casa verde*, Vargas Llosa introdujo toques de excentricidad y dosis moderadas de asombro tendientes a subrayar los límites de lo verosímil en un mundo en el que el predominio de la razón cedía su hegemonía a la fe del creyente. Con sólo articular ciudad y campo, razón y fanatismo religioso, la relación Bahía-Canudos —o, mejor aún, Río de Janeiro y São Paulo frente a Canudos— república y monarquía, este sistema de oposiciones remite a conflictos análogos en toda la historia americana. Quizá no sea del todo paradójico que “Dios-Patria-Familia” sea una fórmula conocida y utilizada en décadas posteriores por los defensores de la propiedad privada y de doctrinas que ellos asocian a las “fuerzas vivas” de sus países. Amparados en el dogma de una fe mal aprendida, esas fuerzas han contribuido a la fractura moral e institucional de más de una nación americana. Reducida a los matices más simples de una iglesia primigenia, pero exacerbada por el rechazo de los edictos de una flamante república, la prédica de Antonio Consejero no deja de evocar las solícitas demandas de los pobres y desheredados que una vez más se ven proscritos o marginados por quienes detentan el recién fundado gobierno.

En la nueva geografía del poder brasileño, Canudos sigue estando en el fin del mundo. En esa bárbara distancia, basta un fenómeno natural como la sequía para que un predicador anuncie el fin del mundo y para que sus feligreses perciban la inminencia del apocalipsis. De este modo el texto acerca las dimensiones espaciales y temporales, acepciones de la marginación y de lo condenado a la desaparición en una guerra que se da *en* el fin del mundo y que es *el fin* de un mundo. De ese choque podrán sobrevivir las fuerzas victoriosas y los testigos, así como el ideario de una revolución permanente encarnada en la visión anarquista del escocés Galileo Gall. No es casual que desde diferentes ángulos *La guerra del fin del mundo* —título que también evoca (y parodia) films de guerras intergalácticas— muestra cómo se construye y cómo se mitifica la historia; cómo se selecciona una versión de los hechos y cómo se oficializan los rumores para propagar una doctrina nacional.

En cada instancia de la guerra se enfrentan ideologías y creencias trasplantadas al territorio americano, proceso iniciado en el instante mismo del arribo de Colón a las costas americanas. Si bien sería exagerado ver en la rebelión de Antonio Consejero una vindicación del mundo americano frente al europeo, algunos componentes de su prédica sirven para evocar el choque provocado por visiones de mundo incompatibles. Uno de ellos se expresa en la oralidad. En el espacio acotado de Canudos, las voces que se corren hacen posible que se conozcan tanto los milagros como el estado de guerra contra el anticristo que se ha alzado para gobernar al Brasil. Por ello tampoco es casual que el periodismo, la palabra escrita y, en tanto tal, verificada, ocupe un lugar predominante en la novela. De las aventuras en las novelas de caballería, a las crónicas de un mundo inconcebible desde la metrópoli, al sustituto del bardo en la transmisión de noticias, Canudos convoca la multiplicidad de voces que se hacen necesarias para captar un mundo ajeno a un solo canal de recepción y comprensión. En algunos de los futuros que los yagunzos no podrían anticipar, la escritura, otra de las armas de su enemigo, les otorgaría la irrealidad de la que sólo son capaces la novela y la crónica. O esa otra realidad, la "objetiva", que siempre montan los vencedores.

El periodista miope, el Barón de Cañabrava, el estudiante de medicina —es decir, quienes representan de algún modo el legado de la cultura letrada, la ecuanimidad de la aristocracia y la inobjetable verdad de la ciencia— son algunos de los pocos capacitados para deslindar el empaque de la retórica de la verdad objetiva. Son, asimismo, productores de sus propias verdades, de las que garantizan su propia centralidad en la reordenación de un mundo que, entre otros logros, ha conseguido opacar las distancias entre patriotismo y negociados. En este medio, para generar una verdad e imponerla al público es imprescindible "producir escritura". Dado el lugar que el escritor latinoamericano ha ocupado en la esfera pública, y particularmente su puesta en escena en múltiples debates en los que, como ya se señalara, Vargas Llosa sigue ocupando un sitio de importancia, era fácil anticipar la exaltación de la palabra escrita. En este aspecto se puede observar una comprensible homologación entre los pronunciamientos de Vargas Llosa sobre el lugar que el escritor debe ocupar frente al poder y la distancia o marginación de los personajes que detentan el poder de la palabra. Esta correspondencia se verifica tanto en el caso del León de Natuba, quien transcribe ávidamente las palabras del Consejero, como en la precisión que caracteriza a Galileo Gall y, muy especialmente, en el manejo del idioma del periodista miope que en una transparente homologación diseña para el mundo —como lo harían Euclides da Cunha y Mario Vargas Llosa— la memoria de Canudos.

Si la literatura ha de tener una función moral —y Vargas Llosa lo sugiere así— ésta es develar la verdad que se oculta en la maraña ideológica de este siglo, revelar y enmedar la perversión en la manipulación de la lengua y del mundo que denuncia, y orientar al hombre en su travesía por esa jungla que es la historia contemporánea. Por lo tanto, parece decirnos, el lector necesita que la literatura constituya, amén de sus intrínsecos propósitos, un sistema ético o que, por lo menos, *apunte en esa dirección. Para Vargas Llosa, el intelectual que cree en el*

poder del verbo no sólo para inventar realidades sino para ordenar el mundanal ruido que la precede, es inevitable la construcción de una "novela total" que en algunos de sus recónditos propósitos aliente la modesta ambición de reemplazar el caos de la historia y los fracasos de la izquierda por la armonía de una crónica política con final feliz. El caso de Vargas Llosa, entonces, es una muestra de la coherencia entre su ficción y la historia que ha ordenado su credo político.

Cuando se aproximan los términos "novela total" e "historia" es legítimo suponer que se está apostando más al poder de la novela que a los tránsitos de la historia. En ésta, nada puede ser "total"; en la ficción, pocos textos pueden dejar de aspirar a cifrar el todo en la escrupulosa precisión de la palabra exacta. Por otra parte, yuxtaponer "historia" y "ficción" no implica conciliarlas en una totalidad sino, en una primera instancia, conjugar diferentes modos de conocimiento de esa realidad bajo el amparo de una textualización. Ello involucra que se acate la ausencia de dogmas y que se eviten prescripciones normativas sobre modos de producción disímiles.

Las novelas de Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos y Mario Vargas Llosa conforman su propio tapiz de retazos 'mal cosidos'. No utilizo esta imagen como crítica negativa sino al contrario, precisamente para señalar que cada costura es la cicatriz que marca el diseño y el encuentro de mundos narrados y para subrayar que al margen de cualquier ambición totalizadora jamás se deja de urdir personajes de papel contra un escenario tan frágil como la memoria plural de los lectores. La suma de estas ambiciosas obras, por otra parte, señala la desmesurada necesidad de ser que las atraviesa. El acto de imponer sueños a la realidad puede simular un pálido gesto divino —así nos lo enseñan algunas de las parábolas que encierran las ficciones y los poemas de Borges: la invención de un mundo singularmente historizado en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", o entre tantas memoriosas páginas, el universo un tanto más "metafísico" que subyace a "Las ruinas circulares" y a los poemas "Ajedrez" y "El golem". También pueden insistir en lo inevitable; es decir, en que nada ni nadie puede huir de su historia, del terreno acotado al tamaño de la piel sobre el que se dirimen el olvido y la memoria, la marca de lo percedero y el ansia de inmortalidad que se deslinda de la re-escritura de lo que ya fue. La práctica de la "novela total" también puede ser comprendida a partir de la molesta inquietud que conduce a algunos novelistas a imaginar una historia de lo posible, de lo que ellos hubieran hecho (y hacen) posible a través de sus textos. Después de todo, para quien ha entrevisto (o soñado que ha entrevisto) el universo sólo resta imponerlo a la realidad: palabra por vana y sagrada palabra. O cambiar de estrategia y aceptar que la "novela total" es sólo una entelequia, una fórmula más para describir la desmesura, el desafío babélico de nuestra empobrecida actualidad contra el dominio de la historia.

Ninguna de las novelas que hemos comentado surge de la derrota; se constituyen, más bien, en una exaltación del poder de la ficción. De este modo se enfrentan a uno de los mayores desafíos que han debido superar los escritores que hurgan en los archivos de la memoria: re-crear y transformar la arqueología que emana de ellos y que se ha transformado en un nuevo saber. En un nuevo saber

que es coronación del texto, de quien lo enuncia y, en el mejor (o peor) de los casos, registro de una contemporaneidad que ha llegado a creer en la facultad de salvación que posee la letra cuando ésta transita la historia hacia su porvenir.

## BIBLIOGRAFÍA

- JOHN S. BRUSHWOOD, *La novela mexicana, 1967-1982* (México, Grijalbo, 1985).
- SARA CASTRO KLAREN, "Locura y dolor: La elaboración de la historia en *Os sertoes* y *La guerra del fin del mundo*", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, x, N° 20, 1984, págs. 207-31.
- ANTONIO CORNEJO POLAR, "La guerra del fin del mundo: Sentido (y sinsentido) de la historia", *Hispanérica*, xi, N° 31, Gaithersburg, M.D., 1982, págs. 3-14.
- CARLOS FUENTES, *La nueva novela hispanoamericana* (México, Joaquín Mortiz, 1969).
- , *Cervantes o la crítica de la lectura* (México, Joaquín Mortiz, 1976).
- GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ & MARIO VARGAS LLOSA, *La novela en América Latina: Diálogo* (Lima, Milla Bartres, 1968).
- NOÉ JITRIK et al., *The Historical Novel in Latin America. A Symposium*, Ediciones Hispanérica, Gaithersburg, M.D., Roger Thayer Stone Center for Latin American Studies, Tulane University, 1986.
- LUCILLE KERR, "The Paradox of Power and Mystery: Carlos Fuentes' *Terra nostra*", *PMLA*, xcv, 1980, págs. 615-28.
- SEYMOUR MENTON, "Noticias del Imperio y la nueva novela histórica", en su *Narrativa mexicana (Desde 'Los de abajo' hasta 'Noticias del Imperio')*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala y el Centro de Ciencias del Lenguaje de la Universidad Autónoma de Puebla, 1991, págs. 141-50.
- JOSÉ MIGUEL OVIEDO, "Tema del traidor y del héroe: Sobre los intelectuales y los militares de Vargas Llosa", *Eco*, N° 203, Bogotá, 1978, págs. 1.126-1.148.
- , "Vargas Llosa en Canudos: versión clásica de un clásico", *Eco*, XL/6, N° 246, Bogotá, 1982, págs. 641-64.
- CARLOS PACHECO, *Narrativa de la dictadura y crítica literaria* (Caracas, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1987).
- ÁNGEL RAMA, "La guerra del fin del mundo: Una obra maestra del fanatismo artístico", *Eco*, XL/6, N° 246, Bogotá, 1982, págs. 600-40.
- , "Más allá de *Yo el Supremo*: El escritor latinoamericano como traidor", *Escritura*, XII, N°s 23-24, 1987, págs. 249-62. También en *Nuevo texto crítico*, I, N° 2, 1988, págs. 199-208.
- AUGUSTO ROA BASTOS, "El texto cautivo", *Hispanérica*, x, N° 30, Gaithersburg, M.D., 1981, págs. 3-28.
- , "Una cultura oral", *Hispanérica*, xvi, N°s 46-47, Gaithersburg, M.D., 1987, págs. 85-112. También en *Río de la Plata: Culturas*, N°s 4-6, 1987, págs. 3-33.
- LUZ RODRÍGUEZ CARRANZA, *Un teatro de la memoria: Análisis de 'Terra nostra' de Carlos Fuentes* (Leuven / Buenos Aires, Leuven University Press / Danilo Albero-Vergara, 1991).
- JOSEPH SOMMERS, "Literatura e ideología: La evaluación novelística del militarismo en Vargas Llosa", *Anejo de Hispanérica: Literatura latinoamericana e ideología de la dependencia*, IV, Gaithersburg, M.D., 1975, págs. 83-117.
- SAÚL SOSNOWSKI, comp., *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana* (Buenos Aires, Folios/Ediciones de la Flor, 1986).
- MARIO VARGAS LLOSA, *A Writer's Reality*, edited, with an introduction by Myron I. Lichtblau, (Syracuse, N.Y., Syracuse University Press, 1991).

## PROUST: UN PROVINCIANO UNIVERSAL Y NUESTRA LITERATURA

Jaime Valdieso B.

Entre los tres principales renovadores de la literatura contemporánea: Proust, Joyce y Kafka, se debe al primero el mayor aporte a la Literatura Hispanoamericana: junto con la ruptura del tiempo lineal, la incorporación del hombre interior y las revelaciones de su "memoria espontánea", cuestionó la eficacia de la mirada y del método naturalista, instituyendo la técnica del hoy llamado "realismo trascendental", con lo cual superamos el costumbrismo criollista y sociológico de las llamadas "novelas ejemplares latinoamericanas": *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, *La Vorágine*, etcétera.

Si analizamos el concepto "realismo trascendental" veremos que implica una ruptura, un salto epistemológico con respecto a la ficción anterior: paso de lo específico a lo universal, de lo singular a lo general; es decir, del realismo costumbrista criollista, parroquial a la literatura que trasciende lo inmediato y de circunstancia y adquiere carta de ciudadanía ecuménica: se reconocen en ella todos los hombres en cualquier lugar y tiempo. Hemos salido del empirismo descriptivo y notarial y comenzamos una etapa de búsqueda de una legalidad más próxima a las ciencias, ya que se trata de descubrir lo permanente, lo que hay detrás del fenómeno, prescindiendo del dato inmediato. Levi-Strauss incluye el arte como parte del pensamiento salvaje, de una racionalidad distinta al de la ciencia que convive paralelamente en el hombre contemporáneo. Cuando Platón hizo la distinción entre mundo aparential y mundo verdadero, sentó las bases tanto de las ciencias como del arte, que es también una búsqueda de la esencia que hay detrás de la apariencia, tal como lo vio Proust siguiendo las ideas estéticas de John Ruskin planteándose antes que nadie el sentido de la realidad como creación del espíritu: el arte y la literatura como verdadera realidad, la que descubrimos más allá de la sensación presente, buceando en la propia interioridad, dentro de la propia existencia, en un momento en que el realismo y el naturalismo de los hermanos Goncourt y de Zola estaban en crisis:

Esta primacía de la sinceridad y del *descenso en sí mismo* guiaban todos los juicios y las preferencias de Ruskin: y vemos en seguida cómo estas ideas fueron tan fecundas para Marcel Proust, ya que ellas contienen no solamente toda la estética de Elstir, sino también la *revelación* que aclara su propia vocación. Estas "verdades escondidas", que es necesario buscar en el fondo de sí mismo, que no se entrevén sino en algunas circunstancias, son los problemas que se plantean en *Jean Santeuly* parecen a Marcel Proust el objetivo más difícil y más buscado en la labor del escritor; esta "búsqueda" de lo flotante, de lo inaprehensible, lo más recóndito en nosotros mismos, es lo que Ruskin proclama como lo más auténtico en el arte<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Maurice Bardeche, *Marcel Proust Romancier* (Paris, Le Sept Couleurs, 1971); pág. 135.

Es evidente que estas ideas estaban muy alejadas de los propósitos naturalistas y de su realismo inmediatista. En Proust todo es buceo dentro de sí mismo, incluso en los rincones que él mismo desconoce.

Para Proust el recuerdo crea el Yo, la realidad, la continuidad de la vida, pero en un segundo análisis concede al arte, a la literatura, el rango supremo de lo real:

Pero ningún sentimiento de los que nos causan la alegría o la desgracia de una persona real llegan a nosotros si no es por medio de una imagen de esa alegría o desgracia; la ingeniosidad del primer novelista estribó en comprender que, como en el conjunto de nuestras emociones la imagen es el único elemento esencial, una simplificación que consistiera en suprimir pura y simplemente los personajes reales significaría una decisiva perfección. Un ser real por profundamente que simpatizamos con él lo percibimos en gran parte por medio de nuestros sentidos, es decir, sigue opaco para nosotros y ofrece un peso muerto que nuestra sensibilidad no es capaz de levantar. Si le sucede una desgracia no podemos sentirla más que en una parte mínima de la noción total que de él tenemos, ni tampoco podrá él sentirlo más que en una parte de la noción total que de sí tenga. La idea feliz del novelista es sustituir esas partes impenetrables para el alma, por una cantidad equivalente de partes inmateriales, es decir, asimilables para nuestro espíritu<sup>2</sup>.

Queda claro en estas observaciones el desdén que siente por la eficacia de los sentidos, y la primacía y validez que le otorga al personaje creado, imaginado, más completo y real que el ser de carne y hueso. Por lo tanto, para conocer la realidad y el hombre, para poder llegar a conclusiones generales válidas para todos, tal como en la ciencia, son insuficientes los sentidos, la observación directa: tanto el mundo exterior como los individuos deben pasar a través de nuestra sensibilidad, de nuestra interioridad y allí someterse a un proceso elaborado por el espíritu. Como en el trabajo del científico es necesario una construcción "a priori", una teoría que reelabore la experiencia empírica. Y así lo dice claramente: "Los datos de la vida no tienen valor para el artista, son únicamente una ocasión para poner su genio de manifiesto".

Y luego en otra parte:

Y al reunir todas las observaciones que había podido hacer sobre los invitados en una comida, el dibujo de las líneas por mí trazadas era como *un conjunto de leyes psicológicas* donde apenas tenía cabida el interés propio que el invitado hubiera podido tener en sus palabras<sup>3</sup>.

Resulta así entonces que es Proust, luego del agotamiento del naturalismo y su acento en lo sociológico y vernáculo decorativo, el que viene a ser el fundador del más tarde llamado en Latinoamérica, "realismo trascendental", en el sentido más significativo del término, y de una manera distinta a escritores anteriores

<sup>2</sup>Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido* (Madrid, Alianza Editorial, 1972), tomo I, pág. 108.

<sup>3</sup>Proust, *op. cit.*, tomo VII, pág. 39 (Destacado por J.V.).

como Dostoievski, Tolstoi o Stendhal, también trascendentes y, por lo tanto, universales, pero centrándose sólo en el hombre, aparte de los objetos, hundién-dose en los laberintos de la *psiquis* el primero, o describiendo el gran friso de la burguesía, tanto en la "guerra" como en la "paz", el segundo. Proust en cambio, fue quien antes de cualquier otro en este siglo, universaliza las circunstancias más cotidianas y banales de la vida diaria, vinculándolas al espíritu y a la cultura, antropomorfizándolas, descubriéndolas y haciéndolas parte de la tradición de un país, de una región, de una provincia, de una plaza o de una calle: así ocurre con un pregón callejero, con el origen toponímico de un pequeño villorrio, las manías de una vieja empleada doméstica, su lenguaje, sus viejas tradiciones culinarias, la importancia y sentido de una antigua iglesia, de una vestimenta, el amoblado o el habla cursi de un profesional que desea ascender socialmente. A todo esto le confiere un especial significado, elevándolo por sobre la mera descripción realista o naturalista, interesada preferentemente en el ambiente, más que del alma y de la esencia de lo que existe más allá de las apariencias.

Para Proust, como vimos, la realidad externa no tenía un valor por sí misma, sino en la medida en que esa realidad se vuelve parte de nuestro espíritu, de nuestra subjetividad, de nuestro inconsciente que relaciona con la "memoria espontánea"\*; es decir aquélla que surge casualmente, sin proponernos, y cuyo máximo ejemplo que pone en movimiento toda su obra, es el conocido episodio de las magdalenas en Combray:

Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo.

En cuanto conocí el sabor del pedazo de magdalena mojado en tila que mi tía me daba (aunque todavía no había descubierto y tardaría mucho en averiguar el por qué ese recuerdo me daba tanta dicha), la vieja casa gris con fachada a la calle donde estaba su cuarto, vino como una decoración de teatro...<sup>4</sup>.

Este mecanismo de la memoria unido a los diversos sentidos instaura una psicología de las sensaciones, mecanismo que pone en marcha el pasado del narrador, desde la niñez hasta la madurez y la vejez, cuando esos personajes de la vida parisina que conoció en su juventud, como el conde Charlus por ejemplo aparecen mucho después en *El tiempo recobrado*, algunos de ellos, espectros de sí mismos, figuras agostadas y escépticas, agobiadas por una vida de vicios, frustraciones o fracasos.

Proust es creador de una técnica narrativa donde los personajes van descubriéndose en fracciones y a veces se vuelven opuestos a los que eran cuando los

\*Memoire involunté.

<sup>4</sup>Proust, *op. cit.*, tomo I, pág. 64.

presenta por primera vez. Con esto relativiza la conducta e introduce un elemento de constante asombro en la ficción novelesca.

No sólo nos ha dejado un testimonio de los desplazamientos y sustitución de clases, de la crisis moral y económica de la aristocracia relevada en su poder económico por la alta burguesía, sino que nos ha ampliado el conocimiento del alma como nunca antes, descubriendo leyes de la conducta humana:

Pero no menos admirable que la semejanza de las virtudes es la variedad de los defectos. Todo el mundo tiene los suyos, y para seguir queriendo a una persona no tenemos más remedio que no hacer caso de ellos y desdeñarlos en favor de las demás cualidades. La persona más perfecta tiene siempre un determinado defecto que choca o que da rabia<sup>5</sup>.

#### LITERATURA Y FUNDACIÓN

La literatura no sólo transforma la realidad mediante el lenguaje, sino que la crea, la instituye. Ésta es otra gran lección de Proust para los escritores de habla hispana que viven un proceso de descubrimiento y de valoración de la "realidad real", logrando en esta forma establecer una tradición y un espíritu nacional. Después de la descripción de un paisaje, de un fenómeno social, no vemos la naturaleza ni la colectividad de la misma manera: el escritor ha *fundado* una realidad que pasará a ser la más importante:

Le recité versos o frases de prosa sobre la luna, haciéndole ver cómo de plateada que fue en otro tiempo, se tornó azul con Chateaubriand, con el Victor Hugo de *Eviradnus* y de *Fete Chez Theres* para volver a ser amarilla y metálica con Baudelaire y Leconte de Lisle<sup>6</sup>.

Esta idea del poeta, del novelista, modificando las características de un determinado paisaje, la encontramos en varios de los ensayos de Octavio Paz, como cuando se refiere al paisaje mexicano, distinto, después de la poesía de López Velarde.

Conceptos semejantes en cuanto a la capacidad del lenguaje para nombrar y fundar la realidad (el escritor como un verdadero Adán, poniéndole nombre a las cosas), y a su capacidad para crear cultura, tradición e identidad nacional, los encontramos expresados por Alejo Carpentier, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Ciro Alegría, entre muchos otros. Pero fue Proust quien, desde una nueva perspectiva, desde una nueva visión de la literatura y su función, culminó en forma ejemplar y definitiva el proceso de evolución de la novela del Romanticismo al Naturalismo:

Decidí prescindir provisionalmente de las objeciones que habrían podido sugerirme contra la literatura las páginas de Goncourt leídas la víspera de salir de Tansonville. Aun prescindiendo del índice individual de ingenuidad

<sup>5</sup>Proust, *op. cit.*, tomo II, pág. 361.

<sup>6</sup>Proust, *op. cit.*, tomo V, pág. 441.

que llama la atención en este memorialista, podía por otra parte, tranquilizarme en diversos puntos de vista. En primer lugar en lo que personalmente me concernía, mi incapacidad de mirar y de escuchar, que el citado diario tan penosamente había puesto de relieve para mí no era sin embargo, total. Había en mí un personaje que más o menos sabía mirar bien, pero era un personaje intermitente que sólo tomaba vida cuando se manifestaba alguna *esencia general común a varias cosas* que constituía su alimento y su deleite. Entonces el personaje miraba y escuchaba, pero sólo en cierta profundidad, de suerte que la observación no ganaba nada. *Como un geómetra que prescindiendo de las cualidades sensibles de las cosas, ve solamente su sustrato lineal*, yo no captaba lo que contaban las personas, pues lo que me interesaba no era lo que querían decir, sino la manera de decirlo, en cuanto revelaba su carácter o sus notas ridículas<sup>7</sup>.

¿No es ésta una posición ante la realidad semejante a la que tiene el científico?

#### LA MIRADA DE PROUST EN LA NUEVA LITERATURA LATINOAMERICANA

Se ha dicho con razón que Proust representa la revolución copernicana en la novela: desde ahora en adelante es el hombre y no el medio el centro del universo, y en él se encuentran las claves de la realidad exterior. La verdad no se da en estado puro, hay que encontrarla a través de un método que elimine lo circunstancial y deje lo permanente y universal.

Es necesario insistir en el valor ejemplar que en este sentido le cabe a la obra de Proust en la Literatura Hispanoamericana: sin exiliarse mentalmente en otras tierras o en otras épocas, describiendo su contorno encuentra, sin embargo, en los hombres y sus costumbres, en los objetos que lo acompañan, en las calles en que transita, en las plazas y parques en los que pasea o descansa o sueña, lo esencial y permanente. Siendo fiel a su medio, a su tierra, a su pasado, describe su país, sus villorrios, sus monumentos, sus clases sociales, sus vestimentas, sus tradiciones. Lo que hacen en estos momentos la mayoría de los grandes escritores latinoamericanos. Antes que Joyce y William Faulkner, fue el gran criollista, el notable costumbrista trascendental, el novelista que culmina con un cambio cualitativo, el proceso de mostrar y documentar un espíritu y una cultura nacionales. Nada se les escapó de la vida pública y privada de su época. Recordemos las agudas y dramáticas páginas relacionadas con el caso Dreyfuss, ante el cual la sociedad francesa se dividió en dos. Pero su mirada es aún más modesta: se detiene ante la forma más primaria de la música cantada: el pregón callejero, donde lo más propio de la tradición popular adquiere un valor arquetípico por hallarse vinculado a los orígenes de la música y al canto gregoriano:

Claro que la fantasía, el ingenio de cada vendedor o vendedora, solían introducir variantes en todas estas músicas que yo oía desde mi cama. Sin embargo, una interrupción ritual que ponía un silencio en medio de una

<sup>7</sup>Proust, *op. cit.*, tomo VII, págs. 38-39. (Destacado por J.V.).

palabra sobre todo cuando se repetía dos veces, evocaba constantemente el recuerdo de las viejas iglesias. El vendedor de prendas de vestir con su látigo en su carrito conducido por una burra, que paraba delante de cada casa para entrar en los patios salmodiaba: "Ropa, vendo ro...pa", con la misma pausa en las dos sílabas de ropa que si estuviera entonando en pleno canto: *per omnia saecula seculor... rum* o *Resquiescat in pa...ce* aunque no creyera en la eternidad de su ropa y no la ofreciera tampoco como sudarios para el supremo descanso en paz. Y de la misma manera, como los motivos comenzaban a entrecruzarse en aquella hora matinal, una verdulera, empujando una carretilla, se valía para su letanía de la división gregoriana:

*A la tendresse, a la verdureuse  
Artichauts tendres et beaux  
Art-tichauts*<sup>8</sup>.

Lo verdaderamente nuevo aquí, muestra del más auténtico criollismo en su colorido externo, es la sensibilidad para relacionar dicha circunstancia cotidiana y popular con un sistema de relaciones culturales, donde la descripción adquiere todo su sentido y su universalidad dentro de un contexto de valores generales como son la música gregoriana en relación al pregón callejero.

Y precisamente a este fenómeno de la obra proustiana se refiere Alejo Carpentier en un homenaje al novelista el año 1976, en una conferencia en el Colegio de Francia en París:

Una mañana en una época en que yo vivía en los alrededores de La Habana, habiéndome levantado muy temprano, me divertí en escuchar atentamente los pregones de los vendedores ambulantes y de los pequeños artesanos que pasaban bajo mi ventana. De pronto oí una simple melodía, sacada del caramillo que en todos los países del mundo hispánico, anuncia la llegada del amolador de tijeras y cuchillos. Y, de pronto, tuve al asombro de darme cuenta que esa melodía estaba compuesta sobre el modo mixolidio, que se remonta a los orígenes de la música griega. Puesto sobre aviso me di cuenta aquella misma mañana que una canción callejera, que hacía alusión a acontecimientos de actualidad, y cuyas letras cambiaban de día en día, no era otro que el tema de un viejo romance español del siglo XIV: el Romance de Gerineldo.

Pero ¿quién me había otorgado el privilegio de leer así entre líneas o, mejor dicho, entre notas? Marcel Proust, sencillamente quien en el capítulo de *La prisionera*, donde aún en cama, poco después del amanecer, oye aquellos pregones callejeros desaparecidos, desgraciadamente, desde entonces que, "pasando frente a la noble residencia de los Guermantes, evocaba a ratos la Francia eclesiástica de antaño". En el pregón "caracoles frescos y hermosos" (en verdad no se trata de caracoles sino de alcachofas, J.V.), Marcel Proust encuentra los recitativos de Moussorgsky y piensa también en

<sup>8</sup>Proust, *op. cit.*, tomo V, pág. 126.

Debussy. Poco después observa el elemento melismático que enriquece el pregón de "ropavejero, ropavejero...", cuyas inflexiones vocales le hacen pensar en el canto llano de la Edad Media, y de ameritar esto con el *Per omnia seculorum* de la Iglesia Cristiana. "Y así —dice— como los motivos comenzaban a entrecruzarse, una vendedora de legumbres, impulsando su cochecillo de hortalizas utilizaba, para su letanía, de las categorías gregorianas... aunque desde luego fuese ignorante del antifonario y de los siete tonos que simbolizan, cuatro de las ciencias del cuadrivio, y tres de las del trivio". Las páginas que Marcel Proust consagra a ese asunto, ilustran su poder de revelación.

Con toda intención no les he hablado de los personajes de Marcel Proust: éstos forman parte ya, desde hace tiempo de la hagiografía de la novela con los mismos méritos que los personajes más notables de todas las literaturas antiguas y modernas. Por lo mismo he insistido muy particularmente en un modo de ver, de definir, de escribir, de hacernos penetrar en *la esencia de las cosas que está en la base de la verdadera revolución —contándose desde luego— en el ámbito de la novela hispanoamericana.*

Actualmente no hay novelista nuestro que no le deba algo, bien en el concepto de lo que es un párrafo, bien en la economía del diálogo (del que usaron y abusaron los novelistas de la década 20 y 30) o en el sentido de vincular una realidad inmediata con todas sus implicaciones de tipo universal, "desprovincializando", por así decirlo, una literatura hartamente apegada a lo meramente pintoresco. El novelista nuestro de hoy, nacido en un continente de breve historia —no me refiero aquí, desde luego, a las civilizaciones y literaturas precolombinas— tiene una tarea capital que cumplir: la que se define por un admirable grabado de William Blake: "Adán nombrando las cosas". Nosotros tenemos que nombrarlo todo, nosotros tenemos que mostrar todo lo que constituye este mundo que Montaigne veía como un infante cuyos pasos fuesen aún titubeantes. Y Marcel Proust nos ha ayudado, y nos ayuda aún, en nuestra tarea. Muchos de nuestros logros se deben a su genio, que ha dado forma concreta inagotable, a esa idea que uno de nuestros maestros, el gran Miguel de Unamuno —quien tuvo una influencia considerable sobre los hombres de mi generación— formulaba de esta manera: "debemos encontrar lo universal en las entrañas de lo local, y en lo limitado y circunscrito, lo eterno".

No de otro modo actuaba Marcel Proust al edificar su obra inmensa<sup>9</sup>.

Hemos querido reproducir *in extenso* estos párrafos, porque nos parecen claves para entender la influencia de Proust en nuestra literatura.

Curiosamente otro contemporáneo de Carpentier, Lezama Lima, incorpora también este mismo tipo de enseñanza cuando describe una tradición culinaria, tal como Proust con la sirvienta Francisca, en su caso en la tarea de la preparación de unas natillas por la abuela de José Cemí, personaje principal de *Paradiso*.

<sup>9</sup>Alejo Carpentier, "Marcel Proust y América Latina", *La Gaceta de Cuba*, La Habana, diciembre 1989, págs. 10-11. (Destacado por J.V.).

—Hoy tengo ganas de hacer unas natillas, no como las que se comen hoy, que parecen de fonda, sino las que tienen algo de flan, algo de pudín. Entonces la casa entera se ponía a disposición de la anciana, aun el Coronel la obedecía y obligaba a la religiosa sumisión, como esas reinas que antaño fueron regentes, pero que mucho más tarde, por tener el rey que visitar las armerías de Liverpool o Amsterdam, volvían a ocupar sus antiguas prerrogativas y a oír de nuevo el susurro halagador de los servidores retirados. Preguntaba qué barco había traído la canela, la suspendía largo tiempo delante de su nariz, recorría con la yema de los dedos su superficie, como quien comprueba la antigüedad de un pergamino, no por la fecha de la obra que ocultaba, sino por su anchura, por los atrevimientos del diente de jabalí que había laminado aquella superficie. Con la vainilla se demoraba aún más, no la abría directamente en el frasco sino la dejaba gotear en su pañuelo, y después por ciclos irreversibles de tiempo que ella medía, iba oliendo de nuevo, hasta que los envíos de aquella esencia mareante se fuera extinguiendo, y era entonces cuando dictaminaba sobre si era esencia sabia, que podía participar en la esencia de un dulce de su elaboración, o tiraba el frasquito abierto entre la yerba del jardín declarándolo tosco o inservible<sup>10</sup>.

La descripción anterior es una muestra clara de universalización de una tradición culinaria nacional, pues allí la canela, la preparación de una natillas se vincula por medio de variados símiles a aspectos de la cultura universal tal como al pergamino o las costumbres de los reyes del medievo.

Como se ve, en ambos casos, la influencia de Proust, aparte de enseñarnos una nueva manera de mirar y de concebir la narrativa, capaz de universalizar lo más inmediato y cotidiano, influye en numerosos otros aspectos de la narrativa: en los diálogos, en el tejido de la prosa, en la estructura interna de la novela donde el narrador habla de su concepción de ésta y, por lo tanto, de la novela que se escribe, en su idea del estilo y del poder de la fantasía para atraer al lector realista.

Era natural que un escritor así, en cuanto llegaron sus traducciones (aunque en el caso de Carpentier, éste lo leyó en francés), comenzara a influir en narradores que laboraban en un mundo donde la etapa naturalista y criollista se hallaba agotada y había cumplido airoosamente su función, fundamentalmente en las llamadas "novelas ejemplares latinoamericanas": *La Vorágine*, *Don Segundo Sombra*, *El mundo es ancho y ajeno*, *Zurzulita*, *Doña Bárbara*, etc.

#### EL DESCENSO ÓRFICO

Pero no sólo en este aspecto concreto fue importante la influencia de Proust, sino en lo que se refiere a la estrategia de la mirada, abrió nuevas posibilidades a la novelística hispanoamericana. Muchos sin haberlo leído aplicaron su método: mirar el mundo y el propio pasado, descendiendo dentro de uno mismo y allí, en

<sup>10</sup>José Lezama Lima, *Paradiso* (México, Ed. Era, 1968), pág. 16.

el alambique de la sensibilidad y la subjetividad, organizar los materiales vistos y vividos, logrando trascender lo inmediato.

...me daba cuenta de que ese libro esencial, el único libro verdadero, un escritor no tiene que inventarlo en el sentido corriente, porque existe ya en cada uno de nosotros, no tiene más que traducirlo. El deber y el trabajo de un escritor son el deber y el trabajo de un traductor<sup>11</sup>.

La presencia de Proust, de su método, de su concepción de la novela, de la sensibilidad y de las emociones, se encuentra en escritores tan variados como Carpentier, Lezama Lima, Manuel Rojas, en el Sábado de *Sobre héroes y tumbas*, en Neruda y en el propio Salinas, magistral traductor de los tres primeros volúmenes de *A la Recherche* en lo que se refiere a la primacía que el ensueño y la imaginación tienen en el amor.

En el caso de un escritor aparentemente tan diferente a Proust como Neruda, su influencia viene no sólo de la admiración por su mundo verbal y descriptivo de pueblos, muebles, decorados y la sociedad de su época, sino de sus mecanismos retóricos como el uso frecuente e ingenioso que hace del símil. En una parte describe a un personaje en el teatro como si no se supiera si "sufría, dormía, nadaba, estaba aovando o respiraba solamente", que nos recuerda de inmediato los versos de "Las furias y las penas", "nos desnudamos como para morir o nadar o envejecer".

En más de una ocasión escuché a Neruda referirse a Proust como a "ese genial maestro e iluminador de los objetos, muebles, trajes de la sociedad de su época". Y en una oportunidad en una sobremesa él y Carpentier concentraron la atención de los invitados recordando (queriendo sin querer y compitiendo sin aparentar, como al desgaire), diversos y extensos pasajes de *En busca del tiempo perdido*.

En otra ocasión descubrí "in fraganti" la influencia de Proust en su estilo de anfitrión. En el jardín de Isla Negra, Neruda había colocado diversos bancos en sitios estratégicos, desde los cuales se tenía un determinado corte de la costa, del mar, del horizonte. Adquirían una inesperada magia, la conversación y el sabor del vino, mientras se miraban específicos ángulos del mar o del roquerío.

Releyendo a Proust me encontré con el siguiente pasaje:

En cada uno de estos puntos de vista había un banco; los paseantes se sentaban sucesivamente en aquél desde el cual se descubría Balbec o Parville o Douville. Aun en una sola dirección, había situado un banco más o menos a pico sobre el acantilado, o más o menos retirado. Desde cada uno de ellos, se dominaba un primer plano de verdor y un horizonte que parecía ya el más vasto y posible, pero no se extendía infinitamente, si, continuando por una pequeña vereda, se llegaba a otro banco desde el cual se abarcaba todo el circo del mar<sup>12</sup>.

<sup>11</sup>Proust, *op. cit.*, tomo VII, pág. 240.

<sup>12</sup>Proust, *op. cit.*, tomo IV, págs. 454 y s.

Concuerda con lo anterior el testimonio del escritor Volodia Teitelboim el día en que un periodista francés le hace una entrevista a Neruda poco antes de morir y le pregunta por sus principales influencias, a lo cual el poeta le había contestado que desde luego Whitman, Sabat Ercaesty, Quevedo, Blake, Mallarmé, Rimbaud, pero que le iba a contar un secreto que no se lo dijera a nadie: su mayor influencia había sido Marcel Proust.

El mismo Volodia en un hermoso ensayo titulado *La generación del 38 en busca de la realidad chilena*, recuerda el impacto de Proust en otros ambientes más refinados y sedicentes del Santiago de entonces, entre hermosas y cultas chilenas que sucumbieron al mundo suntuoso, decadente y poderosamente embriagador de su prosa, y de su mundo de jerarquizados valores estéticos y generosos datos de la decoración ambiental de las diferentes clases sociales.

Ya sabemos hasta qué punto influyó en Carpentier en su modo de abordar la realidad inmediata, pero hay otras huellas como el uso de la mayúscula en determinados nombres comunes con el fin de conferirles un valor arquetípico; en la relativización de los caracteres, sobre todo en *El siglo de las luces*, donde varios de los personajes nos sorprenden años después con una conducta inesperada y hasta opuesta a la que tenían al momento en que nos fueron presentados. Y sobre todo, como él mismo reconoce, en la economía de los diálogos y hasta en su supresión si no son indispensables, como se nota claramente, sobre todo en la novelística del narrador cubano.

En Cortázar encontramos coincidencias con Proust en su teoría sobre el estilo y sobre la función de la imaginación en el cuento. En el primer caso el estilo como reflejo de una visión del mundo, como "sistema y economía general de la obra" dice Cortázar. Y Proust "El estilo es como el color para el pintor, una cuestión, no de técnica, sino de visión". Respecto al cuento, la idea proustiana de que "al leer se intenta salir del propio ambiente, y a los obreros les inspira tanta curiosidad los príncipes, como a los príncipes los obreros", lo cual Cortázar glosa en la idea de que a un gaucho le atrae más un cuento fantástico que uno sobre gauchos.

También hay que recordar que fue Proust quien primero teorizó sobre un modo nuevo de novelar que se va materializando en la obra que se escribe; tal como ocurre con las ideas de Morel y la novela *Rayuela*.

En Lezama, aparte de lo ya visto y en cuya influencia coincide con Carpentier, hay varias otras como muy bien lo vio el escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, respecto a las similitudes entre *Paradiso* y *A la Recherche*, sin hablar del asma que aquejaba tanto a ambos escritores como al principal protagonista en las dos obras<sup>13</sup>.

Finalmente, la gran obra de Manuel Rojas, su tetralogía sobre la vida de Aniceto Hevia, no es sino un buceo proustiano de su propio pasado, y en la que aparecen influencias (especialmente en *Hijo de Ladrón*, y *Mejor que el vino*), no sólo en la modulación de los períodos, en la morosidad de ciertos análisis y descriptio-

<sup>13</sup>Julio Ramón Ribeyro, *José Lezama Lima*, Pedro Simón (ed.) (La Habana, Casa de las Américas, 1970).

nes, sino en la manera de estratificar el tiempo, de montar y organizar los diversos planos narrativos según se presente el pasado en el presente.

A Proust corresponde el mérito como a ningún escritor en su época, de haber descubierto el valor sentimental y emocional que tiene el pasado en el presente, ligado a la "memoria espontánea", esa que surge en el instante menos pensado y que contiene todo un campo, una irradiación de vida que vuelve a ponerse en actividad:

De suerte que la literatura que se limita a "describir las cosas", a dar solamente una mísera visión de líneas y superficies es la que llamándose realista, está más lejos de la realidad, la que más nos empobrece y entristece, pues *corta bruscamente toda comunicación de nuestro yo presente con el pasado*, cuyas cosas conservan la esencia, y el futuro, en que nos incitan a gustarlas de nuevo. Es esa esencia la que el arte digno de este nombre debe expresar y, si fracasa, en el propósito, todavía se puede sacar de su impotencia una enseñanza (mientras que de los éxitos del realismo no se puede sacar ninguna): que esa esencia es en parte subjetiva e incomunicable.

Más aún, una cosa que vimos en cierta época, un libro que leímos, no sólo permanecen unidos para siempre en lo que había en torno nuestro; queda también fielmente unido a lo que nosotros éramos entonces, y ya que no puede ser releído sino por la sensibilidad, por la persona que entonces éramos; si yo vuelvo a coger en la biblioteca, aunque sólo sea con el pensamiento, *François le Champi*, inmediatamente se levanta en mí un niño que ocupa mi lugar, que sólo él tiene derecho a leer ese título: *François le Champi*, y que lo lee como lo leyó entonces, con la misma impresión del tiempo que hacía en el jardín, con los mismos sueños que formaba entonces sobre los países y sobre la vida, con la misma angustia del futuro. Y si vuelvo a ver una cosa de otro tiempo, surge un joven. Y mi persona de ahora no es más que una cantera abandonada, que cree que todo lo que contiene es igual y monótono, pero de donde cada recuerdo saca, como un escultor de Grecia, innumerables estatuas. Yo digo: cada cosa que volvemos a ver, pues los libros se comportan en esto como esas cosas: la manera de abrirse el lomo, la textura del papel puede haber conservado en sí un recuerdo tan vivo de la manera como yo imaginaba entonces Venecia y el deseo que tenía de ir allá como las frases mismas de los libros<sup>14</sup>.

Con él se inicia la novela contemporánea en el sentido de una adecuación nueva y puesta al día entre nuestra existencia y el mundo exterior, y muy especialmente entre nuestro presente y nuestro pasado, entre la nueva psicología (Freud y el inconsciente) y la estructura sintáctica de la novela que abre las puertas a la simultaneidad de visiones, recuerdos, sensaciones.

Pero sobre todo, Proust ha sido fecundo para los escritores hispanoamericanos por haber revalorado la realidad inmediata sometiénola a un proceso de

<sup>14</sup>Proust, *op. cit.*, tomo VII, pág. 234. (Destacado por J.V.).

subjetivación, de reelaboración, de reconstrucción, descubriendo su esencia y valor ecuménico. Esta actitud de desconfianza y disconformidad ante la mirada espontánea y fenoménica, convirtiéndola en mirada científica, se la debemos a este admirable escritor de cuyo ejemplo aprendimos a universalizar lo criollo, lo folklórico y costumbrista, gran aporte ya que en nuestro continente existen todavía espacios intocados, formas de vida desconocidas que solicitan ser nombradas sin el ojo inmediateista de un realismo epidérmico, incapaz de relacionar costumbres y objetos con el espíritu, la idiosincrasia y las tradiciones peculiares de cada una de nuestras regiones y países.

# EL HOMBRE DESTERRADO POR LA TÉCNICA EN EL TEATRO DE JOSÉ RICARDO MORALES

Claudia Ortego Sanmartín\*

Toda la obra teatral de José Ricardo Morales, de un indudable corte humanista, puede ser contemplada como una firme defensa del hombre: del hombre como ser pensante y libre, del hombre en plenitud. Pero la reivindicación de este hombre pasa por la exposición de la otra cara de la moneda: la del hombre alienado, amordazado, oprimido, e incluso, anulado y destruido. "En el teatro —dice Morales— asistimos a la revelación del hombre como *persona* mediante la acción o drama. Por ello, en cuando el drama representa una interrogación sobre la persona, pregunta siempre por «quién»<sup>1</sup>. La pregunta formulada en su dramaturgia —señala—, es justamente la contraria: "El teatro que hasta ahora llevo escrito tiene, entre sus varios sentidos posibles (...) aquél que corresponde a inquirir «¿por qué no es ése?», con la adecuada mostración de situaciones y ocasiones obstantes que impiden a la persona ser plenamente quién es, ya sea por su propia condición aniquiladora, cuanto por el mundo enajenador en que se sume"<sup>2</sup>. Por qué el hombre no es "persona" en nuestra era de progreso técnico en lo que plantea un grupo de obras —*Prohibida la reproducción* (1964), *La odisea* (1965), *Hay una nube en su futuro* (1965), *La cosa humana* (1966), *El inventario* (1971), *El material* (1972), *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos* (1972) y *Miel de abeja* (1979)<sup>3</sup>— donde se aborda la falta de sentido de la técnica actual y su repercusión negativa sobre el hombre<sup>4</sup>. Las obras citadas pertenecen a una más amplia "fase" —así la ha deno-

\*Universidad Autónoma de Barcelona.

<sup>1</sup>José Ricardo Morales, "Sobre mi teatro", *Teatro*, El Mirlo Blanco-12 (Madrid, Taurus, 1969), pág. 37.

<sup>2</sup>"Sobre mi teatro", *op. cit.*, págs. 37-38.

<sup>3</sup>Las fechas indican el año en que fueron escritas. Las dos primeras piezas se publicaron en *Teatro de una pieza* (Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1965); "Hay una nube en su futuro" en *Teatro chileno actual* (Santiago de Chile, Zig-Zag, 1966); "La cosa humana" en *Anales de la Universidad de Chile*, N° 138, Santiago, abril-junio de 1966; "El inventario", "El material y Orfeo y el desodorante" en *No son farsas* (Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1974), y "Miel de abeja" en *Art Teatral*, N° 2, Valencia, 1988, págs. 41-46; "La cosa humana" y "El material" han sido reeditadas en *Suplementos Anthropos*, N° 35, Barcelona, noviembre de 1992.

El mundo irracionalmente tecnificado aparece, como telón de fondo, en muchas otras obras de Morales, entre las que cabe destacar "La adaptación al medio", "La teoría y el método", "La grieta", "Oficio de tinieblas", "El segundo piso" y "No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotín".

<sup>4</sup>En una entrevista de 1987, Morales alude a dichas obras con el término de "ecologistas" (Juanjo Guerenabarrena: "José Ricardo Morales: el sigiloso tránsito del destierro", *El Público*, N° 48, Madrid, septiembre de 1987, pág. 39) y en otra posterior se decanta por el de "ecológicas", para evitar que confundan sus planteamientos con los más utilitarios y superficiales de los grupos o partidos ecologistas (Claudia Ortego Sanmartín: *La técnica en la obra de José Ricardo Morales*, septiembre de 1993). En cualquier caso, dicha denominación, apenas usada por el autor, responde a una distinción exclusivamente temática y como tal será utilizada en este artículo.

minado el autor en varias ocasiones— de su producción que representa “la aniquilación del hombre por su mundo”, frente a un primer teatro, escrito en los cuarenta y principios de los cincuenta, donde se expresa “la pérdida del hombre en su mundo”<sup>5</sup>. De la consideración del hombre como individuo en conflicto consigo mismo, con los seres más próximos y con su realidad inmediata, se pasa a la consideración del hombre como ser social e histórico en lucha con su mundo; “los impedimentos de que la persona sea quien es, no surgen de su interioridad, sino, preferentemente, del contorno deshumanizado y deshumanizador”, por lo que “huelga la consideración psicológica de los personajes”<sup>6</sup>. Frente a la experimentación con los géneros, típica de su teatro inicial, en el teatro posterior, Morales muestra una clara predilección por la farsa —el género que mejor expresa las “incongruencias” de nuestro tiempo<sup>7</sup>—, a la que da una configuración personal muy característica: las suyas son farsas donde lo trágico se integra a través de un “humor negro” que busca en el espectador la sonrisa amarga y lúcida, y cuyo “talante oscuro —puntualiza el autor— debe estimarse en su significado recto de «melancolía»”<sup>8</sup>. Por último, debe señalarse que el particular “realismo” de Morales —“realismo... fantástico” o de lo real posible— empieza a tomar cuerpo de forma decisiva a partir de los sesenta<sup>9</sup>. Es el suyo un “realismo anticipador”<sup>10</sup> que, por la vía de la intensificación artística —mediante la presentación de situaciones límite, como de pesadilla o alucinación—, trata de alertar al espectador sobre las posibles consecuencias de nuestro desquiciado presente. Este carácter anticipador, como se verá, es muy palpable en las obras donde se trata el tema de la técnica.

En esencia, el pensamiento sobre la tecnología que subyace en las obras “ecológicas” de Morales se halla claramente expuesto en *Arquitectónica*, un largo ensayo sobre “la idea y el sentido de la arquitectura” publicado, en dos volúmenes, en 1966 y 1969, pero que recoge textos escritos con anterioridad, en 1960 y 1962, respectivamente<sup>11</sup>. La proximidad entre estas fechas y las de la redacción de las obras a las que hemos aludido no es casual: muchos de los planteamientos formulados teóricamente en *Arquitectónica* sobre la técnica, la arquitectura y el hombre

<sup>5</sup>Albert Girona y María Fernanda Mancebo (comps.), “Mi teatro y el destierro”, *El exilio valenciano en América. Obra y memoria*, Seminario celebrado en la UIMP de Valencia del 26 al 30 de octubre de 1992 (Universidad de Valencia, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995), tomo II, págs. 255-265.

<sup>6</sup>“Sobre mi teatro”, *op. cit.*, pág. 39.

<sup>7</sup>(...) A las irrationalidades y falsificaciones propias de nuestro tiempo —comenta— les dediqué una buena parte de mi teatro, dándoles, además, su merecido: el de la farsa. ¿Qué otro les cabe? ¿No es, desde luego, la modalidad dramática condigna de sus incongruencias?” (“Mi teatro y el destierro”, *op. cit.*). Sobre el género de la farsa, léase su artículo “Reminiscencias románicas en las farsas francesas del gótico”, en *Mimesis dramática* (Santiago de Chile, Editorial Universitaria-Madrid, Primer Acto, 1992), págs. 37-46.

<sup>8</sup>“Mi teatro y el destierro”, *op. cit.*

<sup>9</sup>“El teatro que ahora escribo —afirma en 1969— es una especie de realismo... fantástico en el que todo lo posible se hace, sencillamente, posible, y en el que lo real aparece como la real amenaza que es” (“Sobre mi teatro”, *op. cit.*), pág. 39.

<sup>10</sup>Así lo califican en la entrevista de 1993 sobre la técnica en su obra. *Op. cit.*, pág. 6.

<sup>11</sup>*Arquitectónica*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1966 (Vol. I: “Crítica”) y 1969 (Vol. II: “Teoría”). Reedición del segundo volumen en el número citado de *Suplementos Anthropolos*.

hallan su concreción artística en piezas escritas por esos mismos años<sup>12</sup>. La definición de la arquitectura como "primera de las técnicas y de las artes" lleva a Morales a plantearse el concepto de técnica, cuyo sentido originario encuentra enunciado en el pensamiento clásico: según Aristóteles, "el arte o técnica es (...) una disposición productiva acompañada de razón verdadera", y esta "razón", continúa Morales, significa "tanto la finalidad legítima a que la técnica se destina (...) como su razón de ser o logos fundamentador, el pensamiento en que este hacer radica"<sup>13</sup>. Con la técnica, el hombre desnaturaliza su contorno para instalarse en él y dominarlo y para crear su mundo; la técnica posee una condición previsor y proyectante que "tiene por objeto dejar al hombre «a cubierto» de errores, riesgos y contingencias"<sup>14</sup>. El problema, señala Morales ya en *Arquitectónica*, se plantea cuando la técnica prescinde de su logos, de su "pensamiento fundamentador", y queda reducida a mera "productividad", potenciándose a sí misma sin previsión ninguna<sup>15</sup>. La "mediación" —objetos, materiales e instrumentos— que supone la técnica, se convierte en ese caso en un obstáculo para el hombre: "Todos estos medios, acrecentados sin límite por el poder descomunal de la técnica presente, cierran ahora el horizonte con pura artificialidad, haciéndose tan patentes que hoy sufrimos —aunque suene a paradoja— la abrupta inmediatez de lo mediato. De tal forma, aquello que el hombre hiciera para su amparo, acogimiento y protección, concluyó por convertirse en obstáculo insalvable e inclusive en motivo de perturbación y peligro"<sup>16</sup>. Los resultados de este proceso regresivo de la técnica —que pasa de ser el medio por el que el hombre se instala en el mundo a la causa de su destierro—, precisamente, lo que ponen de manifiesto las obras "ecológicas" de Morales.

La visión del hombre como desterrado presente en estas obras no es ni mucho menos exclusiva de ellas. Para Morales, que sufrió el destierro "en su sentido más severo" —el de ser arrancado de su tierra de origen y convertido en un "infrme", obligado a relacionarse con el mundo desde el "extrañamiento"<sup>17</sup>— el hombre es, en esencia y tenga o no conciencia de ello, un desterrado y un ser en la

<sup>12</sup>En esta dialéctica entre teoría y praxis se procede por cambio de signo, de positivo a negativo: de lo que es o debiera ser la técnica, la arquitectura, etc., a lo que ha llegado a ser y en realidad no es.

<sup>13</sup>"La arquitectura, técnica y arte", en *Arquitectónica*, II, op. cit., págs. 23 y 24.

<sup>14</sup>"El hombre «a cubierto». Sobre el sentido originario de la técnica", *Arquitectónica*, II, págs. 32-33. En la consideración del hombre como ser esencialmente técnico (o "mediato") y artificializador vuelve a insistir Morales en ensayos y artículos posteriores: "Tecnología y creación arquitectónica" (*Auca*, Nº 28, Santiago de Chile, 1975, págs. 15-16); "El poder del intelectual" (de 1987, recogido en el número citado de *Suplementos Anthropos*, op. cit., págs. 155-160), y "Tecnología y humanismo" (revista *Mapocho*, Nº 30, Santiago de Chile, 1991, págs. 97-111).

<sup>15</sup>"(...) Si, tal como sucede en el presente, la técnica adquiere segura suficiencia por las muchas posibilidades que procura su acelerado desarrollo, arrojándose a la sola productividad con prescindencia del pensamiento fundamentador o «razón verdadera», el divorcio entre el hacer y el pensar puede privar a la técnica del necesario sentido, convirtiéndola, literalmente, en insensatez. La insensatez actualmente experimentada: que nuestra nueva, pavorosa e incontenible selva radique en la maraña fabricada por la técnica. Y esto aunque algunos sospechen que mediante la técnica el hombre dejó de ser selvático..." ("La arquitectura, técnica y arte", op. cit., págs. 24-25).

<sup>16</sup>"Tecnología y creación arquitectónica", op. cit., pág. 16.

<sup>17</sup>Léanse, a este respecto, "Teatro de y en el exilio" (en *Teatro*, op. cit., págs. 41-44) y "Mi teatro y el destierro" (especialmente las primeras páginas).

incertidumbre: "La visión del hombre como un ser en la incertidumbre está presente en todo mi teatro. Aunque la incertidumbre se encuentra en la raíz del hombre: si es pensante es porque tiene incertidumbre (...) La condición del hombre, expresada en muchos mitos antiguos, es la de un desterrado que perdió su paraíso. Pero el paraíso es tal porque lo hemos perdido. El hombre es un ser que añora lo que no tiene; de ahí que viva creándose paraísos"<sup>18</sup>. Lo que subrayan las obras "ecológicas" de Morales, sin embargo, no es tanto el sentimiento consustancial al hombre de "encontrarse-perdido" en el mundo<sup>19</sup>, como su condición de desterrado respecto a uno de los "paraísos artificiales" que se ha construido, el de la técnica. En dichas obras podemos advertir tres figuraciones o visiones artísticas del hombre que, sin excluirse forzosamente entre sí, muestran las diferentes posibilidades que tiene la técnica de convertir al hombre en un desterrado: el hombre como "peregrino" o ser "errante", el hombre "situado" en la "vastedad" de la técnica y el hombre cosificado.

El hombre como peregrino o ser errante queda plasmado en dos piezas, *La odisea* y *Orfeo y el desodorante*<sup>20</sup>, cuyos protagonistas —Pedro y Orfeo— son la actualización de dos míticos viajeros, que en las obras de Morales se pierden en los laberintos del mundo moderno. "El errante —dice Morales en *Arquitectónica*— no sigue un camino, sino que, más bien, no lo halla: porque no lo tiene o porque no existe. Yerra, vive en el error, vaga: se encuentra-perdido"<sup>21</sup>. El errante se encara con "la vastedad", o sea, con lo impreciso, innumerable y desconocido, con "'lo inmenso' bajo el aspecto de naturaleza"<sup>22</sup>. Cuando encuentra puntos de referencia, segmenta dicha vastedad, la domina: deja de errar y se orienta; si, además de orientarse, se "sitúa" —establece una sede fija—, se centra, porque "se reconoce —al igual que reconoce «lo suyo»— en todo lo que le rodea"<sup>23</sup>. El "aquietamiento" necesario para centrarse lo consigue el hombre mediante la arquitectura y, en general, la técnica. En las dos piezas de Morales aludidas, sin embargo, sucede exactamente lo contrario: que el hombre "situado" en el mundo mediante la técnica se convierte en un "errante" y, por tanto, en un "descentrado".

En *La odisea* asistimos al proceso de construcción de una ciudad futura en un barrio donde sólo vive una pareja de recién casados, Pedro y Eli. Los personajes sufren, con pasmo y resignación, la implantación de las "mejoras" ideadas por un anónimo "Instituto de la Facilidad", encarnación abstracta de un poder tecnocrático, y llevadas a cabo por unos obreros que se limitan a cumplir "órdenes". Las "mejoras" —zanjas, puentes, cuerdas, barreras metálicas, postes telefónicos, andamios de edificios, que quedan abandonados y señales de tráfico peatonal— invaden progresivamente el espacio, hasta el punto de acabar convirtiendo la casa de la pareja, representada por una tarima minúscula en el centro del escenario, en

<sup>18</sup> *La técnica en la obra de José Ricardo Morales, op. cit.*, pág. 5.

<sup>19</sup> Véase "El teatro de la incertidumbre", en *Dilemas* Nº 4, Santiago de Chile, septiembre de 1968, págs. 27-28.

<sup>20</sup> Cito por las ediciones de *Teatro de una pieza* y *No son farsas*, respectivamente.

<sup>21</sup> "El hombre en la vastedad", *Arquitectónica*, II, *op. cit.*, págs. 39-40.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, pág. 41.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, pág. 45.

un islote perdido y de imposible acceso. Así, las aventuras del héroe clásico por islas y mares remotos se convierten, en la obra de Morales, en una absurda carrera de obstáculos por un mar técnico que acabará engullendo a este "héroe" de la modernidad. Al iniciarse la obra, Pedro, que representa al ciudadano moderno -hiperactivo, sometido al ritmo de vida frenético que impone el reloj e integrado en el engranaje del sistema-, es un hombre "centrado", en cuanto que está "situado" -tiene en su casa su sede, su centro- pero también "errante", en la medida en que para acudir a la oficina donde trabaja debe, diariamente, "navegar por esos malos rumbos del viento negro de las chimeneas y de los autobuses económicos" (pág. 9)<sup>24</sup>. Conforme avanza la obra, el personaje va perdiendo su condición de "situado" y acentuando la de navegante: gracias a las "mejoras", llega cada día más tarde y más cansado a su "puerto", hasta que, al final, lo pierde definitivamente y se convierte en un naufrago<sup>25</sup>. A pesar de todo, ni Pedro ni Eli -que asumen como propios los lemas del Instituto de la Facilidad- cuestionarán de forma radical la validez de las mejoras y del sistema<sup>26</sup>. A lo sumo, y en esporádicos arrebatos de lucidez, manifestarán perplejidad y extrañeza ante el establecimiento de unas intervenciones técnicas que entorpecen sus vidas y que van en contra del sentido común más elemental: se construye con vistas a un futuro que prescinde del presente y de las necesidades reales de los ciudadanos.

Errando por los "infiernos" del mundo moderno vemos también al protagonista de *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos*. Debido a la procedencia mítica de esta figura, su destierro se proyecta en un doble plano: el mítico y el humano. "Orfeo -dice Morales- es el ordenador del mundo a través del arte, pero sucede que el arte ya no rige al mundo, ni lo ordena"<sup>27</sup>; Orfeo, como mito que

<sup>24</sup>"La convergencia hacia el centro de la vida corriente", dice Morales, es propia del «hombre enfocado», el que "tiene su referencia en el hogar, al que acude cotidianamente" ("La arquitectura, técnica del estar. La dinámica del permanecer. Convergencia y centro. El enfocado", *Arquitectónica*, II, *op. cit.*, pág. 57).

<sup>25</sup>Pedro, por haber cometido una absurda infracción de "tráfico peatonal", es castigado a pasearse eternamente por la ciudad con un cartel que dice "Siga la flecha"; como debe dar buen ejemplo y delante de su casa han puesto un letrero de "Prohibido el paso", es de suponer que nunca volverá a reunirse co Eli.

<sup>26</sup>Su incondicionalidad para con él -"La flecha no se equivoca nunca. Siempre tiene razón. No se discute" (pág. 22)- les impide darse cuenta de lo que la realidad y la experiencia les demuestra. Su confianza y optimismo no tienen límite: "No podemos quejarnos", "Hay muchas mejoras", "Tenemos un gran porvenir", repetirán una y otra vez. Pedro y Eli, como tantos otros personajes de Morales, son seres pasivos. A este respecto, comenta el autor: "En mis obras el individuo está frecuentemente inerte. Tiene posibilidad de reacción, aunque a veces no la efectúe. En ese caso, mi obra es la reacción, pues sugiere que en este mundo podemos concluir por no reaccionar (*La técnica en la obra de José Ricardo Morales*, *op. cit.*, pág. 7).

<sup>27</sup>Declaraciones para *Ercilla*, N° 2096, Santiago de Chile, 1 de octubre de 1975, pág. 46. En *Arquitectónica*, Morales habla de arte y técnica como dos formas diferentes de intervenir en el mundo. El arte "nos sitúa ante el mundo como mundo expuesto que requiere de la contemplación", mientras que la técnica "nos situa «en el mundo» como un mundo hecho", es decir, que "actúa sobre el contorno para producir lo que aún no hay, considerado necesario" ("La arquitectura, técnica y arte", *op. cit.*, págs. 25-26). Dos mitos clásicos, Orfeo y Prometeo, expresan esta doble intervención del hombre sobre el mundo. "De cómo se efectúa la desnaturalización artística del contorno silvestre o en bruto -leemos

simboliza el arte, el orden y la armonía, “muere” en la obra de Morales: hace su “último viaje a los infiernos”. Pero Orfeo representa también “al hombre desterrado en el laberinto de los sinsentidos actuales”<sup>28</sup> –incluidos los que produce la tecnificación descontrolada– y, en general, al desterrado, en el sentido estricto del término. Vayamos por pasos. En *Orfeo y el desodorante*, Orfeo es un cantante de moda y Eurídice una modelo; ambos trabajan para una agencia de publicidad–P.I.S.A.– cuyo Agente, en confabulación con los demás representantes de la malignidad moderna (el Asesor Científico, el Gerente de una empresa, el Inspector, Vanessa y el Doctor Marcus), convierte, primero a Eurídice y luego a Orfeo, en víctimas de su propia condición de objeto de consumo: ella se volatiliza al probar, en un anuncio, el desodorante del que hace publicidad, y él es despedazado por las bacantes modernas, sus *fans* enajenadas por la reaparición del ídolo tras su descenso a los infiernos. En el primer acto (escena segunda) se representa la pérdida de Eurídice. En la breve escena inicial que la precede vemos a un Orfeo “absorto”, “ausente” y melancólico por la pérdida de su poder mítico: “Ahora no canto: invento”, se lamenta ante Eurídice (pág. 14); es el recuerdo de la voz y la canción, y no la voz y la canción del presente, lo que oyen los personajes. En el segundo acto, Orfeo desciende a los infiernos en busca de Eurídice. Pero ese infierno no es más que la transfiguración de nuestro mundo actual en sus múltiples formas de enajenación: es el infierno de la burocracia, la informática, las prohibiciones, las informaciones contradictorias, los funcionarios y, sobre todo, el infierno del consumo (de objetos y de ideas). A diferencia de lo que relata el mito, el Orfeo de Morales no encanta con su música a los monstruos infernales; su atributo como personaje no es ya la cítara, sino la maleta, clara simbolización de su destierro, humano y mítico:

*Una agencia de viajes.*

*En escena, el Asesor Turístico y la Señorita. Entra Orfeo, sonámbulo, con una maleta.*  
(...)

LA SEÑORITA –¿Es usted griego?

ORFEO –Lo fui.

LA SEÑORITA –¿Es usted músico?

ORFEO –También lo fui. ¿Cómo lo sabe?

LA SEÑORITA –Su buen oído... ¿Se encuentra desterrado? ¿Cambió de nacionalidad?

ORFEO –Igual que muchos.

LA SEÑORITA –La nacionalidad puede cambiarse; el nacimiento, no (...)

(Pág. 32)

en *Arquitectónica*—da testimonio el antiguo mito de Orfeo: cuando el héroe tracio, con pulsar la cítara, concierta bosques y breñas, transformándolos en arquitectura, hace «mundo» cualitativamente, pues obtiene que todo aquello perteneciente a lo «dado» adquiera la medida, la concordancia y la pauta que su instrumento músico propone” *Ibid.*, pág. 26).

<sup>28</sup>“Prólogo” a *No son farsas*, *op. cit.*, pág. 11.

En este pasaje, como en muchos otros de la obra, Morales juega con las posibilidades que le ofrece un personaje que, procedente de un "tiempo inmemorial" y de un espacio mítico, se ve "resucitado" en un mundo moderno que contempla con ojos extrañados y distantes. Todo le resulta incoherente, absurdo, extraño; lo vemos "sonámbulo", "ausente", "absorto", sólo pendiente de sus "ideas", es decir, del reencuentro con su centro, Eurídice. "Estoy seguro de lo que pienso y quiero. Pero no puedo estarlo de lo que pasa, porque no depende de mí", le dice al Funcionario (pág. 39). La pérdida de su poder de intervención sobre el mundo, como mito y como hombre, reduce su participación en éste a la de mero espectador.

En el tercer acto, Orfeo visita la cúpula del poder en el infierno, donde tienen atrapada a Eurídice. Para evitar que ella vuelva a la tierra, Vanessa le hace leer a Orfeo unas cartas del pasado. "¿Acaso mirar hacia el pasado no es mirar hacia atrás? (...). Aquí, volver hacia el pasado está prohibido" (pág. 71), argumenta la Perséfone de Morales. Una vez expulsado Orfeo, Eurídice, totalmente asimilada a la maldad infernal, propondrá destruir el "mito" del infierno, haciéndolo subir a la tierra: "Si los humanos convirtieron a la Tierra en un maravilloso infierno técnico, más eficaz que el nuestro, ¿tenemos que seguir aquí, por debajo de ellos, sumidos en el sótano?" (pág. 73). En la última escena, Orfeo, ya en la tierra, escucha la narración que de su propia historia —la expuesta en *Orfeo y el desodorante*— le hace a una joven; la explicación de su "mito", en versión moderna, deja perplejo a Orfeo, que no puede dar crédito a lo que oye, aunque la realidad le demuestre que es cierto:

ORFEO —Es una historia, nada más.

LA SEÑORITA —En ella, los personajes del infierno regresan a la Tierra. El Doctor Marcus. (*Entra*). El Gerente. (*Entra*). (...) Después llenan el mundo de daño y de males. Suenan sirenas (*suenan sirenas*), como ahora, para anunciar calamidades (...).

ORFEO —Pero eso no es verdad.

LA SEÑORITA —(...) Yo sé que no es verdad, pero en la historia que publican, Orfeo permanece inmóvil, junto a una puerta, como usted. Aparece una mano y le cubre la boca: otra, los ojos (...) Y en horrible silencio, las bacantes lo atraen, se lo llevan lentamente hacia afuera y luego lo destrozan en la calle.

*Tal sucede. La Señorita sigue ordenando libros.* (Págs. 77-78)

Si Orfeo y Pedro muestran su condición de desterrados en su continuo peregrinaje por un mundo técnico, los personajes de *Prohibida la reproducción*<sup>29</sup>, en cambio, la manifiestan en su eterna inmovilidad, en su paradójico estar "situados" en la "vastedad" técnica. Cuatro personajes parlantes —Liberón (el ministro), Hilario (su brazo derecho), Pedro (el iluso) y Ernestina (la loca lúcida)— se confunden con una multitud de monigotes —"Todo el mundo" que, dispuestos en filas, ocupan enteramente el escenario. La obra muestra el resultado de un absurdo

<sup>29</sup>Cito por la edición de *Teatro de una pieza. Op. cit.*

“plan de superpoblación” de la tierra que, ideado por “la planificación” con el objetivo último de “obtener el equilibrio requerido entre la producción y el consumo”, ha logrado dar “ocupación íntegra” al planeta: “*La humanidad invadió toda la superficie terrestre. No queda el menor hueco vacío*”, reza la acotación inicial. Al lograrse el ideal de “un mundo mejor y plenamente humanizado”, las anteriores órdenes de reproducirse se convierten en una prohibición: “¡Ha terminado el plan de superpoblación! (...) ¡Está prohibida la reproducción!”, anuncia Liberón. En *Prohibida la reproducción* Morales contempla los peligros que entraña la masificación humana. La acción de poblar, dice en *Arquitectónica*, es, en principio, positiva: “La gente en cantidad (...) reduce la vastedad, ocupándola; humaniza la tierra, poblándola, y en el «aumento» que es característico de la población, «densifica» los territorios, saturándolos”<sup>30</sup>. Pero, objeta: si “las concentraciones humanas rebasan los límites de lo abarcable y de lo reconocible en aglomeraciones des-comunales, lograrán desarraigarnos del propio lugar ocupado y del conjunto al que pertenecemos, cuanto de nosotros mismos, alterándonos. *La vastedad, que al quedar ocupada por el hombre «se reduce» a lugares reconocibles, suele revertir su condición inabarcable y desorientadora en los espacios superpoblados, carentes de referencias por la muchedumbre y la analogía de éstas*”<sup>31</sup>. En *Prohibida la reproducción*, en efecto, la vastedad de la tierra ha sido reemplazada por una nueva vastedad: la humana. Los hombres –reducidos en la obra a “gente” que no “puede irse ni moverse”, a meros “productos del plan de superpoblación”– son las “rocas” de este nuevo paisaje: “*todos tienen un tinte común: el de la amarillenta costra que los cubre de cabeza a pies*” (acotación inicial, pág. 68). Confundidos con la tierra que cubren y confundidos entre sí, estos hombres han perdido su humanidad y su individualidad; y, como dice Ernestina, el personaje que se busca a sí mismo entre los demás tan afanosa como inútilmente<sup>32</sup>, cuando no hay individuos no hay nadie, sólo vacío:

No hay superpoblación mundial. No hay absolutamente nadie. Cuanta más gente haya sobre el mundo más vacío (...) (Pág. 74)

(...) Hemos llegado a la insuperable disolución del uno en todos y del todo en todos (...) Somos naturaleza, somos hombres. Somos paisaje: paisaje natural, paisaje humano. Somos cada vez más terrestres: cubrimos esta Tierra enteramente y la tierra nos cubre por completo. Todo está en todos como nada

<sup>30</sup>“Habitar y poblar. Lo populoso y lo público”, *Arquitectónica*, II, op. cit., págs. 102-103.

<sup>31</sup>“Habitar y poblar...”, op. cit., pág. 106. La cursiva es mía.

<sup>32</sup>“Ernestina busca a Ernestina”, repite incansablemente, y esa Ernestina es a la vez la madre, la hija y el personaje que vemos en el escenario, porque Ernestina se busca en el pasado como en el futuro y sólo se encuentra, perdida, en el presente. Ernestina, que antes era una persona única y diferenciable de las demás –era negra– sufre porque las distinciones entre los hombres se han perdido; su búsqueda, evidentemente, está condenada al fracaso:

Ella era negra. Ella era negra, como sus padres y sus abuelos hasta el origen de las especies. Yo la reconocía por su noble color (...) Ahora nos distinguimos por el color de la tierra que nos cubre y nos entierra (...) Pero, ¿quién me asegura que Ernestina no esté cubierta de tierra blanca o roja? Y entonces, ¿cómo la reconoceré? (...) *Prohibida la reproducción*, op. cit., pág. 80.

en todos... ¡La prueba! –*Saca el esquisito*– Así nos vemos todos: aquí no se ve nadie. (Pág. 76)

Junto con la anulación del individuo, la otra consecuencia fatal de la masificación, enunciada en *Arquitectónica* y recogida en *Prohibida la reproducción*, es la desorientación. En esta pieza los personajes no tienen más referencias para situarse espacialmente que ellos mismos –han anulado las que les ofrecía el paisaje, al cubrirlo por entero–, lo cual equivale a decir que no tienen ningún elemento para orientarse, dado que todos son iguales y ni siquiera se ven entre sí. De ahí las dificultades que encuentra Ernestina para distinguir entre derecha e izquierda<sup>33</sup> y la obligada vaguedad con la que habla para localizar algo en el espacio:

PEDRO –(...) Ernestina, ¿hacia qué lado está el despeñadero?

ERNESTINA –Hacia el lado de allá. Nosotros estamos en este lado. En el lado de acá (...) <sup>34</sup> (Pág. 83)

La cosificación del hombre, presente en *Prohibida la reproducción* y en tantas otras obras de Morales, se lleva hasta los límites de la locura en *Miel de abeja* y tres piezas que el autor reúne como trilogía –*Cosa, objeto, material*– en 1974: *La cosa humana, El inventario y El material*<sup>35</sup>. En ellas, el hombre sufre el destierro en su versión más dura: el destierro de sí mismo, de su propia condición humana. Despojado del pensamiento y de la libertad, el hombre deja de ser persona para ser “algo”; síntoma inequívoco de esta degradación es la “afasia” que padecen varios personajes, desde el momento en que el lenguaje, como posibilitador del pensamiento, es lo que mejor define al hombre en su humanidad. Convertido en “cosa”, el hombre es susceptible de ser utilizado como producto con el que se comercializa (*La cosa humana* y *Miel de abeja*), objeto inventariable (*El inventario*) o materia prima para la elaboración de “proyectos” (*El material*). Estas cuatro piezas ilustran a la perfección el comentario de Morales sobre el actual “hacer” del hombre: “Si los antiguos supusieron que cuanto hacemos nos hace –hago zapatos y me hago zapatero–, actualmente, mucho de cuanto hacemos nos deshace, perdiéndose la vida por ganarla, hasta el punto de que si hago zapatos me puedo convertir en uno de ellos”<sup>36</sup>.

<sup>33</sup>La distinción entre derecha e izquierda es característica del hombre orientado: “Cuando el hombre está orientado y orienta a su vez la vastedad, el indiferenciado espacio «a la redonda» se transforma en una extensión remitida a determinados puntos «cardinales», articulada sobre el «gozne» que dicho término significó originalmente, dividida en derecha e izquierda respecto al orientador y dirigida hacia los extremos polares que la traza implica” (*El hombre en la vastedad*, *op. cit.*, pág. 44).

<sup>34</sup>“En la vastedad nada se puede indicar o mostrar, nada se pronuncia o acusa, porque la vastedad es vaguedad. Así que aquello que experimentamos como más cercano y directo en la vastedad es, ciertamente, su carencia de proximidad; su descomunal amplitud. Por ello, en la vastedad no hay «aquí» ni «allí» puntualizadores, indicadores o localizadores, dado que, en cuanto es tal y auténticamente, carece de referencias o lugares” (*El hombre en la vastedad*, *op. cit.*, pág. 42).

<sup>35</sup>Cito por las ediciones de *Art teatral y No son farsas*.

<sup>36</sup>“Mi teatro y el destierro”, *op. cit.*

*La cosa humana* –“(Su funcionamiento y modos de empleo). Catálogo para uso de nuestros clientes”– se configura como anuncio publicitario de un producto, la cosa humana, que promociona y comercializa la “Industria Humanícola S.A.” y que garantiza la “diversión” de sus compradores. La concepción de la pieza es de una gran simplicidad y elocuencia: un enorme estuche “*parecido a un refrigerador* se abre dejando a la vista “*una cápsula hermética de material transparente con un hombre en su interior*. Una voz en *off* va describiendo las características del “ejemplar” mientras éste exhibe sus habilidades ante sus potenciales clientes. El aletargamiento de los sentidos y la anulación de su capacidad pensante –“En la cabeza, ese apéndice esférico y superior (*lo indica*), tuvo antaño localizado el pensamiento. Ahora, tal como demostraron nuestros técnicos, se encuentra situado en este punto «el centro de obediencia»” (pág. 84)– reducen al hombre a su pura materialidad y, por tanto, a vacuidad; convertido en una especie de animal diseccionado, la cosa humana ha logrado la eternidad, porque, como dice la voz en *off*, “aquello que no vive, sólo dura” (pág. 91). En “Un poco de historia”, una de las secciones del anuncio, se nos insinúa que lo que condujo al hombre a su autodestrucción fue su incapacidad para superar sus propias irracionalidades:

(...) Antaño el hombre padecía, porque creyéndose el ser más racional, sospechaba que no lo era del todo (...) Cuando tenía conflictos, los resolvía con la violencia que negaba. Destruía la tierra que habitaba y se quejaba de la destrucción. Consumía todo lo existente, al par que lamentaba su extinción. Poblaba con exceso y abominaba del exceso de población. En nombre de su propia libertad imponía la esclavitud a los demás (...) Nuestros historiadores no concuerdan sobre el motivo que agotó a la especie: ¿canibalismo?, ¿burocracia?, ¿deseo primitivo de prestigio?, ¿poder más fuerte que el poder pensar?, ¿competición ilimitada?, ¿terrores colectivos?, ¿justicia o injusticia social?

(Pág. 89)

El humor corrosivo que atraviesa esta pieza alcanza su clímax cuando la cosa humana interpreta su último “número”, en el que, como actor de una grotesca mojiganga, muestra complacencia en la demostración de su propia idiotez: *La cosa humana se saca del bolsillo una vejiga. La hincha. Cuando la deja como un globo, exhibe un alfiler. Pincha el globo. Sonríe* (pág. 92).

Si en *La cosa humana* la cosificación aparece ante nuestros ojos como resultado, en *Miel de abeja*, en cambio, lo hace como proceso. Mucho menos sarcástica y más poética que *La cosa humana*, esta “imaginación en un acto” muestra cómo Cerino, blando y soñador, desoyendo las irónicas advertencias de su otro yo (Cerino B), cede, por exceso de amor y bonachería y por el deseo de comprar una mecedora para poder meditar, ante las ambiciones mercantiles de su mujer, la maquinadora Melisa, que quiere hacer un “buen negocio” con la producción de abejas y la venta de miel; haciendo uso de su “imaginación febril”, Cerino se transforma en el objeto de los deseos de su abeja reina: en un árbol florido que destila miel, con un cubo en cada pie para recogerla. No dándose por satisfecha, la ambiciosa Melisa decide sacar provecho, ya no del producto, la miel, sino de su productor, Cerino:

Un hombre transformado en árbol, lleno de abejas y que produce miel... no existe, que yo sepa. (Pausa) Sino existe otro y aquí tengo uno, éste que poseo es ejemplar único... (Pausa) Por ser ejemplar único alcanzará un precio extraordinario... (Pausa) (...) ¡El porvenir nos pertenece, puedes estar seguro! (...) Nos interesa el productor. Habrá que darle buena publicidad... (Acelerándose. Como un charlatán). ¡El hombre convertido en árbol, el poblado de abejas y que destila miel! ¡Espectáculo único! ¡Caso sin precedentes! ¡El asombro del siglo! (...) Lo exhibiré donde convenga y obtendrá, de este modo, el reconocimiento necesario. (Pausa). Definitivamente, no venderé sólo el producto, venderé al productor... (Págs. 45-46).

Atrapados en la trampa que ellos mismos se han tendido—Cerino con su “imaginación febril” y Melisa con su “imaginación mercantil”—, ambos acabarán convertidos en un verdadero producto para el mercado: un gran envase, con una etiqueta en la que se lee “Productos Cerino. La dulzura de la vida” acaba ocultando a los personajes, mientras suena una canción publicitaria con una música que “*estride fortísima, intolerable*”. En *Miel de abeja*, el pensamiento reflexivo (Cerino) se pone al servicio del pensamiento mercantil (Melisa), se amolda a sus exigencias, en vez de guiarlo para darle una salida sana; el resultado es que el segundo destruye al primero y se destruye a sí mismo.

En *El inventario* (“ensayo dramático en dos actos”), “las posibilidades de catalogar al hombre y de anularlo se vinculan a las técnicas vigentes de la computación y de la descripción de objetos”, comenta su autor en el prólogo<sup>37</sup>. Porcel, el protagonista, es visitado, en su casa y a altas horas de la madrugada, por dos miembros del “Instituto del Inventario” (Barbicán y el Funcionario) que vienen a hacerle el inventario de sus bienes, un inventario que, por otra parte “ya está concluido” y del que sólo queda “comprobar ciertos detalles” (pág. 112). Una vez finalizado el inventario de los objetos, se hace el de Porcel, que se convierte así en un objeto más. Tras una primera reacción de rebeldía y violencia, el personaje se ve obligado a ir cediendo terreno ante la intolerancia y presión de los invasores. Primero deja de hablar, pero sigue oponiéndose con el pensamiento, que ellos exponen por él. Sus tímidos conatos de poner objeciones a cuanto está presenciando—ese gesto tan repetido de levantar la mano—son en balde: él es, como dice El Funcionario, “un simple espectador”, y como tal debe presenciar la representación de los diferentes inventarios que se van a hacer: el de una silla (acto I), el de una cacerola y el suyo propio (acto II)<sup>38</sup>. La derrota de Porcel se produce cuando, con la entrega a los dos funcionarios de sus manuscritos críticos sobre “las fallas en el sistema”, se entrega también a sí mismo, al Porcel pensante y disidente. Pero a estas alturas de la obra—concebida formalmente como la narración, incluida en el inventario, de lo que ocurrió la noche en que Porcel fue inventariado—, el lector

<sup>37</sup>No son farsas, *op. cit.*, pág. 10.

<sup>38</sup>La habilidad de este juego metateatral hace que el potencial espectador de *El inventario* se sienta igual de amenazado y atemorizado que el protagonista, en cuanto que ambos comparten la condición de espectadores de “El inventario”.

o espectador desconfía de la veracidad de lo que El Funcionario y Barbicán están exponiendo; de hecho, la última réplica del protagonista continúa siendo la de un ser que reflexiona y duda:

EL FUNCIONARIO –(...) “Teníamos obligaciones que cumplir (...) Eran las exigencias del inventario”.

BARBICÁN –Y las del bien de todos.

PORCEL –¿El bien de todos?

(...)

EL FUNCIONARIO –Porcel, ausente, asociaba “el bien de todos” con aquello de que “los bienes nos producen males”. “El pensamiento, ¿será un bien?, se repetía. Después reflexionó: “¿Pensar es proponer lo que no hay, frente a lo establecido anteriormente y por cualquier sistema?”. Estaba muy confuso (...)

(Pág. 143).

Una doble crítica, un doble aviso, se desprende de la lectura de *El inventario*: la dirigida al creciente y avasallador desarrollo de las técnicas de catalogación, como medio que reduce la realidad, y con ella al hombre, a una mera acumulación de datos que acaba por tener más valor que la realidad misma, a la que acaba suplantando –porque, como afirma El Funcionario, “sólo existe aquello que está en el inventario” (pág. 135)–, y la dirigida a la utilización que de dichas técnicas, con fines de manipulación y dominio, puede hacer el poder. A este respecto, en la obra se dice que “el inventario incluye lo que existe”, pero lo que no interesa que exista en el inventario –los manuscritos de Porcel, por ejemplo– se elimina de la realidad, ya que no se acepta nada “a expensas del sistema establecido, con prescindencia del orden inventariado, almacenado en los computadores” (pág. 129). Y aunque Barbicán y El Funcionario aleguen que actúan movidos por fines “solidarios” –“la sociedad debe saber cuántos objetos hay”– (pág. 102) y “científicos” –“no hay nada más noble que el saber”– (pág. 113), la realidad es que se sirven de esos medios para ejercer un poder pleno sobre los hombres.

BARBICÁN –¿Existe el que carece de partida de nacimiento, de cédula de identidad, de pasaporte o comprobantes de impuestos y contribuciones? Para morir de veras ¿no se requiere de un certificado de defunción?

EL FUNCIONARIO –¿No es todo inventariable, como podemos demostrar?

BARBICÁN –La palabra, los gestos, los pensamientos e intenciones, los pasos, los motivos, los escritos, las obras ¿no son catalogables y almacenables sin que les falte nada?

EL FUNCIONARIO –¿No hay cada vez mejores medios de información y clasificación?

BARBICÁN –Fichas, tarjetas perforadas, archivadores, fotos, cintas magnetofónicas, películas y microfilmes, ¿vamos a desecharlos?

EL FUNCIONARIO –¡De ninguna manera! Sería ir contra los tiempos.

BARBICÁN –Y el hombre siempre usa lo que tiene a mano.

EL FUNCIONARIO –Aunque no sepa para qué lo usa.

BARBICÁN –Pero nosotros lo sabemos a la perfección.

EL FUNCIONARIO —Usamos esos medios...  
 BARBICÁN —¡Para hacer bien al prójimo! (Págs. 120-121)

*El material*, en su concepción escénica, es semejante a *Prohibida la reproducción*. En un "espacio abierto, sin límites" se levanta "una pila de embalajes de madera, tan alta que no se aprecia su extremo superior" (pág. 145); cada caja contiene un hombre. Seis únicos personajes —de los que sólo vemos la cabeza asomada a la caja— representan a una colectividad humana sometida a una situación demencial: la de haber sido convertida en "material" para la elaboración de un "proyecto" de construcción —nadie sabe con certeza de qué— ideado por un "héroe" —un tal Rostun, de identidad desconocida— y ejecutado por una grúa, sobre la que se ha perdido el control, que traslada y almacena las cajas a su antojo. Los personajes<sup>39</sup>, a los que una mosca rebelde, contraviniendo el "programa", mantiene despiertos, perciben, desde la angustia que da la conciencia, la falta de sentido de sus vidas. Sus referencias espacio-temporales son muy vagas —sólo oyen voces y ruidos y ni siquiera se ven entre ellos—, pero siguen necesitando orientarse. Se preguntan por qué y para qué "están" ahí y sólo encuentran una respuesta, "porque sí". Se esfuerzan por llenar el tiempo, que saben vacío de sentido, con conversaciones con las que dan forma a la nada, la misma nada que expresan sus continuas pausas y silencios:

*Silencio.*

LISA —Algunos aseguran que la mosca carece de importancia.

GALA —Y otros afirman lo contrario.

LISA —En una emocionante discusión que se prolonga toda nuestra existencia.

BOB —Y nos permite pasar las horas muertas.

ELÍAS —Las horas vivos.

BOB —O como si estuviéramos.

*Silencio.* (Pág. 150)

El final de la obra, desolador, muestra el fatal cumplimiento del "proyecto": tras la inauguración del material se procede a su inmediata demolición. Así de dramática es la consideración, expresada en *El material*, del hombre como ser que, privado de su libertad y de la capacidad de labrar su propio destino, es susceptible de ser manipulado y utilizado con fines oscuros por un poder tecnocrático irracional y ciego.

"La realidad actual nos convierte a todos en desterrados", afirma Morales<sup>40</sup>. Uno de los ejes vertebradores de esta realidad actual es la técnica, una técnica que, en su teatro, se desarrolla al margen de su verdadera razón de ser y que, en aras

<sup>39</sup>Aunque la caracterización es mínima, cada uno de ellos se distingue por algo: Gala por su miedo, que esconde en un optimismo que hace agua por todas partes; Elías es el profeta; Bob el preguntón, el que quiere, a toda costa "saber", y Lisa destaca por su tono sombrío y su amargura. Ponce, situado en la pila por encima de los demás, es el vigía, el infiltrado: dice "estar en el secreto" y su confianza en el proyecto no tiene límites; es tan optimista como ciego. Ventura, el único personaje que no habla, representa la opción de la acción; es el fugitivo.

<sup>40</sup>Luisa Ulibarri: "José Ricardo Morales, dramaturgo en el exilio" (entrevista), *Ercilla*, N° 1.852, Santiago de Chile, 13 de enero de 1971, pág. 56.



## EL VÉRTIGO DE LA PALABRA EN LA POESÍA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Lina Llerena

Poética del insomnio, de las noches en vela, del aguardar la inspiración nocturna. El trabajo de Alejandra Pizarnik es una poesía que se *genera-degenera-regenera* a partir del imaginario nocturno que rodea al yo poético, confinándolo a la oscuridad y al vacío espacial, único ámbito plausible para la inspiración poética:

LA VERDAD DE ESTA VIEJA PARED

*que es frío es verde que también se mueve*

*llama jadea grazna es halo es hielo*

*hilos vibran tiemblan*

*hilos*

*es verde estoy muriendo*

*es muro es mero muro es mudo mira muere<sup>1</sup>*

Como en un sopor que oscila entre sueño e insomnio, la hablante parece contagiarse de la posibilidad de crear poesía. El velar en la soledad del claustro poético —su cuarto oscuro— constituye la estrategia numérica para invocar el poema. A través del noctambular, el yo se deja caer en un estado de trance donde la conciencia y la razón ya no funcionan. En la inextricable tiniebla nocturna, las paredes del cuarto cobran vida recluyendo al yo poético y reduciendo aun más su espacio personal, invitándolo a trascender la prisión de su realidad presente y a compenetrarse con aquello que está fuera de escena —*lo obscuro*<sup>2</sup>— que es la poesía. Nótese asimismo que la “fría” oscuridad se trueca “verde”, rasgo dislocado plausible solamente en este ámbito metarreal.

Las tinieblas evidencian ahora rasgos sonoros: emiten graznidos y “jadean” en su gradual procesión de encierro sobre la hablante, ensimismadas en el ansia de poseerla. En otro momento se transmutan en “hilos”, estalactitas vibrátiles que envuelven a la hablante en un éxtasis letal. El clímax poético, esta suerte de sortilegio noctámbulo, se trunca ante el advenimiento de la realidad de encierro en el cuarto: la posibilidad de inspiración se extingue al saberse acorralada por la realidad muda, rígida e infértil de las paredes del claustro. La sensibilidad del yo poético se destruye ante el reconocimiento del muro como barrera en lugar de espejo reflector de creatividad. En la última línea del poema, el yo poético parece desdoblarse en *otra* subjetividad, un sujeto que tiene acceso a la poesía y que entiende su espacio arcano, pero sin embargo perece en el ámbito estéril del claustro.

<sup>1</sup>Pizarnik, *La extracción de la piedra de la locura. Otros poemas*, pág. 32.

<sup>2</sup>Piña, 21.

Poética de la angustia, del encierro y la enajenación. Una poesía que parte del desasogiego del sujeto frente a la imposibilidad de expresarse y que culmina con el condicionamiento del yo a la ausencia, la soledad y la nada:

BUSCAR

*No es un verbo sino un vértigo. No indica acción. No quiere decir ir al encuentro de alguien sino yacer porque alguien no viene<sup>3</sup>.*

La realidad es ahora una realidad de vértigo, de inacción, de desencuentro y dislocación. El sujeto está en una posición necesariamente pasiva dado que no es plausible entender el poetizar a partir de la consumación de la pareja puesto que ese "alguien" nunca llega. Por consiguiente, el yo poético debe resignarse a la ausencia y a la enajenación. Su única alternativa escapista es el éxtasis para vislumbrar apenas el acto poético en su dimensión inaccesible a la realidad.

La problemática poética de Pizarnik –impregnada de nociones de encierro y enajenación– parece manejarse a partir de dos polos: la búsqueda del lenguaje poético y el desdoblamiento del sujeto en *la otra*. Estas dos líneas recurren, se transfiguran y se transmutan en otras imágenes y metáforas a lo largo de la escritura de Pizarnik. Una instancia en la que estas preocupaciones convergen en un ápice poético es el siguiente poema, parte de "Los pequeños cantos" de 1971<sup>4</sup>:

III  
 el centro  
 de un poema  
 es otro poema  
 el centro del centro  
 es la ausencia  
 en el centro de la ausencia  
 mi sombra es el centro  
 del centro del poema (9-16)

Estamos ante el manifiesto de un yo que entiende la génesis de la creación poética en la poesía misma. Se percibe aquí una multiplicidad de niveles de léxico, de imágenes y de intertextos indefinidos: "el centro / de un poema / es otro poema" sugiere una *mise en abîme* de conexiones poético-existenciales. La segunda propuesta del sujeto es que el cenit poético es la ausencia, la no presencia del poema anhelado. Este vacío de esencia poética constituye la refracción de la "sombra" de la hablante. El yo poético busca extraer desde su interioridad de carencia y soledad el poema, vehículo de validez existencial. El sujeto parece ser arrastrado, inerte y átono, hacia el ojo del remolino creativo donde la nada acecha. En el centro de su interior vacío el yo se enfrenta a la refracción de sí mismo, en la cual reconoce la esencia misma del poema. En otras palabras, el yo y el poema son una

<sup>3</sup>Pizarnik, *Textos de sombra y últimos poemas*, pág. 14.

<sup>4</sup>*Ibid.*, págs. 62-63.

y la misma cosa, con los atributos propios de la "sombra": son oscuros, etéreos y ausentes, y no constituyen sino reflejos de la detestada realidad concreta. Cabe recordar aquí la preocupación lacanianana acerca de la validez del lenguaje y la capacidad de éste de denominar a un objeto ante la ausencia del objeto mismo<sup>5</sup>. El poema y el sujeto son simplemente imágenes ficticias de lo que anhelan representar.

Tendiendo en cuenta la temática fundamental de la obra de Pizarnik que hemos planteado, la exploración de la búsqueda del lenguaje poético debe ir en primer término. En uno de sus "Pequeños poemas en prosa"<sup>6</sup>, publicado en el diario porteño *La Nación* el 21 de marzo de 1965, se evidencia la urgencia del yo, su necesidad de crear una estrategia alternativa para la cacería poética. La hablante se autodefine "Enamorada de las palabras que crean noches pequeñas en lo increado del día y de su vacío feroz". El sujeto busca la posibilidad de vislumbrar vocablos –la unidad básica del lenguaje– en pequeñas dosis que desencadenen breves orgasmos creativos (esas "noches pequeñas") a lo largo de los días infértiles, los días de lo cotidiano y del tedio.

Hay momentos en los que la búsqueda incansable del poetizar –lo que Piña llama "la propuesta surrealista de convertir la vida en un acto poético"<sup>7</sup> solamente se entiende a partir de la cópula intelectual del sujeto con su alter ego a través del éxtasis numérico. En "Tangible ausencia"<sup>8</sup>, la hablante se desdobra en *otra* y mantiene así una suerte de soliloquio existencial consigo misma:

*Vida, mi vida, ¿qué has hecho de mi vida?*

*Hemos consentido visiones y aceptado figuras presentidas según los temores y los deseos del momento, y me han dicho tanto sobre cómo vivir que la muerte planea sobre mí en este momento que busco la salida, busco la salida.*

*Volver a mi viejo dolor inacabable, sin desenlace. Temía quedarme sin un imposible. Y lo hallé, claro que lo hallé.*

Estamos en este momento ante una imprecación del yo a su *alter ego*, el tú: ambas experimentan el éxtasis, y juntas se deleitan en la contemplación de las imágenes ajenas y extrañas de la dimensión creativa. Sin embargo, la iluminación que suscitan estas visiones es tan lejana a la realidad concreta que el yo, en su anhelo de penetrar en lo irreal, en su vértigo<sup>9</sup> numérico, se resigna a la imposibilidad de crear en el nivel racional. Por lo tanto, recae sobre el sujeto su "viejo dolor inacabable, sin desenlace" –su agonía poética– frente a la convicción de saberse atrapada en lo real. De esta manera la transgresión de la barrera de la realidad a través de la muerte se constituye como el único remedio concebible para una existencia apoética. Nótese que la muerte constituye asimismo el epítome de la propia

<sup>5</sup>Lacan, 31.

<sup>6</sup>Pizarnik, *Textos de sombra...*, pág. 23.

<sup>7</sup>Piña, 19.

<sup>8</sup>Pizarnik, *Textos de sombra...*, pág. 29.

<sup>9</sup>Ver nota 3.

definición de búsqueda: la muerte es la inacción absoluta, la pasividad completa, el irremediable desencuentro de cuerpo y esencia.

En otras instancias, el vértigo de la búsqueda poética se lleva a cabo en el ámbito onírico. Tal es el caso en "Traición mística"<sup>10</sup>, en el que la hablante recupera para la dimensión real su "sueño de morir haciendo el poema en un espacio ceremonial donde palabras como *amor, poesía y libertad* eran actos en cuerpo vivo". El sujeto insinúa de este modo su proyecto poético de ofrendarse como eucaristía para generar el lenguaje poético. El rasgo ritual se evidencia nuevamente en "Sous la nuit"<sup>11</sup>, donde la penumbra propicia el aquelarre imaginario que suscita el advenimiento de la palabra poética: "Huyo toda la noche, encauzo la persecución y la fuga, canto para mis males, pájaros negros sobre mortajas negras". La hablante se escapa, se desintegra y penetra en la noche en el transcurso de la "persecución" de la faena poética. Es más, el sujeto conjura las visiones prohibidas: sus "males", esas ansias de poetizar que constituyen vehículos de perdición numérica, y los "pájaros negros", vaticinios de muerte. En este escenario esotérico, oscuro, propenso a la transgresión de la conciencia, el sujeto enuncia: "Toda la noche escribo para buscar a quien me busca". Estamos entonces ante una transmutación del sujeto en el objeto: el yo se entrega a la persecución del lenguaje poético, el que a su vez persigue al sujeto de la enunciación. La relación simbiótica entre ambos –vínculo posible sólo a partir de la intersección de materia y esencia que resulta de la penetración– es lo que mantiene viva la posibilidad de crear la palabra poética:

En otras instancias, el yo ofrece una explicación para la incansable y a menudo infructuosa búsqueda de lo poético. En el poema siguiente del libro *Árbol de Diana*, de 1962, la explicación del sujeto sugiere una suerte de adicción o relación de dependencia con respecto al orgasmo poético:

*por un minuto de vida breve  
única de ojos abiertos  
por un minuto de ver  
en el cerebro flores pequeñas  
danzando como palabras en la boca de un mudo*<sup>12</sup>

He aquí el proyecto de la hablante: alcanzar el ínfimo instante en el que la realidad y lo extraño –metaforizado aquí bajo forma de "flores pequeñas"– se yuxtaponen y coexisten. Éste es el único momento en el que la existencia en el mundo real cobra sentido, ya que es el momento en que el objeto –la palabra poética– penetra en la esencia del sujeto y juntos constituyen una entidad cohesiva. La hablante parece alcanzar "un nuevo orden simbólico, y a él está destinado su llamado, su exigencia, su deseo"<sup>13</sup>, para decirlo a la manera de Lacan. Nótese, sin embargo, que se postula asimismo el problema de la incapacidad del lenguaje de transcribir la palabra poética: las "flores pequeñas" simplemente danzan, deam-

<sup>10</sup>Pizarnik, *Textos de sombra...*, págs. 35-37.

<sup>11</sup>*Ibid.*, pág. 54.

<sup>12</sup>Pizarnik, *La extracción de la piedra...*, pág. 21.

<sup>13</sup>Gai, 247.

bulando en el ámbito del lenguaje –la boca–, pero no arraigan, dado que ésta es una boca muda, que por lo tanto carece de la capacidad de articular el lenguaje.

Íntimamente ligado a este proyecto está “El corazón de lo que existe”<sup>14</sup>, en el que la persecución del lenguaje poético como adición se expresa a manera de plegaria:

*no me entregues,  
tristísima medianoche,  
al impuro mediodía.*

La apelación del yo poético se dirige directamente a la noche, matriz de la inspiración poética desde el simbolismo. Tan grande es el anhelo de alcanzar el clímax de la inspiración que el sujeto opta por solicitar el truncamiento del paso temporal. Esta vejación cronológica busca la permanencia en el ámbito nocturno, rechaza el advenimiento de la mañana y por lo tanto conlleva la muerte. Dicho de otra manera, la apremiante e incansable búsqueda de la palabra poética se entiende como un proyecto de carácter letal, ya que requiere la entrega del sujeto mismo como holocausto poético para vencer al “impuro mediodía” apoético.

La búsqueda de lenguaje poético desemboca finalmente en la realización del silencio como sublimación del lenguaje. El silencio constituye la única alternativa fiable para el sujeto dado que el lenguaje carece de la capacidad de expresar su palabra poética. La impotencia del lenguaje cotidiano “reside en el hiato entre el yo y el lenguaje, entre la compulsión a escribir y la imposibilidad de transfigurarse en el texto”<sup>15</sup>. Esta imposibilidad de comunicación lingüística se hace evidente en “Fragmentos para dominar el silencio”<sup>16</sup>.

### III

*La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante.  
Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema  
(aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino.*

En esta instancia el yo poético reconoce la expresión más pura del silencio: la muerte. La posibilidad de concebir la muerte como sublimación del silencio y como abstracción de la palabra poética seduce al sujeto, enfrentándolo a la posibilidad de no expresar el poema a partir del lenguaje obsoleto –esa “lengua que castra”–, sino a través del lenguaje arcano de la muerte –el silencio, la ausencia total de lenguaje. Esta alternativa tienta al yo aun cuando la palabra poética carezca de finalidad en términos reales. El lenguaje que la hablante considera trascendente es el que emana de aquello que está fuera de su escena real, aquello propio del ámbito poético.

La noción de destrucción del lenguaje como inmolación de la palabra poética reaparece en “Como una voz”<sup>17</sup>. Nuevamente estamos ante un escenario dislocado, propio del mundo irreal y extraño a partir del cual el yo define el poetizar:

<sup>14</sup>Pizarnik, *La extracción de la piedra...*, pág. 34.

<sup>15</sup>Friedmann-Goldberg, pág. 60.

<sup>16</sup>Pizarnik, *La extracción de la piedra...*, pág. 50.

<sup>17</sup>*Ibid.*, pág. 53.

*Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauero, yo reconstruyo, yo ando así rodeada de muerte.*

Vemos aquí una yuxtaposición de imágenes: la imagen del escribir, una imagen cotidiana y rutinaria en la realidad concreta se superimpone a la visión caótica de destrucción por el fuego. En medio de esta devastación sorprendemos al yo poético hurgando entre las cenizas para encontrar allí una conexión entre la vida y la muerte, entre el lenguaje y el significado. A partir de los escombros, esa "miserable mixtura" de letras y palabras vacías, que constituyen el lenguaje obsoleto, la hablante pretende generar un lenguaje que llegue a expresar su palabra poética. En la muerte y la destrucción el sujeto vislumbra la posibilidad de crear su propia lengua.

La noción de desintegración del sujeto como medio de acceso al silencio poético alcanza su máxima expresión en la prosa poética del libro *El infierno musical*. El sujeto ahora concibe el poema a través de la descarnación del sujeto y su compenetración con el objeto. En "El deseo de la palabra"<sup>18</sup>, el yo declara su aspiración:

*Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo... infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.*

En esta instancia, el yo anhela salirse de su materia real para consumir la transmutación final de su cuerpo—su realidad concreta— con el poema mismo. A través de esta suerte de sacrificio ritual, las palabras vacías de la vida cotidiana son inmoladas como ofrenda de acceso al silencio deseado. En "La palabra del deseo"<sup>19</sup>, la hablante se encuentra ya sumergida en una oscuridad de "espectral textura" mientras describe su compenetración con la dimensión poética:

*(Yo no quiero decir, yo quiero entrar). El dolor de los huesos, el lenguaje roto a palabras, poco a poco reconstruir el diafragma de la irrealidad.*

Hay aquí una poética del dolor, una suerte de metamorfosis agónica. La transgresión desde la dimensión real hacia la irrealidad conlleva la destrucción física del sujeto—nótese el "dolor de huesos"—y la consiguiente fragmentación letal del lenguaje obsoleto. A través de este holocausto conjunto y a partir de los escombros que resultan del choque orgásmico de sujeto-objeto, la hablante pretende regenerarse en el lenguaje poético de la irrealidad: el silencio.

Pasemos ahora al análisis del desdoblamiento del sujeto en la otra: la subjetividad alterna que tiene acceso al ámbito poético. En "Se prohíbe mirar el césped"<sup>20</sup>, se presenta el reflejo del yo poético: estamos frente a una imagen incoherente de un "Maniquí desnudo entre escombros", inmolado a través del fuego. El

<sup>18</sup>Ibid., pág. 73.

<sup>19</sup>Ibid., pág. 74.

<sup>20</sup>Pizarnik, *Textos de sombra...*, pág. 13.

texto se estructura desde un yo, el sujeto de la enunciación, hacia un tú que es *la otra* o el desdoblamiento del yo. Esto equivale decir que el texto constituye una especie de diálogo reflexivo. Es interesante la utilización de la figura de la muñeca, un personaje carente de interioridad, incapaz de movimiento y desprovisto de lenguaje, clara metáfora de la situación del sujeto en la experiencia cotidiana.

En "Las uniones posibles"<sup>21</sup>, ya no hay un diálogo sino más bien una invocación del yo, originario del mundo real, hacia un tú que se maneja en la irrealidad:

*Véate mi cuerpo, húndase su luz adolescente en tu acogida nocturna, bajo las olas de temblor temprano, bajo las alas de temor tardío. Véate mi sexo, y que haya sonidos de criaturas edénicas que suplan el pan y el agua que no nos dan.*

Estamos ahora frente a la enunciación de un sortilegio, una suerte de hechizo de estructura apostrófica desde el yo poético hacia un tú, su *alter ego*—*la otra*—. El yo poético enuncia una exhortación reflexiva, una suerte de instigación a sí mismo a través de lo cual anhela concebir su fisonomía concreta en el ámbito poético. Vemos aquí nuevamente una clara distinción entre realidad e irrealidad. La realidad se define por el encierro en el cuerpo y esa "luz adolescente" que es la ilusión. Éste es el dominio del presente vacío y de la negación. La irrealidad, por otra parte, es la noche que experimenta escalofríos de placer poético, ese "temblor temprano" y "temor tardío". Nótese que la utilización del presente del subjuntivo en el discurso del sujeto dota a esa invocación poética de un carácter persuasivo y absoluto. A partir de este reconocimiento físico, la hablante y *la otra* deben consumir su compenetración a través de la fusión de sus espacios, definidos por la luz que los caracteriza. El choque de luz y oscuridad culmina con el advenimiento de la penumbra en el claustro nocturno donde la materia numérica ("el pan y el agua que no nos dan") se vislumbra accesible, ahora bajo forma de música poética.

Esta unión de interioridades, aludida asimismo en "Traición mística"<sup>22</sup>, resulta en el sacrificio del yo por la supervivencia del tú:

*Alguien me bebe desde la otra orilla, alguien me succiona, me abandona exangüe. Estoy muriendo porque alguien ha creado un silencio para mí.*

Entendemos aquí que el desdoblamiento del yo es ese "alguien" que extrae la interioridad de la hablante para renegarse a sí mismo en un ente autónomo que concibe la poesía. Este alguien es *la otra*, quien tiene acceso a la palabra poética. Sin embargo, la unión anhelada es infructuosa y el yo está "muriendo" porque otro "alguien"—tal vez un alguien masculino, como le gustaría a Lacan— inventa un plan para callar a la hablante. Ante el truncamiento de la unión intelectual del yo con la otra y el silenciamiento infligido por el lenguaje masculino, la inspiración femenina se desvanece y el acceso a la palabra poética le es vedado.

<sup>21</sup> *Ibid.*, págs. 16-17.

<sup>22</sup> *Ibid.*, págs. 35-37.

La prohibición de acceso al lenguaje reaparece en "Texto de sombra"<sup>23</sup>, donde el sujeto desea trascender su realidad frustrada—esa obsesión con lo inalcanzable—para así negar el silencio que se le impone en el presente. A través de este desafío a lo establecido, el yo revalida su "idea fija": generar su propio léxico poético.

La más vívida descripción del espacio al que se le somete ocurre en un texto sin nombre<sup>24</sup>, fechado 8 de julio de 1971 y recogido en *Textos de sombra y últimos poemas*:

*no oigo los sonidos orgasmiales de ciertas palabras preciosas.  
en efecto, las formas, las voces, los rumores, las caídas de muerte en muerte, no tienen fin.  
espacio de desafección en donde no se sabe qué hacer con tanto no querer.*

La imposibilidad de percibir la palabra poética—esas "palabras preciosas"—es el resultado nefando de los infinitos desencuentros del yo y *la otra*, y de su enclausuramiento en ese "espacio de desafección", ámbito de vejación que destruye toda capacidad creativa. Nótese además que no hay aquí mención a la oscuridad, lo cual conlleva la ausencia del plasma de inspiración.

En otro poema sin nombre del mismo libro, el yo poético nuevamente postula su estrategia numérica:

*Yo voces.  
Yo el gran salto.*

*Cuando la noche sea mi memoria  
mi memoria será la noche*<sup>25</sup>.

La hablante se reconoce capaz de oír la voz de la inspiración desde el ámbito irreal y elige entonces transgredir la dimensión real del lenguaje "que castra". La consumación numérica se vislumbra posible sólo a partir de la compenetración de la médula intelectual del yo en la esencia de *la otra*, es decir, en la comunión de la memoria del sujeto con el ámbito nocturno.

Es asimismo importante destacar el advenimiento de la angustia y la desolación ante la mera posibilidad de ausencia de *la otra*. Esto es evidente en la segunda parte del poema "El ausente"<sup>26</sup>:

*Sin ti  
el sol cae como un muerto abandonado*

*Sin ti  
me tomo en mis brazos  
y me llevo a la vida  
a mendigar fervor.*

La enajenación del yo frente a la inexistencia del tú poético se trueca en re-

<sup>23</sup>*Ibid.*, pág. 57.

<sup>24</sup>*Ibid.*, pág. 76.

<sup>25</sup>*Ibid.*, pág. 93.

<sup>26</sup>Pizarnik, *La extracción de la piedra...*, pág. 18.

signación y desolación. El sujeto debe volverse sobre sí mismo, envolverse en su realidad atroz de merodeador sin rumbo, sin destino, sin interior, y debe resignarse a su experiencia vacía y unilateral.

El terror a la soledad sin *la otra* se evidencia también en el poema "Presencia"<sup>27</sup>, a través del ruego fervoroso del yo: "tú me desatas los ojos / y por favor / que me hables siempre". La plegaria del yo resume la relación simbiótica del sujeto y su doble: el tú *-la otra-* ilumina la realidad del sujeto, y es su lenguaje lo que mantiene vigente la capacidad creativa de ambas.

En "Poema"<sup>28</sup>, el yo poético se ofrece a sacrificarse en cuerpo y esencia a manera de hostia poética para que el tú pueda invocar a la poesía:

*Tú eliges el lugar de la herida  
en donde hablamos nuestro silencio  
Tú haces de mi vida  
esta ceremonia demasiado pura.*

Estamos entonces ante una suerte de rito esotérico, la celebración del acto poético consumado en el que el yo y *la otra* adquieren control completo sobre su palabra poética gracias al holocausto voluntario del sujeto. Nótese además que el personaje activo es nuevamente el tú *-la otra-*, es decir, el desdoblamiento del sujeto. Es *la otra* quien escoge el *locus* donde infligir la llaga numérica para alcanzar la comunicación lingüística entre las dos sensibilidades. Es también *la otra* quien purifica al sujeto. Este sacrificio constituye entonces la inmolación de la existencia del yo poético. La destrucción del yo es el vehículo que redime su existencia vacía, transformándola en germen numérico: "Y que de mí no quede más que la alegría de quien pidió entrar y le fue concedido. Es la música, es la muerte lo que yo quisiera decir..."<sup>29</sup>.

A manera de conclusión cabe destacar el espacio propicio para el sacrificio poético. En una diestra exhortación reflexiva, el yo poético intenta darse ánimo para perpretar su autodestrucción redentora:

*Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida, déjate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, de piedras verdes en la casa de la noche, déjate caer y doler, mi vida*<sup>30</sup>.

A través de esta caída agónica en la profundidad de la noche y a través de la sumisión voluntaria al dolor poético, el yo intenta perderse y reencontrarse en su *alter ego*, dueña de la palabra poética. Esta noción de caída sobre sí mismo se retoma en "Caminos del espejo"<sup>31</sup>:

*Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 42.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 45.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 65.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pág. 24.

<sup>31</sup> *Ibid.*, págs. 59-60.

En esta infinita caída hacia la médula de la poesía —caída que Soncini elige denominar “un viaje cognoscitivo en la oscuridad, necesario a la palabra para el logro de su propia esencia”<sup>32</sup>—, el yo reconoce su travesía de introversión para encontrarse con su doble numérico. La noción de lanzarse al vacío de la realidad es un desafío: el sujeto intenta de esta manera llegar al fondo del lenguaje y transgredirlo. Es también la precipitada persecución de *la otra* por parte del sujeto, búsqueda que resulta en el reconocimiento y la resignación a ser nada más que el reflejo de sí mismo. La culminación de la puja interior por vencer el lenguaje degradado se postula en “Destrucciones”<sup>33</sup>.

*en besos, no en razones*

Quevedo

*Del combate con las palabras ocúltame  
y apaga el furor de mi cuerpo elemental.*

Estamos así frente a la aceptación del yo a la destrucción física como único medio de derrotar a un lenguaje que no le pertenece y del que no se hace responsable. El sujeto opta por trascender al mundo del éxtasis poético, lo que significa elegir la autodestrucción en la dimensión real, detestable y efímera, para así obtener la resurrección en la dimensión poética.

Vemos entonces que la preocupación con el lenguaje en la poesía de Pizarnik se constituye en dos niveles. Primero, el lenguaje cotidiano no alcanza a expresar la experiencia particular sino que simplemente la traduce y la deforma en otra cosa que carece del sentido original. Segundo, el lenguaje cotidiano es un lenguaje extraño a su experiencia de mujer. Por lo tanto, esta lengua nunca logra satisfacer la necesidad femenina de expresión poética a menos que el sujeto femenino acepte el papel pasivo y se resigna a la castración creativa. La última posibilidad de emancipación se vislumbra como el holocausto del yo que permita la faena poética de *la otra*:

*Hemos intentado hacernos perdonar lo que no hicimos, las ofensas fantásticas, las culpas fantasmas. Por bruma, por nadie, por sombras, hemos expiado.*

*Lo que quiero es honrar a la poseedora de mi sombra: la que sustrae de la nada nombres y figuras*<sup>34</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

- FLORINDA FRIEDMANN-GOLDBERG, “Alejandra Pizarnik: Palabra y sombra”, *Noah: Revista Literaria* 1, 1, 1987, págs. 58-62.  
MICHAL H. GAI, “Alejandra Pizarnik: Árbol de Diana”, *Romanic Review* 83, 2, 1990, págs. 245-260.

<sup>32</sup>Soncini, pág. 9.

<sup>33</sup>Pizarnik, *La extracción de la piedra...*, pág. 45.

<sup>34</sup>*Ibid.*, pág. 75.



‘¿QUÉ SERÁ DE CHILE EN EL CIELO?’  
PROPUESTA DE LECTURA PARA *POEMA DE CHILE*  
DE GABRIELA MISTRAL

María Soledad Falabella Luco

1. INTRODUCCIÓN: LA RUPTURA COMO ELEMENTO DEFINITORIO EN *POEMA DE CHILE*

Al morir Gabriela Mistral en 1957, deja inconcluso un largo texto, el cual había estado tratando de terminar desde mucho tiempo. Se trata de *Poema de Chile*, cuya primera publicación es 10 años más tarde, en 1967<sup>1</sup>. Este texto, cuyos inicios datan aproximadamente del año '20, se configura como una "obra en marcha". En ésta, el transcurso del tiempo y la vivencia (privada) de la autora se entretienen. En efecto, la Mistral escribe y re-escribe los poemas de tal manera, que las versiones se van enriqueciendo en la medida que avanzan los años, generando así una obra compleja y heterogénea. Este proceso durará cerca de 37 años.

Lamentablemente, esta complejidad juega en contra de la obra a la hora de ser póstumamente editada. No se tiene conciencia de su complejidad y no se investiga su sentido intrínseco (ser "obra en marcha"), por lo que la edición del '67 no refleja la obra en toda su integridad. Al contrario, esta edición (y las posteriores que se basan en ella) contiene importantes diferencias estructurales respecto los manuscritos, como, por ejemplo, cuando a "Hallazgo", poema fundamental que abre la obra, se le agrega, al final de la versión del último manuscrito, un poema a su hermana, que nada tiene que ver con el poema original, y que por tener un receptor interno distinto al del primero, da la impresión de que ha habido un giro inesperado en la poética mistraliana. Este tipo de error, es un claro indicio que no se ha logrado comprender el sentido unitario de la obra, ya que se sintió la necesidad de intervenir tan dramáticamente en ella.

El resultado es que el texto editado y publicado es un texto doblemente extraño, primero, porque es una "obra en marcha", distinta a las otras obras de la Mistral, y segundo, porque no se sostiene por sí solo, ya que hay en ésta importantes incongruencias. Pienso que es por esta razón que la crítica no lo ha considerado como un texto importante, sino como un producto menor de Gabriela Mistral.

Sin embargo, al contrastar los manuscritos con la obra publicada, se hacen evidentes las falencias de la publicación, y queda clara la belleza y la importancia suya.

En las páginas que siguen intento dar cuenta de una lectura de *Poema de Chile* a partir del espacio creado por una red de transgresiones: a nivel de lenguaje, del

<sup>1</sup>El presente artículo está basado en los manuscritos de Gabriela Mistral y no en las publicaciones, ya que he encontrado importantes diferencias entre ambos tipos de textos.

canon genérico y de la tradición literaria y cultural. Desde 1920, Gabriela Mistral va creando un conjunto de poemas privados, mediante los cuales mantiene un diálogo vivo entre su vida y su escritura. Crea lenguaje, sujetos, espacios terrenales y naturaleza, los que constituyen espacio profético y salvador de su cosmovisión. El resultado es que más allá de fundar un lenguaje y una tierra propia, ella funda un *cielo para Chile*.

A continuación, en la segunda parte, trataré la trama y la configuración textual. Luego, en la tercera parte, el diálogo entre la vida y el texto, y finalmente, en el epílogo, la cosmovisión que se desprende de esta obra.

## 2. LA TRAMA DEL TEXTO: CUENTO Y CONFIGURACIÓN

Los 84<sup>2</sup> poemas de este texto<sup>3</sup> cobran su verdadero sentido dentro de una estructura narrativa del viaje de una almita/fantasma que narra su descenso a la tierra del Norte de Chile.

*"Bajé por espacio y aires  
y más aires, descendiendo,  
sin llamado y con llamada  
por la magia del deseo,  
y a más que yo caminaba  
era el descender más recto  
y era mi gozo más vivo  
y mi adivinar más cierto,  
y arribo como la flecha  
éste mi segundo cuerpo  
en el punto en que comienzan  
Patria y Madre que me dieron"<sup>4</sup>.*

Se trata de un fantasma, que no tiene sombra humana, sino de helecho (planta simbólica del imaginario de la Mistral, asociada con la muerte y el luto). Más adelante, en el poema *El Mar*<sup>5</sup>, se vincula la voz directamente con la propia Gabriela Mistral, cuando dice "Gabriela, menta...". Su arribo a una tierra chilena imaginaria es gozoso, tierra que es "la dulce parcela, el reino/que me tuvo sesenta años/y me habita como un eco"<sup>6</sup>.

Es allí donde se encuentra con un niño, un "tú", que a veces se transforma en huemulillo, indio o ángel:

<sup>2</sup>En el manuscrito aparecen 9 poemas más que en la publicación del '67. Éstos son: *Balada de la Menta*, *Cielo Estrellado*, *Cuatro tiempos del Huemul*, *Flores de Chile* (agregado al final de *Flores* en la publicación), *Desierto*, *Misioneros*, *Noche*, *Tacna y Valle Central*. Los dos poemas *El Mar* en la publicación son uno solo en el manuscrito.

<sup>3</sup>Gabriela Mistral, Manuscritos de *Poema de Chile*, Rollo 1, Cuaderno 1, Santiago de Chile, Biblioteca Nacional, y Washington, D.C., EE.UU., Biblioteca del Congreso de los EE.UU.

<sup>4</sup>Gabriela Mistral, *op. cit.*, pág. 1.

<sup>5</sup>*Ibid.*, pág. 177.

<sup>6</sup>*Ibid.*, pág. 2.

Iba yo, cruza-cruzando  
 matorrales, peladeros,  
 topándome ojos de quiscos  
 y escuadrones de hormigueros  
 cuando saltaron de pronto,  
 de un entrevero de helechos,  
 tu cuello y tu cuerpecillo  
 en la luz, cual pino nuevo<sup>7</sup>.

Junto con este niño –“otro” recorrerá Chile de Norte a Sur describiendo lugares como la naturaleza y lugares de Chile: el Desierto de Atacama, la Cordillera de los Andes, el Valle del Elqui, la Patagonia, terminando finalmente en Punta Arenas, “que es el país de la hierba/en el cual todos se aman”. La geografía, flora y fauna chilena cobran, igual que los sujetos, un lugar importante en la medida que éstos son nombrados.

Ya la primera lectura de *Poema de Chile* nos apunta hacia un texto divergente. No encontramos la angustia desesperanzada de *Desolación*, *Tala* o *Lagar*, sino que se tiene la sensación de estar frente a algo igualmente profundo, pero esencialmente distinto, ya que está cargado de esperanza. Encontramos ternura, un dolor latente y voluntad de ser. Podría ser entonces que este texto venga a ser el fruto de su promesa formulada en “Voto”, un texto agregado a *Desolación* en el cual ella pide perdón por “este libro amargo” y se compromete cantar a futuro para aliviar (salvar) a la Humanidad, tal como lo hacen los Salmos de David.

Al investigar en los manuscritos, se encuentra que los más antiguos poemas de la obra, contemporáneos a *Desolación* y a *Lecturas para Mujeres*<sup>8</sup> son los que tratan de lugares geográficos. A partir de este dato, se puede concluir que su primera intención era el cantar la geografía chilena. En efecto, en el año 1929, en el artículo “La geografía humana: libros que faltan para la América nuestra”<sup>9</sup> (ciento tres años después de que Bello publicara *América*), la Mistral propone que poetas de distintas naciones latinoamericanas canten cada uno su tierra para así poder configurar un gran libro que diera cuenta de América y de su gente:

“¿Pero quién escribe el libro? Pronto empezaremos a buscar quiénes hacen, a lo menos, la sección de cada país. Queremos uno como dilatado friso dividido en segmentos nacionales, del semblante físico de nuestra América: unos veinte cuadros todo lo calientes de veracidad panorámica que se pueda y en

<sup>7</sup>*Ibid.*, pág. 2.

<sup>8</sup>Postulo que los gérmenes de *Poema de Chile* datan por lo menos alrededor de 1923, ya que en el cuaderno 126 del rollo de microfilm 11 de los manuscritos de *Poema de Chile* la autora se recuerda terminar *Desolación* (1922-23). Además, más adelante, en el cuaderno 138 del rollo 12, Gabriela Mistral se refiere a su trabajo en *Lecturas para Mujeres* (1923). Por último, la Mistral escribe un poema llamado Tacna como comienzo del libro, cuyo nombre cambiará después a Arica. A principio de los años '20 y hasta el año 1925, fecha en la cual esta ciudad deja de ser territorio chileno, hubo una fuerte campaña para “chilenizar” Tacna, por lo que el poema llamado así debió ser escrito antes de 1925.

<sup>9</sup>Gabriela Mistral, *Magisterio y Niño*, Selección de Roque Esteban Scarpa (Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1979), pág. 136.

los que, como en los frescos de Gozzoli, saltan al ojo, enlazados, el árbol típico, la montaña patrona y la bestia heráldica"<sup>10</sup>.

Luego, este primer proyecto geográfico, en el cual se busca hacer una descripción imaginaria de Chile, es violentado por un nueva temática: la añoranza por un reencuentro con sus orígenes queridos y apartados de ella: sus "muertos" (madre, hermana y Yin) y Chile, cuya lejanía es para ella dolorosa, impedida y compleja<sup>11</sup>. Tenemos entonces la añoranza que *transgrede* al proyecto geográfico, al hacer "carne su reencuentro" añorado por medio de la poesía. No reemplaza al canto de Chile, sino que lo enriquece, lo ensancha. Lo que se va configurando es un texto híbrido, rico en significado.

Finalmente, con el hallazgo del Ciervo, nueva vertiente que irrumpe en el poema, ingresa el diálogo. El ciervo/huemul/ángel/indio pata rajada "nace" al diálogo en el cuaderno 118, primero de los cinco cuadernos dedicados al duelo por la muerte de su sobrino/hijo adoptado, Juan Miguel Godoy. Lo que resulta de esto, es un texto altamente complejo, que se va construyendo mediante una *red orgánica de transgresiones*, como se verá más adelante. Al plano de la descripción imaginaria y de la expresión de la interioridad se suma ahora el plano del diálogo.

Igualmente, vemos como esta clasificación tiene relación con los géneros literarios: lo propiamente "narrativo" tiene que ver con la tierra; lo "expresivo", con el sentir de la autora; y lo "dramático", con el diálogo establecido entre la voz y el niño. En *Poema de Chile* el *género lírico* se transgrede tanto por el acto de narrar las cosas (*género narrativo*) como por el diálogo (*género dramático*). Veamos un resumen que ordena lo anterior:

Figura 1

- |   |              |
|---|--------------|
| 1. <i>plano imaginario</i> —canto a la tierra chilena<br>"Contar en metáforas la largura de Chile..."<br><i>género narrativo</i>        | —DESCRIPCIÓN |
| 2. <i>plano expresivo</i> —añoranza de reencuentro con orígenes<br>"Contar finamente el que no me dejan volver"<br><i>género lírico</i> | —EXPRESIÓN   |
| 3. <i>plano dialógico</i> —Duelo por suicidio de Yin<br>"Hacer hablar al niño en chileno..."<br><i>género dramático</i>                 | —DIÁLOGO     |

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> En la página 299 del primer rollo de los Manuscritos de *Poema de Chile*, aparece un listado de cosas por hacer con respecto al libro, en el cual ella escribe lo siguiente: "Contar finamente el que no me dejan volver". Luego en la página 286 ella escribe un verso suelto, como si se le hubiera ocurrido en el minuto, al pensar sobre qué iba a escribir. Después de haber anotado: "Contar en metáforas la largura de Chile, sus 3 climas, etc.", viene el hermoso verso: "Antes de morir yo quiero/caminar parcelas...".

## 3. UN DISCURSO VIVO

Para lograr aprehender el conjunto de elementos del texto en toda su profundidad debemos seguir la huella que va dejando la transgresión, la que está íntimamente ligada a la marginalidad<sup>12</sup>. Esta última, al no encontrar espacio en el orden existente lo altera, para así, mediante la ruptura, abrir un espacio híbrido de expresión. De la misma manera, *Poema de Chile* se constituye en un discurso "vivo"; sus espacios abiertos, inconclusos, frutos de una confluencia de rupturas en distintos planos, son el resultado de una profunda toma de conciencia del quehacer personal, tanto estético como ético.

Es así como se va configurando un tejido de significaciones dotado de espacios indeterminados y ambiguos, los que infunden vida al discurso:

"Es imposible que uno viva sabiéndose concluido a sí mismo y al acontecimiento; para vivir, es necesario ser inconcluso, abierto a sus posibilidades (al menos, así es en todos los instantes esenciales de la vida); valorativamente, hay que ir adelante de sí mismo y no coincidir totalmente con aquello de lo que dispone uno realmente"<sup>13</sup>.

Fruto de la indeterminación, la autora elabora un código lingüístico propio, distinto y paralelo al lenguaje convencional. Este proceso de creación ha sido denominado "proceso de reelaboración"<sup>14</sup> por Bajtín, el cual lo describe como una lucha entre la intención del poeta y su concreción estética<sup>15</sup>.

Una ruptura aún más esencial a nivel del discurso es la que crea el espacio necesario para que todas las otras transgresiones puedan suceder: la transgresión de la oralidad a la letra escrita. Se puede decir que la oralidad, "residual"<sup>16</sup> en el

<sup>12</sup>Al usar la palabra "marginal", me estoy refiriendo a su ser distinta, diversa a lo hegemónico, en cuanto a mujer, latinoamericana, de pueblo y a su sentirse rechazada por la sociedad chilena. En palabras de la Mistral, en vez de "marginal" podría uno usar "extranjera".

<sup>13</sup>Mikhail Bajtín, *Estética de la Creación Verbal* (México, Ed. Siglo XXI, 1982), pág. 20.

<sup>14</sup>Mikhail Bajtín, *op. cit.*, pág. 18.

<sup>15</sup>Dado el carácter póstumo de *Poema de Chile*, se puede decir que el proceso reelaborativo ha quedado inconcluso, ya que el poema no alcanzó a ser terminado por la autora. En él no sólo irrumpe la vida, a través de la transgresión de los distintos planos, sino que irrumpe también la instancia de muerte. Existe, por lo tanto, un espacio de significación, voluntario o involuntario, ensanchado por la muerte, la que se manifiesta tanto a nivel de estructura como a nivel de sentido. La obra en sí no está cerrada a nivel de texto, sino a un nivel superior, anterior al texto acabado. Se abre así un espacio donde la recepción participa de un proceso de reelaboración. Esto, más allá de exigir un lector activo, está exigiendo un lector creativo, capaz de vencer a la muerte presente en el texto, recreando vida a nivel de la obra.

<sup>16</sup>Ana María Cuneo postula una *oralidad residual* como una oralidad presente y unificadora del texto escritural:

"Mi hipótesis es que en la poesía de Gabriela Mistral es posible detectar una oralidad residual que permitiría adentrarnos más profundamente en el sentido de su obra. Creo que desde esta oralidad puedo, por lo menos, percibir la unidad que muchas veces, según experimenté, se me escapaba en mi investigación. (...) Entiendo por oralidad residual la que coexiste en culturas que tienen acceso a la escritura, pero que por diversas causas persiste como vigente paralelamente a ella".

(Ana María Cuneo, "La oralidad como primer elemento de formación de la poética mistraliana", *Revista Chilena de Literatura*, N° 41, Santiago de Chile, 1993, págs. 6 y s.).

caso de la Mistral, ensancha el espacio textual, alterándolo íntimamente y englobando en sí todos los otros desbordes a nivel de la obra. Las características orales están presentes como un intertexto, o mejor aún, como un interdiscurso del texto. El resultado es una palabra fija y visual, que es al mismo tiempo portadora de la vivacidad musical de la conversación y del folclore. El receptor lee, pero simultáneamente, *escucha y siente* lo que va leyendo.

La valoración que hace la Mistral de la tradición oral y la funcionalidad de ésta queda de manifiesto tanto a través de su poesía, como de su prosa. En "Recuerdo de la madre ausente" dice:

"En esas canciones tú me nombrabas las cosas de la tierra: los cerros, los frutos, los pueblos, las bestiecitas del campo, *como para domiciliar a tu hija en el mundo. (...) no hay palabrita nombradora de las creaturas que no aprendiera de ti (...) todos los que venían después de ti, madre, enseñan sobre lo que tú enseñaste y dicen con muchas palabras, cosas que tú decías con poquitas, cansan nuestros oídos y empañan el gozo de oír contar*"<sup>17</sup>.

La oralidad es la que abre el texto generando un espacio tensional en el cual penetra la vida real de Gabriela Mistral. Como artista ella permite la irrupción de sus vivencias en su creación poética dentro del espacio creado por la oralidad. Su incorporación al texto escrito es una ruptura necesaria para rescatar un tipo de organización lingüística distinta. Decir se convierte en hacer, hablar de Chile es estar en Chile, hablar de Ángel es ser Profeta, denominarse fantasma es ser una muerta/viva y dialogar con el niño es cuidarlo y salvarlo, salvarse a sí misma, y salvar a través de este acto a toda la comunidad (tanto referida como receptora). La oralidad permite la trascendencia desde una experiencia solitaria y aislada, hacia una experiencia comunitaria de lectura oral.

La creación de sujetos que "hablan" genera sujetos que se plantean en el texto como testigos, y cuyo discurso, es un testimonio. Pienso que se está transgrediendo el género lírico, y la concepción de obra literaria como una construcción de signos, autorreferentes, ya que también remiten a una referencialidad externa concreta que va más allá de una voluntad de mimesis. Existe el proyecto de dar cuenta pública (comunitaria) de una experiencia de vida real y concreta.

Es así como lo mimético cohabita en el mismo plano con lo real. Se produce una verdadera sincronidad de los distintos planos de significación. En el testimonio "el 'yo singular' alcanza su identidad como una extensión de la colectividad, (...) el hablante es una parte distinguida del todo"<sup>18</sup>. Este "yo-singular" no es un "yo-unicéntrico", excepcional, sino un "yo-entre-otros". La oralidad es el espacio que abre la posibilidad de la construcción del "yo-colectivo", del individuo comunitario, el cual no se separa de su contexto de producción sino que se convierte en "agente" de su propia historia y de la historia de su pueblo.

<sup>17</sup>Gabriela Mistral, *Lectura para Mujeres* (México, Porrúa, 1971), págs. 11-12. Citado en: Ana María Cuneo, *op. cit.*, pág. 10. (El destacado es mío).

<sup>18</sup>Doris Sommer, "Not just a Personal Story, Women's Testimonios and thue Plural Self", pág. 2.

El texto resulta ser así una esfera de verdadero "tejido" simultáneo y significativo, que se va configurando en la medida que se profundiza en las áreas de sentido. Finalmente, en la huella de la transgresión, nos ha permitido penetrar a través de la oralidad de la palabra hasta el plano más elevado y complejo del texto: el de la cosmovisión mistraliana en la cual la creación poética juega un rol esencial.

#### 4. EPÍLOGO: LA COSMOVISIÓN MISTRALIANA

El diálogo entre la vida y el texto, la interminable ronda de coros y aires de pasados, presentes y futuros, ha quedado como huella de rupturas en *Poema de Chile*. En este sistema orgánico de interdependencias y simultaneidades, se da cumplimiento a las más íntimas convicciones de la autora acerca de lo que debiera ser la creación y que ella divulgó a través de una multiplicidad de textos: se trata de un proceso de iniciación donde una voz, femenina, creadora de lenguaje y ejemplificada en ella misma, iniciada en el "arte de narrar" y pedagoga que busca la salvación de un niño, y a través de él, de sí misma y de su comunidad. La voz recoge al niño recién nacido, frágil, lleno de potencialidad salvadora, al cual inicia en el conocimiento acerca de sus orígenes (la tierra de Chile) y el sentido de la existencia en la tierra. Cumple con una función religiosa de posibilitar la trascendencia, ya que el niño podrá, una vez completado el círculo iniciático, independizarse y cruzar por sus propios medios la tierra purificada. Una vez concretada su misión de "crianza", la voz podrá encontrar la paz en el reencuentro con su "Padre" que la llama:

#### Figura 2

1. ENUNCIACIÓN	=	iniciática, dialógica, oral, imaginativa
2. ENUNCIADO	=	origen, eternidad, paz, justicia social
3. VOZ	=	femenina, creadora, pedagoga, iniciada
4. NIÑO	=	instintivo, salvador, frágil, potenciado
5. RECEPCIÓN	=	activa, creativa, visual, oral

El acto de habla iniciático que posibilita la redención del niño, posibilita al mismo tiempo la redención de todo aquello que se ha nombrado. En *Poema de Chile* se está dando cuenta de un proceso de producción de discurso, por lo que la totalidad del texto puede ser interpretado como un gran espejo que refleja el acto de la creación poética en sí. El diálogo de la voz con el niño es el diálogo que la autora mantiene con su creación y la trayectoria descrita en el poema es el proceso de creación poética de ella.

Estamos, pues, ante una "puesta en abismo": *Poema de Chile* se extiende ante los ojos del lector como un gigantesco y profundo lago espejeante, a partir de cuyo reflejo, podemos deducir el arte poética de Gabriela Mistral, ya que se trata de una gran metáfora de la creación. Se transgrede el universo referido por la obra (universo mimético ya desestabilizado por la red de transgresiones antes descritas) para lograr un acceso desde el ámbito textual al ámbito social. El texto estético cobra un valor ético.

La "puesta en abismo" es una ruptura del control que ejerce la palabra sobre el universo mimético. Los espacios híbridos generados por esta ruptura abren la obra hacia el lector, exigiendo su participación activa y creativa. Se trata de un acto de democratización de la lectura en el cual la tiranía de la obra cerrada cede ante la relativización de la verdad y la certeza. La puesta en abismo significa cuestionar el estado de las cosas, una desestabilización de los códigos tradicionales.

No sólo ha fundado una tierra a través de un lenguaje propio, tarea tan esencial a la tradición poética de Hispanoamérica, sino que va hacia un más allá. Además de preocuparse de nombrar esta tierra "donde al mirarte la cara/no te digan como nombre/lo de 'indio pata rajada',/sino que te den parcela/muy medida y muy contada", anuncia una "hora de recibir/con la diestra y con el alma./Ya camina, ya se acerca/feliz y llena de gracia". Gabriela Mistral se hace cargo en *Poema de Chile* de fundar un espacio mítico espiritual en el cual el alma de su pueblo encuentre redención. Se trata de la fundación de *un cielo para Chile*. Así, Gabriela Mistral logra trascender el espacio y el tiempo a través de su obra, y a través de ella redimirse a sí misma, su memoria, antes de morir:

"Interminable se haría mi ronda, mi coro, mis aires con la ancha sal, mis oídos de ayer, mi hoy con mi ¡ay!, mi mañana con un Elqui eterno donde un mi niño espante por siempre el olvido de mi frente como una mosca mala. (...) Yyo, la distraída, la del oficio del silencio, me hago más la que no pisa, la que no respira, la toda oídos, para que ellos –mis niños, mis hijos– me colmen los entresijos y la sangre con nueva primavera"<sup>19</sup>.

<sup>19</sup>Gabriela Mistral, *Magisterio y Niño*, op. cit., pág. 61.

## POESÍA TRADICIONAL Y CIUDAD EN CHILE: CAMBIOS Y ADAPTACIÓN

Marcela Orellana\*

En América Latina, mediados del XIX supone un apaciguamiento en un proceso marcado por la turbulenta organización de las nacionalidades luego de las guerras de Independencia. Grandes cambios se suceden en el desarrollo de estos países que, una vez finalizado el dominio español, abren sus mercados a Europa y Estados Unidos, introducen nuevas tecnologías, tienden las líneas del ferrocarril, en fin, cuyas ciudades son escenario de una creciente actividad comercial.

Latinoamérica había sido desde sus orígenes un mundo de ciudades. Allí se tomaban las decisiones y se dictaban las normas de convivencia. Sin embargo en los años que siguen a la Independencia, una población rural irrumpe en los núcleos urbanos: "frente a las burguesías criollas se insinuó algunas veces la plebe urbana, pero lo que alteró sustancialmente el cuadro fue la aparición de aquella sociedad rural que había asomado a fines del siglo XVIII y que, de pronto, encontró una misión en las circunstancias posrevolucionarias y, con ella, perspectivas antes no sospechadas<sup>1</sup>". Esta presencia describe un proceso: "el campo asedió a las ciudades primero con una fuerza ciega que pareció arrolladora y luego cada vez con más mansedumbre hasta que se vio envuelto en la compleja red de los problemas de ese otro mundo —también real— en el que las ciudades estaban insertas y que habían aprendido a conocer a fuerza de estudiar el intrincado revés de la trama del mundo mercantil".

Si la élite rural ve una oportunidad de participar en el poder reinante, distintas circunstancias sacaron a la plebe rural de su tradicional entorno. La búsqueda de una mejor suerte económica los lleva a acercarse a las ciudades, las guerras les abren también un camino para su integración al resto del país. Por último el bandidaje fue igualmente una expresión de la plebe rural; "bandidos y soldados eran dos caras de la misma moneda", afirma Romero.

En esta plebe rural hay quienes ejercen además una actividad secular: la poesía de tradición oral. Si bien pocos en número, constituyen un conjunto poco estudiado hasta la fecha y de interés por haber dado origen en Chile de la década de 1860 a la publicación de poesía en hojas sueltas o literatura de cordel.

El marco de estos vínculos, recientes y complejos, entre el campo y la ciudad permite abordar la problemática de este estudio que trata de las repercusiones que experimenta la poesía tradicional, de transmisión oral y propia del medio rural, en su encuentro con el fenómeno de la ciudad. Contacto complejo por cuanto la ciudad se impone a una práctica poética secular forzándola a adaptarse a un

\*Departamento de Idiomas, Universidad de Santiago.

<sup>1</sup>José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, tercera edición (México, Editorial Siglo XXI, 1984), pág. 177.

nuevo contexto, lo que da origen a la poesía impresa en hojas sueltas, la *Lira Popular*<sup>2</sup>.

Alrededor de 1860<sup>3</sup> se empiezan a imprimir los versos de los cantores tradicionales, lo que mantiene su auge hasta 1920 para luego perder importancia como fenómeno social y disminuir hasta desaparecer a mediados de siglo<sup>4</sup>. La poesía impresa en hojas sueltas de las últimas cuatro décadas del siglo XIX y primeras del XX en ciudades chilenas como Santiago, Valparaíso y Concepción alcanza una presencia importante en medios populares, son muchos los poetas que publican sus versos para luego venderlos<sup>5</sup>. En un papel de mala calidad, esta publicación ilustrada de grabados y viñetas se vende en lugares de gran afluencia de público, como mercados, la estación de ferrocarril, etcétera. Hasta hoy se conservan algunos ejemplares gracias a dos grandes colecciones particulares, una de las cuales constituye nuestro corpus<sup>6</sup>.

Fruto de la confrontación del poeta popular tradicional al medio urbano, la *Lira Popular* aparece como el resultado de cambios suscitados a la poesía tradicional en su contacto con la ciudad. En este estudio, este proceso de adaptación y de cambios se desprenderá tanto de la visión de quienes estudiaron la poesía impresa a principios de este siglo XX como a través de una lectura exhaustiva de la *Lira Popular* con el propósito de descubrir, en el discurso mismo, las marcas que lo caracterizaron.

## 1. PERCEPCIÓN DE LA LIRA POPULAR POR SUS CONTEMPORÁNEOS

### 1.1. *Visión de los intelectuales*

La vida intelectual contemporánea a la *Lira Popular* se refleja en las revistas, que surgen en todo Hispanoamérica a mediados del siglo XIX<sup>7</sup>. De la revisión de las

<sup>2</sup>La poesía en hojas sueltas chilenas se conoce como la "Lira Popular", nombre tomado de una de múltiples publicaciones de poesía popular impresa. De acuerdo a Raúl Silva Castro, el poeta Juan Bautista Peralta "procuraba vender por las calles las series impresas de sus poesías, encuadradas en el nombre de "La Lira Popular", en "Nociones Históricas sobre la Décima Glosada", Anales de la Universidad de Chile.

<sup>3</sup>Juan Uribe Echevarría, *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo* (Santiago, Editorial Universitaria, 1962), pág. 17.

<sup>4</sup>En abril de 1955 tuvo lugar el primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares de Chile, donde se hacen reseñas históricas sobre la *Lira Popular*. La mayoría de los asistentes, son según Raúl Silva Castro, "los cultivadores actuales de la décima glosada", vuelta a su expresión tradicional y oral.

<sup>5</sup>Daniel Meneses procura información acerca del tiraje al desmentir al poeta Reyes: "En una hojita mui ancha/ Adolfo vendió un impreso/ Como a cuatro mil i un leso/ les ha pasado la plancha".

<sup>6</sup>El corpus en que se basa este estudio es la colección de hojas sueltas que hizo Rodolfo Lenz y que conserva la Biblioteca Nacional. Ésta consta de más de 300 hojas sueltas abarcando hojas de distintos poetas publicadas principalmente en Santiago, y también en ciudades como Valparaíso, Concepción y Talca.

<sup>7</sup>"Al aproximarse la medianía del siglo se suman las revistas a los periódicos. Ellas tienen otra función. Son portavoces, junto a las sociedades literarias, del movimiento intelectual", en "La cultura hispanoamericana del siglo XIX", Rojas Mix, "Del neoclasicismo al modernismo", *Historia de la literatura hispanoamericana* (Madrid, Ed. Cátedra, 1987), tomo II.

revistas chilenas más relevantes se observa que no hay mención alguna a la Lira<sup>8</sup>, lo que hace suponer que era ignorada, o bien, lo que parece más probable, no entraba en los cánones de lo que era considerado literatura<sup>9</sup>.

Su estudio, en cambio, concita interés a principios de este siglo. Éste se caracteriza por la clasificación de la poesía popular en popular y vulgar, lo que encierra un evidente juicio de valor. Se habla de poesía popular al referirse a la poesía tradicional en décimas, transmitida oralmente de generación en generación, dividida temáticamente en versos a lo divino y a lo humano, propia del medio rural. La poesía vulgar correspondería a una expresión contemporánea y urbana de la poesía popular, es decir la literatura de cordel u hojas sueltas, impresas e ilustrada con grabados y viñetas.

Rodolfo Lenz, coleccionista de hojas de poesía impresa que hoy conserva la Biblioteca Nacional, distingue claramente la poesía de tradición secular del objeto de su colección de la cual señala "sin ser propiamente una poesía popular sino más bien una poesía culta, vulgarizada y degenerada"<sup>10</sup>.

Raúl Silva Castro<sup>11</sup> retoma la voz de Lenz. Antonio Acevedo Hernández por su parte denuncia la decadencia de la poesía popular en su libro *Los Cantores Populares Chilenos*: "la decadencia vino luego, pues el canto quedó circunscrito a los poetas que publicaban hojas sueltas o folletos, y éstos, que ya no tuvieron competidores para dar gusto a su público, empezaron a explotar lo sensacional, hasta enredarse por completo en el más terrible fárrago de vulgaridades"<sup>12</sup>, "los poetas se perdieron por haberse desviado de la senda trazada por Guajardo que dio la norma al interpretar solamente asuntos populares al alcance de su mentalidad y la del pueblo para el cual cantaban"<sup>13</sup>. Más adelante señala: "Estos poetas vivieron en la época de decadencia de la poesía popular, en el momento en que una gran cantidad de haraganes hacían de la poesía o más bien dicho, del canto en guitarra un sistema de vida. Esa pléyade de individuos que hay siempre en todas partes llevaron la poesía popular a la vulgaridad que la arrastró a la muerte, y que dio pábulo a las campanas de los eruditos desconocedores del alma del pueblo y de los caminos por donde se debe encauzar la fuerza popular que es infinita y que está sin aprovecharse".

<sup>8</sup>Se revisaron numerosas publicaciones periódicas que corresponden al período de la Lira Popular. Entre otras, cabe citar: *La Época, Artes y Letras, La Revista de Chile, El Curioso Ilustrado, La Dinamita, La Lectura Popular, Pedro Urdemales, Letras, El Eco Literario, La Revista Cómica, El Roto Chileno*, etc.

<sup>9</sup>En su discurso de incorporación a la Facultad de Humanidades, leído en la sesión del 3 de enero de 1861, Alberto Blest Gana da a conocer sus ideas acerca de la literatura chilena. Para él, hombre de su época, "las letras deben llevar con escrupulosidad su tarea civilizadora y esmerarse para revestir de sus galas seductoras las verdades que pueden fructificar con provecho de la humanidad". Se comprende fácilmente que una poesía como la que nos interesa aquí no integre ese ideal, por su lenguaje ni por sus temas; en José Promis, *Testimonios y Documentos de la Literatura Chilena* (Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1977).

<sup>10</sup>Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folclore chileno.

<sup>11</sup>Notas bibliográficas sobre la poesía vulgar de Chile, en que se identifica dicha poesía como aquella publicada en hojas sueltas. Dice sobre Lenz "basó sus estudios el señor Lenz en una colección de hojas de poesía vulgar que formó pacientemente".

<sup>12</sup>*Los Cantores Populares Chilenos*. (Santiago, Editorial Nascimento, 1933), pág. 33.

<sup>13</sup>*Ibid.*, pág. 138.

La opinión acerca de la decadencia de la Lira con respecto a la poesía tradicional prima entre quienes estudian el fenómeno a principios de siglo reconociéndose por tanto una diferenciación de la poesía impresa con respecto a la poesía tradicional. No hay sin embargo intentos para explicar estas diferencias.

### 1.2. *Visión de los poetas*

La lectura de las hojas sueltas sí evidencian los cambios entre una y otra manifestación de la poesía popular. Éstos se gestan de a poco y hacia metas que se van definiendo en el ejercicio mismo de la poesía. Paralelamente se manifiesta una confusión de parte de los poetas que ignoran hacia dónde los lleva este nuevo ejercicio de su arte secular, desconcierto que se expresa a través de una serie de versos de controversias entre ellos, donde se expresan rivalidades, acusaciones y enemistades. Para Uribe Echevarría<sup>14</sup>, este debate obedece a la competencia por la venta "la natural competencia en la venta de las hojas provocó la edición de versos violentos. Los poetas, con actitud desafiadora, exaltan sus invencibles dones literarios, sus variadas sabidurías".

Esta polémica encierra a nuestro juicio otra discusión de mayor alcance que concierne a la poesía y a la actividad poética. Bajo la descalificación de unos a otros subyace una preocupación y una confusión acerca de lo que es y debe ser un buen poeta, lo que es la poesía impresa.

Los versos de Daniel Meneses, poeta reconocido y constantemente enredado en discusiones con sus congéneres, ilustran tanto la discusión como la inquietud frente al cariz que va adquiriendo la poesía impresa.

*Para escribir poesía  
se necesita talento  
Memoria y entendimiento  
Gramática y conocimiento.*

Reconociendo lo difícil que es la tarea de poeta, acusa constantemente a sus congéneres de ignorantes, y se indigna contra la profusión de malos poetas "en cuestión de poesía/ muchos no saben ni jota", y más adelante afirma: "Y brotan como callampas/ en Chile los rimadores".

Entre los defectos más comunes denuncia el desconocimiento de los grandes temas de la poesía tradicional o "los fundamentos".

*No saben estos trompetas  
ni siquiera un fundamento*

*Como es tanta la rudeza  
no siguen el fundamento*

*Hay muchos que hacen versos  
pero sin sabiduría*

<sup>14</sup>Tipos y cuadros de costumbres en la poesía popular del siglo XIX. (Santiago, Ed. Pineda Libros, 1973).

La alteración de la rima consonante es también delatada por Meneses.

*Aquél que tenga harta historia  
I haya leído bastante,  
Sin faltar la consonante  
Contéstenme de memoria  
Sin haber sido estudiante  
sobre el rima se ataranta  
al vulgo asombra y espanta  
En singular y plural  
si marchas hacia adelante  
cúidate del consonante  
que te está saliendo muy mal*

señala Meneses al poeta Reyes.

Además de la rima, denuncia el olvido de ciertas técnicas de composición propias de la poesía oral como la simetría de acuerdo a la cual se disponen las palabras en algunos versos<sup>15</sup>.

*No arreglan ni los plurales  
ni saben las simetrías;  
faltan en sus poesías  
los temas gramaticales*

“Aunque es un poeta entendido ya va faltando a las leyes”, se expresa Meneses sobre el poeta Reyes.

Las críticas de Meneses revelan el tema central de las disputas entre los poetas que públicamente se interpelan a través de las hojas sueltas: la poesía. Para él la idea de poesía sigue siendo la poesía oral tradicional; se siente en presencia de una decadencia y de una pérdida, y no vislumbra aún nuevos objetivos para una poesía que ha debido adaptarse a un nuevo medio. De él comenta Antonio Acevedo Hernández “Daniel Meneses es tal vez el último de los poetas que pudieron ser grandes y que nació fuera de tiempo”<sup>16</sup>. Revelador el “fuera de tiempo” que reitera la posición según la cual la época de Meneses y de la Lira correspondía a la poesía “vulgar”.

Las citas de Meneses revelan también la distancia que la poesía de la Lira tomaba de su punto de partida, la poesía tradicional. Surge inevitablemente la pregunta acerca de la razón de los cambios y de la reacción de los poetas frente a una nueva situación.

<sup>15</sup>La simetría hace referencia a la composición de un verso o parte de un verso en una ordenación en dos partes de igual valor. Ejemplo: alma *pura i sencilla*, con gran *furia i ataranto*.

<sup>16</sup>*Op. cit.*, pág. 138.

## 2. POESÍA TRADICIONAL Y CIUDAD

En el medio rural las condiciones de vida se mantenían sin grandes cambios, enmarcadas en una concepción de tiempo circular, de acuerdo a la repetición propia al calendario agrícola. La poesía, de igual forma, permanecía prácticamente sin alteraciones desde los tiempos de la Colonia. Hasta entonces, generaciones de poetas, una tras otra habían recreado temas sin grandes variaciones.

La ciudad es un medio donde el cambio es un factor determinante, el crecimiento la modifica físicamente, los eventos no están definidos por la repetición sino por una aparente impredecibilidad. El medio urbano está marcado por un tiempo lineal. Ello incide en la poesía tradicional que, al desarrollarse en la ciudad, se incorpora así con fuerza a la dimensión histórica enriqueciéndose por una temática nueva, propia de la vida ciudadana. Sus múltiples aspectos, personajes, sucesos, lugares, son ahora una fuente de inspiración para el poeta.

La ciudad de Santiago y posteriormente otras ciudades chilenas sufren grandes cambios en esos años. Una ola migratoria aumenta significativamente la población urbana del país que pasa de un 10% en 1813, a un 42,8% en 1913, siendo éste uno de los porcentajes más altos de América Latina<sup>17</sup>.

Santiago, al igual que otras ciudades de Latinoamérica, era escenario de cambios: producto de transformaciones económicas y de nuevas situaciones sociales. La fisonomía de la ciudad se altera "con la prosperidad de que gozó Chile entre 1840 y 1870, la clase rica de Santiago alcanza un gran esplendor del que fueron reflejo las casonas o *petit-hotels*, que los más poderosos de sus miembros hicieron edificar<sup>18</sup>. Sin embargo, si el nuevo barrio situado junto a la Alameda (10 cuadras al sur del paseo de la Alameda) terminó siendo el lugar escogido por la clase alta santiaguina que se traslada hacia allá en la década de 1860, crecían los suburbios pobres en la periferia. Junto a cambios significativos como la inauguración del alumbrado público con 600 lámparas a gas en 1857, la creación desde junio de 1857 de transporte urbano compuesto de tranvías de sangre que comunicaba la estación de ferrocarriles con el centro de Santiago, el desarrollo de los ferrocarriles que comienza a unir la capital con los diversos puntos de importancia del país desde 1863, la construcción del Teatro Municipal en los años '50, el desarrollo de la prensa, en fin junto a un auge económico y cultural se expanden los barrios pobres. "Estas poblaciones se habían instalado en las cercanías de las fuentes de ingresos para los más pobres: Chuchunco, frente a la estación de ferrocarriles, (...) el *guanguali* (...) que prestaba servicios domésticos a dicho barrio; la población Ovalle junto al Arenal, es decir los bancos de arena, ripio y piedras para las construcciones que se llevaban a cabo en Santiago, el Coventillo o "Potrero de la Muerte" en las cercanías del matadero de la ciudad y en los bordes del cinturón agrícola y viñatero que rodeaba el sur de Santiago desde que el canal San Carlos iniciara sus funciones en las décadas de 1820 y 1830. Todos éstos ofrecían trabajo

<sup>17</sup>Gabriel Salazar, *Labradores, peones y proletarios*. (Santiago, Ediciones Sur, 1985), pág. 228.

<sup>18</sup>José Luis Romero, *op. cit.*, pág. 244.

no permanente, pero abundante (...) y permitía a los pobladores sobrevivir aun- que con trabajos inciertos y mal pagados<sup>19</sup>”.

En esta ciudad, compleja y en pleno desarrollo se insertan los poetas popula- res. La expresión poética que hacen en la ciudad, pasa por una modificación fun- damental de lo que había sido su poesía hasta ahora: modificar la modalidad pro- pia de la poesía tradicional: la oralidad.

### 2.1. De la oralidad a la escritura

El paso de un medio rural a uno urbano trae para el poeta tradicional grandes modificaciones para la práctica de su arte, siendo el de mayor alcance el paso de una forma de expresión oral de su poesía a una escrita. Esto afecta el soporte de la poesía, que, de ser la voz, efímera, que dura el tiempo de su emisión, pasa a ser el papel, con una forma y una dimensión determinada, que otorga a la voz una dimensión espacial y física, que la inscribe y la fija, inmovilizándola al paso del tiempo.

Con este cambio se altera igualmente el lugar que el poeta tenía en su medio. En el medio rural, el poeta constituía la memoria del pueblo, el guardián de sus valores, aquél que recreaba una y otra vez un saber atemporal, asegurando asimis- mo una continuidad a través de la enseñanza de su saber a miembros más jóvenes de la comunidad. Ahora bien, en el medio urbano esta situación se altera de ma- nera que, de ser alguien destacado en su grupo, el poeta pasa a ser un habitante más de la ciudad.

Esta nueva situación marca indudablemente la poesía que sufre un proceso de adaptación. Condición frente a la que el poeta tradicional debe reaccionar, y lo hace, buscando un nuevo lugar para su poesía en esa sociedad urbana.

Este proceso de búsqueda caracteriza su poesía. La escritura se impone. Al revisar hojas sueltas vemos que el poeta hace cada vez más referencias a la escri- tura, que supone el despliegue de su voz en el espacio del papel, por sobre la ora- lidad.

Si encontramos citas sobre la composición oral:

*“señores muy tembloroso  
hablo esta verdad infalible”*

aparecen citas como las siguientes:

*“La pluma llega a temblar  
al describir este drama”*

De igual manera, es al público lector que se solicita: “Por fin sepan mis lecto- res”.

Por último, situaciones intermedias revelan la etapa de cambios que experi- menta el poeta “lectores, a hablar me interno”; donde se interpela a un público lector al que, sin embargo, se dirige como en situación de oralidad.

<sup>19</sup>Armando de Ramón, *Santiago de Chile (1541-1991)*. (Madrid, Editorial MAFRE, 1992), pág. 172.

La compleja situación entre oralidad y escritura, y entre el mundo de la tradición y el nuevo medio urbano se advierte también en las alusiones que hace el poeta al origen de sus versos. A la tradición se agrega la prensa escrita, fuente esencialmente urbana:

*"el suceso que he narrado  
así el diario lo ha explicado"*

*"según lo dice la crónica"*

*"el cable que todo atina"*

*"i el cable dice que el puerto  
rodó i calló al abismo"*

*"ningún detalle yo pierdo  
es como el diario narró"*

La escritura va socavando las bases sobre las que se apoyaba la poesía tradicional; una oralidad que imponía reglas de composición y de entrega de la poesía.

## 2.2. Poeta y sociedad. Replanteamiento de funciones

El contexto en el que se desempeña, así como el manejo y dominio de la escritura van dando lugar, por parte del poeta, a un replanteamiento de su función en la sociedad. Su intención de recrear una tradición pasa a segundo plano por un interés nuevo, según el cual el poeta escribe sobre los acontecimientos diarios. La vida en la ciudad pasa a ser protagonista.

*"señores con sentimiento  
cuento lo que sucedió"*

*"la historia de este bandido  
muy necesaria es narrar"*

*"que al presenciar es terrible  
Con asombro indescriptible  
cumpliré con mi deber"*

Intrínseco a la nueva intención del poeta de transmitir el acontecer, de informar, y ya no entretener al lector, se afianza también el propósito de contar la verdad. Esta afirmación acerca de la veracidad de lo escrito es nueva con respecto a la poesía tradicional en la que la única veracidad relevante es la del propio texto.

*"Por último en lo que advierto,  
lector porque no te asombres,  
Voi a darte aquí los nombres  
Para que veas que es cierto".*

*"Mas yo diré que ha sido  
gran verdad lo relatado:  
esto se ha desarrollado  
en la vecina del Plata"*

*“Al fin señores yo cuento  
 Toda las veces verdad,  
 porque en mi moralidad  
 Ninguna cosa invento”*

### 2.3. Relación poeta-público

La escritura redefine igualmente la relación del poeta con su público. En situación de oralidad existía un contacto directo con un público que participaba activamente en la exposición del poema, influyendo incluso en su creación, ya que el poeta improvisaba de acuerdo a la reacción del público pudiendo decidir durante su ejercicio, por ejemplo, si enfatizar la comicidad o la tragedia, si detenerse en la profusión de detalles o por el contrario si llevar el poema a su fin.

La escritura de sus poemas cambia este estado. Las hojas impresas se imponen entre el poeta y su público, ahora desconocido y ausente por lo que no puede influir ya en la creación inmediata de la producción del poeta. De este modo, el público accede a un texto terminado y de forma fija.

Estas nuevas circunstancias obligan al poeta a entablar una nueva relación con este público desconocido.

La dificultad de crear nuevos lazos crea situaciones intermedias, se busca, en algunos casos, mantener una relación que existe en situación de oralidad, donde se llama al poeta para un velorio, para una fiesta y canta lo que el grupo o alguno de sus miembros quiere y no sabe expresar. Esta relación de portavoz se da en ciertos poetas de la Lira que hacen versos por encargo y firman por él o los demandantes. Rosa Araneda desarrolla esta vía y así por ejemplo, “Varios Vecinos” firman un verso de denuncia de prostitución en San Felipe. Bajo el título “La chusquisa de Valparaíso”, la poetisa explicita esa relación al público:

*Al fin vino la chusquisa  
 a mandarme hacer un verso  
 I yo sin hacer esfuerzo,  
 Al verla solté la risa.  
 Mas creo que ni camisa  
 Tenía ella en mis regalos  
 Si los datos salen malos  
 Pregúntenle a esa mujer  
 Porque el versito iba a ser  
 Por asunto de unos palos.*

Este recurso permite mantener un contacto directo con el público y atenuar así el distanciamiento de los lectores que supone la escritura. Sin embargo, es un recurso aislado en la totalidad de la poesía popular impresa. La relación entre el autor y su público, propia a la escritura se impone.

### 2.4. El poeta y su enunciado

El nuevo contexto urbano y por ende la nueva situación enunciativa que rige a la

Lira Popular llevan a definir una nueva función del poeta en la sociedad. Como ha sido demostrado, el poeta intenta ser quien da cuenta de sucesos reales de interés general. Así, cuentan noticias de la ciudad, también de otros lugares y hasta del extranjero.

Esta nueva función social trae consigo una nueva actitud del poeta frente a sus versos. El repetir temas de una tradición no involucra al poeta, en la poesía tradicional la narración de sucesos históricos o narrativos es habitual. En ella, el poeta cuenta lo que se le ha contado, es decir, recrea historias y personajes y lo hace a través de un estilo indirecto.

*Santa Geneveva estuvo  
siete años en la montaña  
y con su hijo en la cabaña  
que una cierva lo mantuvo*

Por el contrario, el contar sucesos reales y contemporáneos hace que el poeta se involucre poco a poco y gradualmente vaya tomando partido, dando opiniones e interpelando al lector a favor de su causa. De esta manera hay un cambio en la forma como el poeta asume el lenguaje, surge en la Lira Popular una nueva manera de tratar los temas narrativos. El poeta ya no recrea ni repite lo que otros le han enseñado, ahora escoge sus temas y crea en torno a ellos un verso original y propio y reivindica por ello su autoría con la firma de sus versos. Así también, el poeta se involucra cada vez más con respecto a su enunciado y toma partido<sup>20</sup>, lo que se traduce en el surgimiento de su voz a través de la primera persona. Aparece entonces una primera persona que opina y comenta lo sucesos que da a conocer a través de sus versos. Esta inserción es gradual y se va afirmando con el desarrollo de la Lira en los años de su existencia. La primera persona surge de diversas maneras; haciendo comentarios sobre su reacción emocional al contar:

*"Tiembla la pluma al narrar"*

*"Tristeza me da al contar*

*Esta tan terrible escena*

*Que causó profunda pena*

*Por todito aquel lugar"*

opinando sobre lo relatado:

*"Yo al ponerme a pensar*

*esto sirva de ejemplar*

*a la juventud chilena"*

Hace también comentarios sobre la veracidad de lo narrado.

*De Maipo en San José*

*pasó este acontecimiento*

<sup>20</sup>Se crea la diferenciación entre el discurso y la historia propuesto por Emile Benveniste en "Les relations des temps dans le verbe français", *Problèmes de Linguistique Générale*. (Paris, 1966).

*que yo exactamente cuento  
 porque de cierto lo sé  
 sepa a más lector usted  
 que una relación, cabal  
 no lo hace otro diario igual  
 según he sabido i pienso,  
 pues de este crimen inmenso  
 tengo dato personal.*

De esta manera va emergiendo la conformación de lo que es la función de este poeta ahora urbano. Finalmente, el contar sucesos contemporáneos conduce al poeta de los últimos decenios de la Lira<sup>21</sup>, a una preocupación e interés hacia la realidad, que lo lleva, más allá del reportaje y comentario acerca de los sucesos, a temas más generales que atañen el aspecto social y político<sup>22</sup> del país, como por ejemplo la guerra del Pacífico, que fue ampliamente cubierta por los poetas de la lira. Es esta preocupación social que lleva a Adolfo Reyes a denunciar la miseria del pueblo:

*No es posible soportar  
 Tan triste y cruel situación,  
 los obreros con razón  
 Se tienen que lamentar;  
 Penosos se les ve andar  
 Calle arriba i calle abajo  
 Sin poder allar trabajo  
 En la miseria se ven  
 Sin contar de que también  
 Tienen deudas a destajo.*

## CONCLUSIÓN

La ciudad impone cambios fundamentales para la práctica de la poesía de tradición oral, los que hemos definido como el cambio de soporte para la poesía, el cambio de público así como el sistema de entrega de los versos. Frente a esto y en el nuevo contexto que se encuentra, el poeta busca adaptar su arte a las nuevas condiciones.

Se genera así un proceso de cuestionamiento a través de los versos de la Lira Popular que concluye en la redefinición de la función del poeta en la sociedad, declarando la intención de contar la realidad y la afirmación acerca de la veracidad de sus versos.

<sup>21</sup>Principalmente a partir de los sucesos de la guerra del Pacífico, en 1879.

<sup>22</sup>Micaela Navarrete hizo un estudio de la imagen del presidente Balmaceda a través de la Lira. Este estudio abarca principalmente las hojas de la Lira de 1890 a 1920, la época final de este fenómeno de literatura de cordel.

Si analizamos la Lira Popular como un todo, vemos que el poeta sufre una evolución en la que la función de poeta oral va transformándose en la de un escritor que pretende informar y comentar la realidad a través de una forma poética escrita.

En circunstancias en que las ciudades chilenas, y sobre todo la ciudad de Santiago crecen y se desarrollan con un fuerte aumento de la población pobre de la ciudad, la Lira Popular fue un espacio de expresión fundamental para un grupo, que al no tener acceso a los canales oficiales de expresión como los diarios y revistas del momento, deben abrir espacios nuevos, inexistentes en el medio. Esto explica el desplazamiento que se opera de una expresión de temas poéticos hacia una expresión en que la realidad cotidiana tiene cada vez más importancia. Finalmente, se aclara también el carácter heterogéneo de las hojas de poesía impresa, en que junto a temas de actualidad, que van siendo más numerosos con el paso de los años, conviven temas tradicionales, supersticiones, etcétera.

Cabe por fin hacer notar que la creación de espacios de expresión popular no es particular en Chile, sino que es un fenómeno propio de las ciudades latinoamericanas. La fuerte migración de las zonas rurales a las ciudades, movimiento que sigue a los años de las Independencias Nacionales, dio origen a una población popular y pobre con sus barrios marginales en estas ciudades. Esta población buscó formas propias de expresar su realidad, diferentes a las que rigieron en el sector dominante. Un ejemplo de ellas lo constituyó la Lira Popular chilena.

## RESONANCIAS MARTIANAS EN LA PROSA DE GABRIELA MISTRAL

Enrique Valdés\*

Mucho antes de la publicación parcial de gran parte de la prosa inédita de Gabriela Mistral, ocurrida en los últimos años, ya existía un gran interés de la crítica por esta parte no estudiada de su obra, donde según el juicio de Neruda "se encuentra muchas veces su más penetrante poesía"<sup>1</sup>.

El primer problema que Gabriela Mistral presenta a la crítica tradicional, acostumbrada a los encasillamientos elementales y a la detección inmediata de estilos e influencias, es el de no tener ella, al menos en apariencia, ninguna relación inmediata con lo que se escribía en Chile por la época. Ni su poesía ni menos su prosa conocida, pueden calificarse de modernistas, o de criollistas ni de mundonovistas. A pesar de su amistad con muchos de los escritores y artistas que formaron el grupo de *Los Diez*, ella no pertenecía a capilla ni agrupación alguna. Más bien las huía. Críticos como Raúl Silva Castro y Emilio Vaisse [Omer Emeth] reaccionaron agriamente frente al prestigio y a la popularidad de que gozaba la escritora antes de publicar su primera obra, sin tratar de explicársela<sup>2</sup>. Al contrario, le reprochaban oscuridad, prosaísmo innecesario, exceso de "desolación", vicio romántico. Muy pocos conocían la índole de su prosa sobre los temas más polémicos y más contingentes de la modernidad en Hispanoamérica: los derechos de las minorías, sean mujeres, indios o negros, los nuevos oficios, la reforma agraria, los perseguidos políticos, la necesidad de encontrar nuevos caminos para la educación, etcétera.

En este trabajo nos referimos a las múltiples afinidades estilísticas e ideológicas que enmarcan la obra de Gabriela Mistral en el contexto de las preocupaciones del modernismo y la modernidad, entendido aquél como el gran movimiento renovador de la literatura hispanoamericana. En la primera parte establecemos y

\*Purdue University-Calumet.

<sup>1</sup>Una de las primeras bibliografías correspondientes a los artículos periodísticos publicados por Gabriela Mistral es la confeccionada por el sacerdote Alfonso Escudero (1957) —aquí ficha 392—, de la que han partido todos los estudios posteriores de la prosa mistraliana. Toda esta inmensa obra periodística había sido publicada en diarios y revistas chilenas e hispanoamericanas de la época, donde Gabriela Mistral colaboraba habitualmente: *El Coquimbo*, de La Serena; *El Mercurio*, de Santiago de Chile; *La Nación*, de Buenos Aires; *El Tiempo*, de Bogotá; *ABC y El Sol*, de Madrid; *El Universal*, de México; *La Estrella*, de Panamá; *El Universal*, de Caracas; *Repertorio Americano*, de San José de Costa Rica y diferentes diarios de México y revistas como *Atenea*, *Estudios*, *Pro Arte*, *Zig-Zag*, *Hoy*, *Cuadernos Americanos*, *Revista Bimestre Cubana*, *Sur*, *Nosotros*, *Pluma*, *Puerto Rico Ilustrado*, *Revista de América*, etc.

<sup>2</sup>Raúl Silva Castro dedica un libro completo a descalificarla: *Estudios sobre Gabriela Mistral* (Santiago, 1935). Emilio Vaisse [Omer Emeth], escribe: "¿Cómo ha logrado Gabriela Mistral en lapso tan corto y sin publicar libro alguno, subir a la más alta cumbre de la fama y hasta de la gloria? Hace poco, poquísimos años, ¿quién la conocía? En Chile, casi nadie" (*El Mercurio*, Santiago, 6 de noviembre de 1923).

definimos el vínculo que hermana su obra con la de José Martí, a quien ella misma reconoce como "el maestro americano más ostensible en mi obra"<sup>3</sup>. En la segunda, analizamos el contenido ideológico y político de algunos de sus artículos menos conocidos<sup>4</sup>. El discurso de Gabriela Mistral se sustenta en el ideal programado a mediados del siglo XIX por aquellos que como Bello, Lastarria, Bilbao, Sarmiento hasta Martí, aspiraban al logro de una expresión auténtica, un lenguaje propio, es decir, una escritura propiamente latinoamericana. Si consideramos la historicidad de la literatura, la obra de Gabriela Mistral es un exponente de este período tumultuoso de la vida y del desarrollo de Hispanoamérica. Es precisamente el carácter sincrético, acrático y metamórfico del modernismo el que al fundirse con la modernidad ha despistado y confundido a la crítica que quiso ver en las obras del modernismo algunos rasgos parciales —evasión, decadentismo, torre de marfil— que marcaron algunas de estas obras en su primera etapa, hasta la muerte de Rubén Darío. De la falsa interpretación del modernismo como un movimiento puramente evasivista y preciosista son culpables los mismos escritores modernistas o sus más cercanos herederos que contribuyeron ellos mismos a desviar la atención del lector y del crítico, con comentarios no siempre ponderados sobre ciertos aspectos del modernismo del que formaban parte. Al igual que Unamuno, Mistral expresó opiniones francamente displicentes refiriéndose al aspecto faranduloso y rimbombante del verso modernista. Pero algo hay que decir también de su contribución renovadora en la prosa artística, en el artículo polémico y de ideas, en cuyo género Martí, Darío y Gabriela Mistral son excelentes exponentes.

Existen numerosos testimonios en la obra de Gabriela Mistral donde ella expresa su admiración y deuda literaria con Martí. Esta afinidad excede el terreno puramente literario para tocar aspectos más extensos como los éticos, estilísticos e ideológicos que insertan su obra en el centro mismo de la modernidad. En ambos autores confluyen en un todo la intachable estatura moral junto a la labor del artista, de modo que una y otra faceta actúan como complementos de un mismo quehacer; y ambas, como lo ha destacado la crítica, se han constituido en motivos de inspiración, admiración y estudio para los lectores de su tiempo y también para los del futuro. En Mistral, el oficio creador es una extensión del oficio de enseñar. Como en Martí, la poesía nunca fue una finalidad en sí misma, sino una labor más entre las muchas funciones que un ciudadano cabal tiene con su destino, su tiempo y su historia. La poesía surge, pues, como un acto de servicio público y como una actividad estética con alcances e intenciones sociales.

Ambos hicieron periodismo, pero periodismo con sentido ético y estético, es decir periodismo artístico. Rasgo del modernismo sería éste de poner una prosa

<sup>3</sup>Gabriela Mistral, *Materias* (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1978), pág. 278.

<sup>4</sup>Para la concepción del modernismo como un fenómeno epocal, nos hemos basado en las ideas expuestas por Federico de Onís en su Introducción a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1961); y en su artículo "Sobre el concepto del modernismo" (1949), recogidos en *España en América* (1955). Y fundamentalmente en los trabajos de Evelyn P. Garfield e Ivan A. Schulman, *Las entrañas del vacío: ensayos sobre la modernidad en Hispanoamérica* (1984) y los artículos "Modernismo/modernidad: metamorfosis de un concepto" (1987) en *Nuevos asedios al modernismo* (1987); y el libro *Génesis del modernismo* (1966).

de elevada calidad artística al servicio de una escritura de denuncia, de combate y de agresividad informativa. Se trata de la reivindicación del artículo de revista, como un producto destinado a influir en el pensamiento moderno y, por lo tanto, destinado a perdurar por sus propios méritos estéticos, históricos y sociológicos. En muchos de ellos Gabriela Mistral expone temas que hasta el día de hoy, son fuentes de grandes polémicas, como los referidos al coloniaje cultural y verbal en los países americanos. Su primer gesto de rebeldía será con el lenguaje heredado:

Mucho de lo español ya no sirve en este mundo de gentes, hábitos, pájaros y plantas contrastados con lo peninsular. Todavía somos su clientela en la lengua, pero ya muchos quieren tomar la posesión del sobrehoz de la Tierra Nueva (*Ternura*. 187).

No cabe dudas que Mistral conoció en México gran parte de la obra periodística de Martí. Su admiración por él es explícita y está ampliamente documentada. Lo antologa con seis textos en prosa y dos poemas en sus *Lecturas para mujeres* (1924)<sup>5</sup>. En 1932 escribe dos artículos para *El Mercurio*, titulados "El hombre José Martí"<sup>6</sup>, y "El Trópico y José Martí"<sup>7</sup>. Le dedica dos de sus conferencias: su clásico estudio *La lengua de Martí* (1934), a cuya totalidad pertenecen los dos artículos antes citados, y una conferencia con el título de "Los Versos Sencillos de José Martí" (1938) que más tarde serviría de prólogo a la edición cubana de 1939. Gabriela Mistral descubre en Martí algunos de los textos que ella encuentra imprescindibles como base de formación en nuestras incipientes literaturas americanas. Son aquellos destinados a exaltar los valores morales de la mujer y la familia y a fomentar el sentido de patria, tierra o región geográfica, libre de las limitaciones nacionalistas. En 1922, con ocasión del encargo, por el gobierno de México, de un libro de lecturas para las escuelas técnicas mexicanas, Gabriela Mistral se da cuenta de la carencia de este tipo de literatura de formación, dirigida especialmente a la juventud. No encuentra en los escritores hispanoamericanos sino abundantes textos bélicos y de hazañas guerreras, convertidos en clases de historia rimada y que no son historia fidedigna ni buena poesía.

Nuestra poesía descriptiva es casi siempre bélica y grandilocuente; nuestra prosa descriptiva no es siempre artística. Vendrán también los poetas que, como Paul Fort, digan desde los barrios humildes de nuestras ciudades hasta el calor radioso de nuestros frutos<sup>8</sup>.

No es difícil adivinar cuáles son los rasgos que Mistral admira en Martí. Uno de ellos es el que resalta las cualidades morales, artísticas e intelectuales del cubano. En pocos escritores como en él, encontró Mistral una coherencia ejemplar

<sup>5</sup>Las prosas son: "Hidalgo" (110), "Bolívar" (166-167), "San Martín" (170-171), "Pensamientos de José Martí" (175), "Valor de la poesía" (231), y "Retrato de José Martí" (175) por Domingo Estrada. Los dos poemas incluidos son: "La rosa blanca" (213) y "Los Héroes" (270), en Gabriela Mistral, *Lecturas para mujeres* (México, 1924).

<sup>6</sup>*El Mercurio*, Santiago, 26 de julio de 1932.

<sup>7</sup>*El Mercurio*, Santiago, 24 de julio de 1932.

<sup>8</sup>Gabriela Mistral, *Lecturas para mujeres*, op. cit., pág. 11.

entre acción y contemplación, ética y estética. La figura de Martí sirvió perfectamente a sus propósitos de maestra, en un país que luchaba arduamente por instaurar un sistema moderno de educación, con acceso a los vastos sectores del indio y del mestizo mexicano. Y con participación de los sectores de campesinos, tradicionalmente marginados por el ciego ideal del progreso positivista.

Aunque el itinerario modernista de Mistral se inicia con su fervorosa admiración por el colombiano Vargas Vila y el mexicano Amado Nervo, es el conocimiento y asimilación de algunas lecturas de Martí, las que modelan más fuertemente su estilo y personalidad literaria. Afianzada la independencia de América Latina, luego de cien años de devaneos y búsquedas, Martí resultaba para Mistral, como lo es hasta hoy, uno de los pilares ideológicos de aquella conciencia hispanoamericana definida como "otredad" por Roberto Fernández Retamar<sup>9</sup>. Esta aceptación del "tercer mundo" colonial, o del "otro mundo" que todavía no es, incluye la problemática del mestizaje, el despojo de tierras de los indios, la defensa de los pobres, los que ella llamará "los sin edades patriarcales". De este orgullo racial, que va mucho más allá que del propio reconocimiento de su ascendencia de vasco y de india, deriva una concepción americanista que hermana algunos de sus textos con las defensas más vigorosas del continente como las de Bolívar o las de Martí. Sin el apasionamiento político de aquéllos, Mistral veía en la posesión de la tierra la primera fidelidad del ser americano. En la relación tierra-hombre, sea éste indio, mestizo o criollo, encuentra ella el punto de partida de la vida espiritual y material del nuevo continente.

La tierra es el sostén de todas las cosas y no hemos creado todavía otra mesa que soporte nuestros bienes. Las cosas visibles y las invisibles descansan sobre ellas, desde la más pesada, como el metal vulgar que es el hierro, hasta la fina como la canción regional...<sup>10</sup>.

Proviene también de Martí la concepción de la poesía en concomitancia con lo sagrado, y la creación como fuego divino y obra de gracia, al mismo tiempo que como función social y de servicio comunitario. El creador imita a Dios en su función de crear desde la nada. En esta concepción idealista del arte, la poeta chilena sigue el pensamiento de Martí, para quien la poesía sólo debía contener y expresar los aspectos más trascendentales de la existencia, excluyendo de ella "toda niñería"<sup>11</sup>.

<sup>9</sup>Martí pertenece, por azar y por consciente aceptación, a *otro mundo*. No es con los hombres de las naciones capitalistas "desarrolladas" con quienes debemos compararlo, sino con los de las naciones coloniales y semicoloniales que han dado en llamar "subdesarrolladas" o del "tercer mundo". Martí es uno de los primeros hombres de este tercer mundo" (*Ensayo*, 20).

<sup>10</sup>Gabriela Mistral, *Gabriela anda por el mundo*, Roque Esteban Scarpa (comp.) (Santiago, Andrés Bello, 1978), pág. 151.

<sup>11</sup>Dice Martí: "No debe expresarse en poesía sino lo muy profundo lo muy amargo, lo muy delicado, lo muy tierno". *Obras Completas* (La Habana, 1936-1953), tomo 63, pág. 155. Igual idea de la poesía había expresado José A. Silva en su poema "Ars": "El verso es sacrosanto / poned en él tan sólo / un pensamiento puro". *Poesías Completas* (Buenos Aires, Espasa Calpe, 1950), pág. 39.

Con increíble lucidez para la crítica de la época, Mistral capta algunos de los rasgos ideológicos y estilísticos del modernismo en la obra de Martí. Así describe el ambiente de la época poco propicia para la convivencia entre artista y sociedad, especialmente si el creador rompe con los lazos tradicionales del romanticismo "obeso y plácido" o "el clasicismo de homúnculo" que aún señoreaba en la literatura hispanoamericana.

Pobres de calidad fueron los tiempos de Martí: aquel romanticismo, a una vez abundante y flácido, obeso y débil; y en las zonas donde la langosta romántica no entraba, aquel clasicismo de homúnculo, salido de redoma, fruto del manipuleo estéril de unos cuantos viejos! No se merecía Martí, criatura de intemperie, por veraz y fuerte, una época de palabra falsa y de perifollos verbales<sup>12</sup>.

Juan Loveluck, en su breve ensayo "Estirpe martiana en la prosa de Gabriela Mistral" (1970), se refiere al aporte de Martí en "la concepción de la escritura-prosa en que la búsqueda sin fatiga de la originalidad expresiva la hace tan creadora como el ejercicio del verso" (125). Para Gabriela Mistral son los recursos estilísticos lo más valioso de los *Versos Sencillos* de Martí: la sencillez —que no debe confundirse con la simplicidad— y que proviene "de las honduras del ser y no como hacen los que deciden ser sencillos"<sup>13</sup>. Espíritu popular el de Gabriela Mistral celebra el uso del octosílabo, de la copla criolla, la mezcla de tonos solemnes y livianos, el tono rural y la denuncia: "Martí nos entrega una poesía rural cortada aquí y allá del sollozo patriótico o del puñetazo de fuego al tirano"<sup>14</sup>. "La lengua vieja, las ideas nuevas", es la máxima que adoptará Gabriela Mistral en la creación de una literatura auténtica y original. Parte importante de esta búsqueda se concentra en el propio lenguaje, en el feliz encuentro de los modos de decir, que son, al mismo tiempo, castizo y americano, clásico y popular.

#### CONTEXTO POLÍTICO E IDEOLÓGICO

Con el modernismo, especialmente con Martí, aparece el tema del antiimperialismo en la literatura hispanoamericana<sup>15</sup>. Presente también en la obra de Rodó y Darío, el peligro del desarrollo excesivo del coloso del norte, es una fuente de preocupación y reflexión permanente del escritor moderno. El tema no fue ajeno a la prosa de Gabriela Mistral y es otro de los aspectos definitivos de su inobjetable modernidad. A la luz de la perspectiva histórica, lo que en un momento parecía una actitud conservadora y de cara al pasado, como era su entrañable espíritu re-

<sup>12</sup> *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, pág. 164.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 168.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 166.

<sup>15</sup> Véase Roberto Fernández Retamar, *Para el perfil...*, pág. 217.

ligioso, sus ideas cobran una impresionante actualidad política y literaria, pues tocan aspectos importantes de la literatura más actual y controvertida del continente. No era la ideología comunista, ni los incipientes avances del socialismo en los países sudamericanos la que la hacía mirar con desconfianza el proceso revolucionario soviético, sino la ausencia o negación de la religión en todo ese proceso, al que ella culpa de vacío de Dios y, por lo tanto, de espíritu.

Al hablar de las ideas políticas de Gabriela Mistral, el parangón con Martí resulta, nuevamente, inevitable. Como aquél, ella vivió y conoció muy de cerca la cultura y la vida norteamericana, no sólo por sus lecturas de Emerson, Whitman o Waldo Frank, sino por sus contactos literarios, epistolares y de amistad con intelectuales y profesores del ámbito norteamericano como Federico de Onís, Arturo Torres Riosco y Manuel Pedro González, que contribuyeron a la definición de su actitud y de su pensamiento respecto de las relaciones entre Estados Unidos y sus vecinos de Hispanoamérica. A este conocimiento hay que agregar que visitó y vivió en los Estados Unidos en varias oportunidades: en 1924, luego de su permanencia en México; en 1930 y 31 para enseñar español e historia en Barnard College, Vassar y Middlebury. En 1938 vivió en Florida y viajó a través de Washington y Nueva York, mientras que entre 1945 y 1948 se radicó en California. Desde 1954 hasta su muerte en 1957, luego de recibir el grado de doctor *honoris causa* de las universidades de Columbia y California, vivió en Long Island, Nueva York, acompañada de su secretaria y amiga norteamericana Doris Dana. Por esta relación entrañable, no es raro que, con frecuencia, se mezclen en su prosa referida a los Estados Unidos, sentimientos contradictorios de admiración y crítica, de imitación y rechazo al país en donde publicó su primer libro y en el que trabajó, vivió y finalmente murió.

La primera referencia explícita a las relaciones siempre conflictivas entre Estados Unidos e Hispanoamérica aparece en un artículo de 1922 titulado "El Grito"<sup>16</sup>. Para esa época, Estados Unidos ya había demostrado su poderío bélico, económico y su política expansionista y de abierta intervención política y económica en diversos países hispanoamericanos, lo que había provocado una ola de airadas protestas en los círculos políticos e intelectuales<sup>17</sup>. Sin embargo, Gabriela Mistral

<sup>16</sup> *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, 17 de abril de 1922.

<sup>17</sup> La imagen negativa de los Estados Unidos, que existe en Hispanoamérica comienza desde principios del siglo XIX, luego que las colonias obtuvieron su independencia de España. En 1823 surge la "Doctrina Monroe" por la que Estados Unidos establece la no intervención de los países europeos en los países americanos. Sin embargo legitimó sus propias intervenciones en la guerra contra México en 1846, en la anección de Puerto Rico en 1898 y en la intervención en Cuba entre 1901 y 1934. En el siglo XX fue el "Corolario Roosevelt" a la doctrina Monroe el que legitima las intervenciones armadas y violentas en Latinoamérica, conocida como doctrina del Garrote. Los presidentes William Howard Taft y Woodrow Wilson continuaron la misma política, conocida ahora como "La Diplomacia del Dólar". Con el pretexto de proteger los intereses americanos en Centroamérica, Estados Unidos intervino en Nicaragua en 1912, México en 1914, República Dominicana en 1916 y Cuba en 1917. Hacia 1933, la "protección" norteamericana en Hispanoamérica había dado a Estados Unidos un enorme territorio entre Texas y California; una base militar en Guantánamo, Cuba; la posesión de Puerto Rico; los derechos en el canal de Panamá. Entre 1900 y 1933 Estados Unidos intervino con tropas armadas en varias ocasiones en Panamá, Honduras, República Dominicana, Cuba, Nicaragua, México y Guatemala.

no comparte la visión generalizada en aquellos círculos de la naciente izquierda latinoamericana, de culpar de todos los males derivados de la dependencia y del subdesarrollo al pueblo y a la política norteamericanos. Por el contrario, este primer artículo es un llamado a emular los aspectos positivos de Estados Unidos: el trabajo, la voluntad, la acción positiva y creadora:

¿Odio al yanqui? ¡No! Nos está venciendo, nos está arrollando por culpa nuestra, por nuestra languidez tórrida, por nuestro fatalismo indio. Nos está segregando por obra de algunas de sus virtudes y de todos nuestros vicios raciales<sup>18</sup>.

Esta actitud, que puede considerarse conciliatoria, se mantendrá constantemente, aunque no impide que, frente a casos concretos, como la rebelión política de Sandino, expresase sus opiniones divergentes y de valiente crítica frontal. Otro artículo de 1922, referido a las relaciones bilaterales se titula "México y Estados Unidos"<sup>19</sup> y está dirigido a los estudiantes norteamericanos de un curso de verano en la Universidad de México. La intención de Gabriela Mistral es que las relaciones de Estados Unidos con sus hermanos del Sur, se fundamenten en la justicia emanada del conocimiento y el respeto, definido por ella misma como "diferente sin inferioridad", puesto que México,

... Es el brazo que la América española extiende hacia los Estados Unidos, en deseo de justicia y de conocimiento... por este brazo correrá hacia el Sur el estremecimiento de simpatía o de recelo. Este México es nuestro dilecto hermano; está enseñando a la América austral las justicias sociales. Sus dolores y sus triunfos los sentimos y nos tienen atentos hasta la meseta patagónica<sup>20</sup>.

Más elocuente en denunciar las prácticas de injusticia y de intervención política resulta su breve artículo titulado "Si Estados Unidos..."<sup>21</sup>, que había sido publicado en *La Nueva Democracia* de Nueva York en 1925. El breve, pero valiente texto, resulta un ruego, al mismo tiempo que una acusación implícita. Bajo el epígrafe anafórico de "Si Estados Unidos quisiera...", se enumeran las agresiones y las falencias de una política que es necesario enmendar: la intervención en la industria, a cambio de inmensos privilegios económicos, la discriminación en los salarios a la mano de obra india y mestiza, la explotación del débil y la desigualdad económica, el apoyo monetario a gobiernos "de dudosa honradez" y "promover repartos entre los políticos impuros":

..Si por cada cien industriales y banqueros que nos mandan, nos envíen diez educadores escogidos a vivir entre nosotros cinco años, a revelar sus institu-

la. Y aprobó la ocupación militar de Panamá en 1903-1914, 1918 y 1920, en la República Dominicana en 1916 y 1924, en Cuba en 1906, 1908, 1917 y 1922 y en Nicaragua en 1912-1925, 1926-1933.

<sup>18</sup> *Repertorio...*, 17 de abril de 1922.

<sup>19</sup> *Repertorio...*, 18 de septiembre de 1922.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Repertorio...*, 19 de noviembre de 1927.

ciones y a hacer tipos de ellas en cada país; si seleccionaran mejor sus periodistas a fin de que no se envenenen las relaciones de Estados Unidos con nuestra América por folletones que nos ofenden y nos adulteran.

Protesta por las ocupaciones territoriales en Centroamérica y las Antillas, "perdiendo por ellas la simpatía del enorme continente suriano (sic) y manteniendo su recelo despierto y hasta su mirada de odio...". Reafirma aquí el deber de Estados Unidos, como país cristiano "de la cooperación sin dominio" venciendo la codicia material y asumiendo el rol que otrora tuvieron los países europeos como Francia e Inglaterra.

Pero es en los tres artículos dedicados a la defensa de Augusto Sandino, el héroe nicaragüense, donde se manifiesta abiertamente el pensamiento antiimperialista de Gabriela Mistral. Ellos son: "Sandino"<sup>22</sup>, "La pobre ceiba"<sup>23</sup> y "La cacería de Sandino"<sup>24</sup>. El primer artículo "Sandino", fechado en París en 1928, parece responder a una consulta sobre la resistencia del general Sandino a las fuerzas norteamericanas. Aunque se excuse con frecuencia de opinar sobre política, la realidad del continente la obliga a ello:

Voy convenciéndome de que caminan sobre la América vertiginosamente tiempos en que ya no digo las mujeres, sino los niños también, han de tener que hablar de política, porque política vendrá a ser (perversa política), la entrega de la riqueza de nuestros pueblos, el latifundio de puños cerrados que impide una decorosa y salvadora división del suelo; la escuela vieja que no da oficios al niño pobre y da al profesional a medias su especialidad<sup>25</sup>.

Frases acusatorias como la "crueldad norteamericana, hija de la lujuria de poseer" o la insensibilidad de que Estados Unidos hace gala, ante la simpatía que en el mundo despierta la imagen del guerrillero acosado en las montañas de su patria, están dichas sin ambigüedades en el artículo. Propone crear una "Legión hispanoamericana de Nicaragua", similar a la Legión Extranjera, formada ahora por "los mozos argentinos, chilenos, ecuatorianos, que son una misma carne, y que le deben una lealtad temeraria y perfecta que sólo la juventud puede dar". En la lucha contra el "ejército loco" de Sandino, Mistral ve la misma disputa entre un David ya derrotado que, sin embargo,

... carga sobre sus hombros vigorosos de hombre rústico... con la honra de todos nosotros. Gracias a él la derrota nicaragüense será un duelo y no una vergüenza.

Al defender abiertamente a Sandino, Mistral protesta contra la intervención armada en Nicaragua, contra la conferencia Panamericana de Cuba que "está discutiendo en La Habana el derecho a discutir la cuestión de Nicaragua", dando

<sup>22</sup> *Repertorio...*, 14 de abril de 1928

<sup>23</sup> *Repertorio...*, 19 de mayo de 1928.

<sup>24</sup> *Repertorio...*, 11 de julio de 1931.

<sup>25</sup> "Sandino", en *Repertorio...*, 14 de abril de 1928.

comienzo al uso de lo que se ha llamado la "política del sepulcro blanqueado, que suelen enseñarnos las razas anglosajonas".

Más elocuente en su protesta y franca indignación por esta misma agresión armada, son los dos artículos siguientes referidos al mismo tema. "La pobre ceiba" es una mofa, llena de dramatismo, humor negro y ácido sobre la hipocresía y falsedad del acto diplomático realizado en La Habana durante la conferencia política a que se ha referido en el artículo anterior. Mientras se despliegan los aeroplanos sobre el cielo de Nicaragua y caen sobre su territorio más de 2.000 soldados armados contra un ejército de 600,

... en La Habana, los delegados de la Conferencia, planta, mientras tanto, una ceiba como símbolo de fraternidad del Nuevo Mundo<sup>26</sup>.

El artículo expone sucintamente, por boca de un cínico personaje la doctrina llamada "del buen vecino", mediante la cual Estados Unidos puede actuar en los países de Hispanoamérica con el fin de mantener el orden y proteger sus propias inversiones e intereses en aquellos países. La ceiba, árbol tan noble como la araucaria chilena, "no tiene culpa de ser el testimonio próspero de una mentira", podría secarse de pura vergüenza y "entonces podría llamársela con nombre largo como en las fábulas: *La Ceiba decorosa como un hombre, La Ceiba Martí o La Ceiba Maceo*". Forestal y botánica, su amor por las plantas la lleva a gritar su ira, más por pasión poética que política. Y de ello se excusa:

Al terminar, yo vengo a preguntarme por qué escribo este articulejo casi político... yo, que no tengo manía política... Y me contesto rápidamente: -Porque el artículo de marras sobre la Ceiba de La Habana me ha irritado una de mis bravas pasiones: la pasión forestal.

Ciertamente es político y contestatario su último artículo "La cacería de Sandino", firmado en Nueva York en 1931. Desde la primera frase, la palabra *mistraliana* aparece cargada de acusación y resentimiento contra el procedimiento de las autoridades norteamericanas:

Mister Hoover ha declarado a Sandino "fuera de la ley"... La frase cocedora de Mr. Hoover suena a ese Halalí de las grandes cacerías, cuando sobre la presa que ha asomado el bulto en un claro del bosque, el cuerpo llamador arroja a la jauría<sup>27</sup>.

Gabriela Mistral adopta la mirada de su continente para entender la empresa de Sandino. Lo ve como un Hércules acosado, como un símbolo de una raza y de un continente en que se mezclan la lealtad y la traición, la propaganda y la locura para crear esta "pieza de fragua, tan parecida a los Páez, a los Artigas, y a los Carreras": no son héroes locales "sino rigurosamente racial(es)". El tono del artículo se eleva hasta la indignación, al comprobar que aquella nueva cacería terminará con la muerte del guerrillero:

<sup>26</sup> *Repertorio...*, 19 de mayo de 1928.

<sup>27</sup> *Repertorio...*, 11 de julio de 1931.

Pero los marinos de Mr. Hoover van a recoger en sus manos un trofeo en el que casi todos los del Sur veremos nuestra sangre y sentiremos el choque del amputado que ve caer su muñón. Mala mirada vamos a echarles y un voto diremos bajito o fuerte, que no hemos dicho nunca hasta ahora, a pesar de Santo Domingo y de Haití: ¡Malaventurados sean!

No es frecuente este tipo de maldición en su escritura ni en su ideología fundamentada en el cristianismo. Su indignación es símbolo epocal, rasgo de la modernidad de un continente que desea romper las cadenas que lo sujetan al pasado ominoso, pero que de todos modos continúa encadenado. Al legitimar la acción de Sandino sobre Nicaragua, Mistral legitima el derecho de todo un continente a buscar su identidad, su camino hacia el desarrollo y su definición de futuro dentro de las aspiraciones de la vida moderna.

La orientación de rebeldía y el carácter contestatario del modernismo ha sido señalado, además de Fernández Retamar, por Ricardo Gullón (1963) y por Octavio Paz (1974) en los ensayos dedicados al tema. Pero resultaba sorprendente comprobar que aquella protesta en el orden político y social, llegara también al pensamiento de Gabriela Mistral, pues ello derrumbaba la concepción de una poesía centrada únicamente en los problemas de la maternidad y de la frustración sexual y de espaldas a las realidades sociales y económicas que arrastraba el progreso material y los cambios de la era moderna. Por el contrario, el registro mistraliano es capaz de moverse entre los temas más disímiles y controvertidos, fiel a la tradición de la modernidad y a la conciencia de servicio y de generosidad que orienta la función del artista en la sociedad moderna. Como ha señalado Schulman, "además del mundo poblado de cisnes, pavos reales... hay otro de angustia metafísica, de comprensión social y de preocupación continental"<sup>28</sup>. Aunque este mundo de cisnes y de ambientes regios y de cristalerías no existe en la obra de Gabriela Mistral, la crítica tendió a ver en el mundo de los niños, en el de las rondas infantiles y en el de sus juegos, el reemplazo mecánico de un mundo idílico, a la manera de una simple transposición de elementos más o menos exóticos. Tanto el tema de los niños, como los de la maternidad y las preocupaciones políticas y sociales, se inscriben dentro de las preocupaciones del modernismo por dotar al continente de identidad cultural y de destino propios. En esta rebeldía mistraliana se hermanan, en lo ideológico y en lo estilístico, textos de Neruda del *Canto general*, donde los motivos de las invasiones armadas sobre Hispanoamérica y el de las inversiones del capital extranjero sobre las empresas productoras de materias primas son tratados exhaustiva y críticamente. No podría verse, en el interés por estos temas recurrentes en la literatura del siglo xx, un culto a las modas ideológicas ni a la comodidad del culpar a las economías más desarrolladas de los desastres y los fracasos de los países en vías de hacerlo. Lo que hay detrás de este discurso protestatario es, como se ha dicho desde que aparece en la literatura del modernismo, una voluntad deseosa de participación en el proceso de integración

<sup>27</sup> *Requiem*, 19 de mayo de 1939.

<sup>28</sup> *Requiem*, 11 de julio de 1931.

<sup>29</sup> *Soneto*, en *Requiem*, 11 de julio de 1931.

<sup>28</sup> Ivan A. Schulman, *Nuevos asedios al modernismo...*, pág. 18.

y desarrollo histórico dentro de la modernidad, que ha sido tradicionalmente negado al continente hispanoamericano y que los intelectuales son los primeros en sentir como una carencia y como una humillación.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO M. ESCUDERO, *La prosa de Gabriela Mistral. Fichas de contribución a su inventario* (Santiago de Chile, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1957).
- ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR, *Ensayo de otro mundo* (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969).
- , "Modernismo, noventiocho, subdesarrollo", *Para el perfil definitivo del hombre* (La Habana, Letras Cubanas, 1981) págs. 207-218.
- EVELYN PICON GARFIELD e IVAN A. SCHULMAN, *Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana* (México, Cuadernos Americanos, 1984).
- RICARDO GULLÓN, *Direcciones del modernismo*. (Madrid, Gredos, 1963).
- ed., *El modernismo visto por los modernistas* (Barcelona, Guadarrama, 1980).
- JUAN LOVELUCK, "Estirpe martiana de la prosa de Gabriela Mistral", *Gabriela Mistral*, Mirella Servodidio y Marcelo Coddou, eds. (México, Universidad Veracruzana, 1980), págs. 122-129.
- JOSÉ MARTÍ, *Nuestra América* (Barcelona, Ariel, 1970).
- , *Obras completas* (La Habana, Editorial Nacional, 1963-1965).
- , *Obras completas* (La Habana, Trópico, 1936-1953), 74 Vols.
- PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido* (Barcelona, Seix Barral, 1974).
- FEDERICO DE ONÍS, "Gabriela Mistral", *Homenaje a Gabriela Mistral*, Anales de la Universidad de Chile, N° 106, segundo trimestre, Santiago de Chile, 1957, págs. 20-21.
- , "Sobre el concepto de modernismo", *España en América* (Madrid, Universidad Puerto Rico, 1955).
- , *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (Nueva York, Las Américas, 1961).
- , "Martí y el modernismo", *España en América* (Madrid, Universidad de Puerto Rico, 1955).
- , "Martí y el modernismo", *Antología crítica de José Martí*, Manuel P. González ed. (México, FCE, 1960).
- OCTAVIO PAZ, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona, Seix Barral, 1974).
- , *Cuadrivio* (México, Joaquín Mortiz, 1965).
- IVAN A. SCHULMAN, *El modernismo hispanoamericano* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969).
- , *Génesis del modernismo* (México, Washington University Press, 1966).
- , ed., *Nuevos asedios al modernismo* (Madrid, Taurus, 1987).
- , "La literatura hispanoamericana como sistema: el caso del modernismo", *Ideas '92*, 3, 1988, págs. 1-8.

## PARÁBOLA ENTRE JUICIO Y CONDENA, SOBRE UN RELATO DE FRANZ KAFKA\*

Ricardo Loebell S.\*\*

La *Condena*<sup>1</sup>, título original: *Das Urteil*, es un relato breve con una dedicación a modo de epígrafe <Para la señorita Felice B. [auer]> que Kafka crea en una noche (de 22:00 a 6:00 horas) del 22 al 23 de septiembre de 1912. En mayo de 1913 aparece en *Arkadia*<sup>2</sup>, un anuario de arte poética, editado por su amigo Max Brod. En 1916 se publica por primera vez, según el deseo del autor, como edición independiente<sup>3</sup>.

La traducción del título al castellano nos sitúa ante una duda. <Urteil> significa condena, fallo, sentencia, veredicto o juicio. Sin embargo habría que considerar las distintas acepciones del carácter procesal de la palabra que más allá del juicio formal de un tribunal, puede entenderse como juicio en su sentido epistemológico, por decir, "sano juicio", al igual que: opinión, parecer, concepto, criterio, idea, etc. De esta manera el título "Condena" le anticipa al relato un carácter unívoco, limitándolo a su mero contexto judicial, dejando entrever lejanamente el carácter profético de aquél.

El lenguaje en la obra de Franz Kafka, es de carácter versátil en su etimología y ambigüedad proposicional. Esto se percibe recién después de la lectura del original, terminando hasta por desafiar al traductor (siempre que éste no lo intente traspasar del original en inglés al castellano, como en una reciente edición que llegó a mis manos). Tenemos el caso de la breve parábola<sup>4</sup>: *Ante la ley* (*Vor dem Gesetz*) —en que el hombre se convierte en objeto de los códigos—, que también deja traducirse como *Antes de la ley*<sup>5</sup>, en que él, como sujeto en la historia, debe fundar códigos, transformarlos y unirse a ellos a través del tiempo —según la tradición ja-

\*Otra versión sobre este tema fue publicada en revista 491 *Licantropía VLAD*, N° 1, Santiago-Chile, abril de 1994, págs. 32-35.

\*\*Biblioteca Nacional, Universidad Internacional SEK y Universidad J.W. Goethe, Frankfurt/Main.

<sup>1</sup>Se utilizaron Franz Kafka, *La Condena* (Madrid, Alianza Editorial, 1990), págs. 9-21; y *Das Urteil*, en Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen* (Cuentos completos), 1970 (Frankfurt/M., Fischer Verlag, 1991), págs. 23-32. De aquí en adelante traducción de R. Loebell.

<sup>2</sup>*Arkadia*, Jahrbuch für Dichtkunst, Leipzig, Kurt Wolff, 1913, págs. 53-65.

<sup>3</sup>Franz Kafka, "Zu den Texten" (Notas sobre los textos), en *Sämtliche Erzählungen...*, págs. 394 y s.

<sup>4</sup>Del griego *parabolé* (comparación, alegoría), desciende *parabla* convirtiéndose (como por dislexia) en la actual *palabra*.

<sup>5</sup>Al principio el portero le dice al campesino que "no lo puede dejar entrar" y al final le explica que "esa entrada era solamente para él". Este aporema transforma el problema espacial de la parábola en un problema temporal. Cf. Franz Kafka, *Der Prozess*, en *Gesammelte Werke* (Frankfurt/M., Fischer Verlag, 1976), tomo II, pág. 184.

sídica<sup>6</sup>— para que *se haga la Ley*. En la apropiación peculiar del lenguaje en Franz Kafka, se refleja esta tradición a la vez que incita a un trasbordo conceptual<sup>7</sup>, otorgándole multivocidad a sus textos.

Ante la ley hay un guardián. Un campesino se presenta frente a este guardián y solicita que le permita entrar en la ley. Pero el guardián contesta que por ahora no puede dejarlo entrar. El hombre reflexiona y pregunta si más tarde lo dejarán entrar.

—Es posible —dice el portero—, pero ahora no.

La puerta que da a la ley está abierta, como de costumbre; cuando el guardián se hace a un lado, el hombre se inclina para espiar por el portón. Al verlo el guardián, se ríe y le dice:

<sup>6</sup>El *jasidismo* es un movimiento místico-religioso popular del judaísmo de la primera mitad del siglo XVIII. Su fundador fue Israel ben Elesier (1698-1759), conocido como Baal Schëm Tób. El jasidismo surgió en Europa Oriental, partiendo de Ucrania y fue masivamente difundido en Polonia, Hungría, Rumania y Rusia. Se formó en una contracorriente frente a la sobriedad del *talmudismo*, radicándose en la *cábala*. El *jasid* busca en la oración extática unirse a Dios, que lo percibe en todo ser viviente. Se deja orientar en su conducta ética por el *Zadik* (= "el Justo", consagrado por sus hechos) y como refleja divinidad, asume la responsabilidad por sus actos, connotando la alegría y el humor como elemento básico de la religión. La experiencia jasídica se difundió de *viva voce* en un sinnúmero de cuentos. Martin Buber fue uno de sus recopiladores. En uno de sus estudios señala: "Dios se vislumbra en cada cosa y puede ser alcanzado mediante un acto puro. El *jasid* es el ser humano que vive su beatitud mundana reafirmando su existencia por medio de la alegría que abraza Dios". Cf. Martin Buber, *Jüdische Geisteswelt* (Mundo del espíritu judío), 1953.

Cf. Woody Allen, *Crimes and Misdemeanors* (Crímenes y Pecados), 1990. En este filme de temática jasídica, el canon moral se amplía incluso a través de un crimen. Esta idea que le es sugerida al realizador (W. Allen) por boca del protagonista Juhda (promotor del asesinato) en la última escena, vendría a ser —por analogía— el diálogo del hombre antes Dios como búsqueda de una metáfora por el trágico genocidio del *Dreier Reich*. Todo esto se sostiene con afirmación jasídica, durante todo el filme, sobre la base del código: "Tragedia + Tiempo = Comedia".

<sup>7</sup>La peculiaridad de su lenguaje poético —aparte de su extrema connotatividad— se advierte frecuentemente, cuando éste se inserta como objeto de la narración, creando así una narrativa que se desenvuelve en y sobre el lenguaje, dejando su referente propiamente entredicho, como en espera de su revelación.

El capellán le reprocha a Josef K. de no atenerse a esta parábola, como a una "escritura inamovible", que es aquí el "Escrito Introductorio de la Ley" (semejante a la Ley de la Sagrada Escritura). Porque los que se abstienen, lo hacen "por expresar sobre esto su desesperación": "*Tú no le tienes respeto a la escritura y quieres modificar la historia*" (Cf. Franz Kafka, *Der Prozess*, en *op. cit.*, págs. 182-185).

"*Me sería un misterio que tú como crítico quisieras decir algo sobre el mundo de este hombre (Franz Kafka) sin poner la 'Ley' (Toná: los escritos de Moisés) en su centro, lo que Kafka en su obra refiere como Ley judicial (Gesetz, Nomos)*". Del Epistolario de Gershom Scholem a Walter Benjamin (Jerusalem, 1.8.1931) en *Benjamin über Kafka*. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen (Textos, testimonios epistolares, notas), Hermann Schweppenhäuser, ed. (Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag, 1981), págs. 64.

—Más adelante en una nota algo crítica referente a la investigación sobre Kafka, partiendo del Libro de Job, señala Scholem "*Así sería (si fuera posible) la reflexión moral de un Halajista que intenta realizar una paráfrasis idiomática del juicio de Dios. Aquí en su traslado del mundo al lenguaje, antes de haber supuesto su redención —¡Explícale esto a un Gó! (...). En el Juicio Final se trata más bien de una Ley Marcial, si no me equivoco esto es del propio Kafka*". *Ibid.*, pág. 64 y s.

—Véase "Juegos del lenguaje", en Max Bense, *Estética* (Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1969), págs. 102 y ss.

—Si tanto es tu deseo, haz la prueba de entrar a pesar de mi prohibición. Pero recuerda que soy poderoso. Y sólo soy el último de los guardianes. Entre salón y salón también hay guardianes, cada uno más poderoso que el otro. Ya el tercer guardián es tan terrible que ni siquiera yo puedo soportar su aspecto.

El campesino no había previsto estas dificultades; la ley debería ser siempre accesible para todos, piensa él, pero al fijarse en el guardián, con su abrigo de piel, su nariz grande y aguileña, su barba larga de tártaro, rala y negra, decide que le conviene más esperar, hasta obtener el permiso para entrar. El guardián le da un banquito y le permite sentarse a un costado de la puerta. Allí espera días y años. Intenta infinitas veces entrar y fatiga al guardián con sus súplicas. Con frecuencia, el guardián mantiene con él breves conversaciones, le hace preguntas sobre su país y muchas otras cosas; pero son preguntas indiferentes, como las de los grandes señores, y para terminar, siempre le repite que todavía no puede dejarlo entrar. El hombre, que se ha provisto de muchas cosas para el viaje, sacrifica todo, por valioso que sea, para sobornar al guardián. Éste acepta todo, en efecto, pero le dice:

—Lo acepto para que no creas que has omitido algún esfuerzo.

Durante esos largos años, el hombre observa casi continuamente al guardián, se olvida de los otros y le parece que éste es el único obstáculo que lo separa de la ley. Maldice su mala suerte, durante los primeros años temerariamente y en voz alta; más tarde, a medida que envejece, murmura sólo para sí. Se vuelve pueril, y como en su larga contemplación del guardián ha llegado a conocer hasta las pulgas de su cuello de piel, también suplica a las pulgas que lo ayuden y convenzan al guardián. Finalmente su vista se debilita, y ya no sabe si realmente hay menos luz o si sólo lo engañan sus ojos. Pero en medio de la oscuridad distingue un resplandor, que surge inextinguible de la puerta de la ley. Ya le queda poco tiempo de vida. Antes de morir, todas las experiencias de esos largos años se confunden en su mente en una sola pregunta, que hasta ahora no ha formulado. Hace señas al guardián para que se acerque, ya que no puede enderezar su cuerpo que entretanto ha adquirido rigidez. El guardián se ve obligado a agacharse mucho para hablar con él, porque la diferencia de estaturas entre ambos ha aumentado bastante con el tiempo para desmedro del campesino.

—¿Qué quieres saber ahora? —pregunta el guardián—. Eres insaciable.

—Todos se esfuerzan por llegar a la ley —dice el hombre—; ¿cómo es posible entonces que durante tantos años nadie más que yo pretendiera entrar?

El guardián comprende que el hombre está por morir y, para que sus desfallecientes sentidos perciban sus palabras, le dice al oído con voz atronadora:

—Nadie podía obtener permiso, porque esta entrada era solamente para ti. Ahora voy a cerrarla<sup>8</sup>.

Al final del noveno capítulo de la novela *El Proceso*, se encuentra el protagonista Josef K. con el capellán de la penitenciaría en la catedral. Ahí éste —que pertenece al tribunal— al reparar en la inquietud de K. frente al veredicto de su proceso, decide narrarle la parábola que aquí precede. Por su carácter universal ésta se inscribe como una noción *braquigráfica*<sup>9</sup> de la vida y obra de Franz Kafka.

Ante la ley viene a ser un juego infinito de espejos, en que detrás de cada portón sucesivo, el guardián correspondiente refleja mayor poder. La imagen virtual del espejo —aquí al revés— se refleja en el hombre. En la medida que éste avanza de salón en salón —así se le advierte—, éste decrecería ante el poder del siguiente guardián. Así lo detiene la amenazante lógica del portero.

Visto desde un ángulo distinto, en la medida que el individuo penetra en la ley, adquiere un conocimiento, a la vez que se desprende de su cáscara mítica en un proceso dialéctico de su propia *ilustración*. En esta parábola se lo advierte una “voz de guardia”, quebrándole al hombre en la ingenuidad su impulso de avance, en el presagio de su debilitación, al progresar de portón en portón.

Kafka desenmascara el progresar en el conocimiento/esclarecimiento (hacia lo *abstruso*), como mitologema, que aquí se detiene mediante una voz externalizada, que define este genuino impulso humano como intrusión<sup>10</sup>. Esta parábola anticipa la experiencia histórica dolorosa que origina la *Dialéctica de la Ilustración*<sup>11</sup>, en 1944. Ahí sus autores Horkheimer y Adorno esbozan cómo la humanidad no sólo no ha avanzado hacia el reino de la libertad, hacia la plenitud de la Ilustración, sino que más bien ha retrocedido y “se ha hundido en un nuevo gé-

<sup>8</sup>Franz Kafka, *Der Prozess*, en *op. cit.*, págs. 182 y s.

Esta parábola (Ante[s] de la ley) la extrajo Kafka de su ya elaborada novela *El Proceso*. Su gestación fue en otoño de 1914 y apareció en 1915 por primera vez publicada en el Almanaque de Nueva Poesía: *Vom jüngsten Tag*, Leipzig, Kurt Wolff, 1916, págs. 126-128. Véase Franz Kafka, “Zu den Texten” (Notas sobre los textos), en *Sämtliche Erzählungen* (Cuentos completos), en *op. cit.*, pág. 400.

<sup>9</sup>La braquigrafía en sí es un texto que trata de las abreviaturas (Del gr. *brakhys*: βραχύς; breve). Notoria es la tendencia en Kafka hacia la abreviatura, sobre todo en la onomástica.

<sup>10</sup>*Intrudere*; *trudere*: empujar (impulsar); *abstrudere*: ocultar.

<sup>11</sup>Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, intr. y trad. Juan José Sánchez (Madrid, Ed. Trotta, 1994), pág. 11.

nero de barbarie". Horkheimer y Adorno se proponen comprender las razones del drama de esta sombría regresión que significa para ellos el "fin de la Ilustración", más aún, la autodestrucción de la Ilustración. Impelidos, sin duda por la trágica experiencia de la barbarie en el *Tercer Reich*, calan hondo en su análisis y llegan al convencimiento de la existencia de una paradoja en la Ilustración misma, paradoja que formulan en la conocida doble tesis: "El mito es ya Ilustración; la Ilustración recae en mitología".

Kafka lega esta postura crítica con su obra, en su último deseo frente al lector, por medio de Max Brod:

"...En vez de un testamento, se encontró en su escritorio, revuelto con otros tantos papeles, una hoja doblada, escrita a tinta con mi dirección. Ahí decía:

*Muy querido Max, mi último deseo: Todo lo que se halle en mi legado (en el cajón de los libros, ropero, escritorio, en casa y en la oficina, o a donde haya ido a parar algo que tú por ahí adviertas) en Diarios, manuscritos, cartas, sean propias o de otros, dibujos, etcétera, que se incinere completamente sin leerse. Lo mismo ocurra con escritos y dibujos que tú u otros posean; que tú les ruegues en mi nombre que así se haga. Cartas que no te sean entregadas deberán comprometerse a ser quemadas. Tuyo Franz Kafka"*<sup>12</sup>.

Independiente de que este escrito no haya sido acatado por su amigo Brod, pone por analogía al mismo Brod y al lector de su obra ante el umbral de la parábola de aquí arriba. La "voz de guardia", como anatema, a la vez que absuelve al ser humano, lo somete a su *vere* (verdad) *dictus* (dicho) gnoseológico. Y el capellán afirma al comienzo del encuentro con Josef K.:

*"Estás acusado (...) ¿Sabes que tu proceso anda mal? (...) temo que esto terminará mal. Se te halla culpable. Tu proceso no pasará ni siquiera del tribunal de instancia menor. Por mientras está comprobada tu culpa (...) y el proceso se transformará paulatinamente en un veredicto"*<sup>13</sup>.

Y al final de la conversación éste intenta aplacar:

*"Por qué voy a querer algo de ti. El tribunal no quiere nada de ti. Te recibe cuando llegas y te despide cuando tú te vas"*<sup>14</sup>.

Sobre la gestación de *La Condena* deja Kafka testimonio del proceso de escritura, equiparable al hombre ante[s de] la Ley, que intenta penetrar por aquel portón que el guardián vigila celosamente. El relato, aparte de elementos autobiográficos, deja entrever la preocupación de Kafka por Sigmund Freud y el desarrollo de la teoría psicoanalista, que le interesaba como método, pero que a la vez rechazaba como terapia<sup>15</sup>.

<sup>12</sup>Cf. Max Brod, en Franz Kafka, *Der Prozess*, en *op. cit.*, pág. 224.

<sup>13</sup>Franz Kafka, *ibid.*, págs. 179 y s.

<sup>14</sup>*Ibid.*, pág. 189.

<sup>15</sup>Volker Hage: "Überdachte einige Liebeserlebnisse". *Ein neues Bild von Franz Kafka*. (Repensaba algunas experiencias amorosas -Una nueva imagen de Franz Kafka). Manuscrito de transmisión radiofónica del Südfunk-2, 20 de febrero de 1991, pág. 12.

En un apunte en su diario del 23 de septiembre de 1912 se lee:

*"La Condena" la escribí en aquella noche de un tirón. De tanto estar sentado apenas pude sacar las piernas agarrotadas debajo del escritorio. Sentía el terrible esfuerzo y la alegría, como avanzando por un torrente, a medida que se desarrollaba la historia. En aquella noche tuve que soportar varias veces mi peso sobre la espalda".*

Y más adelante:

*"Al hacer el relato, estaba convencido de haber abordado en vergonzosas profundidades de la escritura. 'Sólo así' en este contexto se puede escribir con tal apertura completa de cuerpo y alma. Toda la mañana (la pasé) en cama. La vista siempre nítida. Muchos sentimientos que se me adhirieron con la escritura; por ejemplo la alegría de que tengo algo bello para la 'Arkadia' de Max... Naturalmente pensamientos sobre Freud..."<sup>16</sup>.*

El recuerdo de la euforia de aquella noche se allega a su memoria en los años siguientes. El 11 de febrero de 1913, al leer correcciones de *La Condena* en la revista *Arkadia*, él anota: *"Cubierta de secreciones, salió de mí esta historia como un verdadero parto"*<sup>17</sup>.

El relato transcurre en las horas matinales de un día domingo en plena primavera. El protagonista, el joven comerciante Georg Bendemann, intenta redactarle una carta a su amigo de infancia que se encuentra vecindado en San Petersburgo desde hace tres años. Al redactar su texto medita sobre la situación de este lejano amigo. Reflexión que tiene carácter de juicio o criterio que Georg se ha ido formando de él, que a propósito, en ningún momento del relato se nos da a conocer su nombre. El amigo, según Georg, había poco menos que huido a Rusia, pero el negocio que él llevaba en San Petersburgo iba decayendo. Así su trabajo en el extranjero carecía de sentido. Cada vez menos frecuente venía el amigo de visita a su patria. La extraña barba no había logrado transformar su rostro tan familiar durante la infancia, cuya palidez anunciaba al parecer una enfermedad latente. La relación con la colonia de compatriotas en aquella ciudad era igualmente parca, como el contacto con la gente lugareña. Su estado de soltero parecía definitivo.

Al ver que el amigo se había convertido en objeto de su crítica, Georg había optado en no mostrársela para evitar perjuicios. Entonces le trazaba líneas sobre acontecimientos banales e insignificantes, sin hacerle llegar verdaderas noticias. Esta actitud suya le había impedido ahondar su relación con él en los últimos años.

Después de callarle a su amigo el compromiso de boda, reflexiona junto a su prometida y decide confesárselo.

<sup>16</sup>Kafka se mantuvo extremadamente crítico frente a la doctrina de Freud. Sus teorías le parecieron vagas, de imágenes a grandes rasgos, que no correspondían a los aspectos específicos, sobre todo en su esencia. Consideraba la psicoanálisis como "error indefenso".

Vladimir Nabokov, "Comentario", en Franz Kafka, *Die Verwandlung* (La Metamorfosis) (Frankfurt/M., Fischer Verlag, 1990), pág. 70.

<sup>16</sup>Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923* (Diarios), Max Brod, comp. (Frankfurt/M., Fischer Verlag, 1954), págs. 293 y s.

<sup>17</sup>*Ibid.*, pág. 296.

La historia adquiere congruencia biográfica por medio de la onomástica<sup>18</sup>. La novia en el relato –Frieda Brandenfeld– lleva casualmente las iniciales de la novia del autor –Felice Bauer– a quien se lo dedica. (Con ella contrajo Kafka dos veces compromiso de boda –1914 y 1917– disolviéndolo en ambas oportunidades inmediatamente después por su compromiso literario).

El relato íntima al lector antes de que éste advierta la complejidad ética de su tramado simbólico. A Kafka le preocupa aquí la irresoluble distancia del individuo con su propia realidad. 'Como la verdad encandila –asevera Kafka en una de sus observaciones– ésta sólo se obtiene en el reflejo de la mueca del rostro, al protegerse de su luz excesiva'.

Lejos de la verdad, quizá el ser humano esté inmerso en ella y sufra de olvido. "Pero el olvido atañe siempre lo mejor, porque es inherente a la posibilidad de redimir. –Así Walter Benjamin– Lo olvidado nos 'sobrevivirá'; no depende de nosotros; su morada es 'indefinida'"<sup>19</sup>.

En una alegoría familiar reconstruyen los personajes del relato la idea y la consciencia de un proceso aporético.

La madre de Georg interceptaba en su vida, aunque de manera indirecta. Después de su fallecimiento parece haberse aliviado la relación de Georg con su padre:

"Tal vez la circunstancia de que su padre, mientras vivió su madre, sólo permitía que las cosas se hicieran como a él le parecía, le había impedido una verdadera actividad independiente. Quizá después de su muerte (...), el padre se había vuelto más reservado"<sup>20</sup>.

Volviendo a Frieda, su novia, en su desnudez (como la califica el padre); el eros, es aquí el impulso de la revelación. Así ella le reprocha:

"Si tenías semejantes amigos, Georg, no debiste comprometerte conmigo"<sup>21</sup>.

Frieda, anagrama de Freud, parece ser parte de la verdad de Georg y a su vez cómplice de la mentira:

"Bueno, (responde él) la culpa de eso es tan tuya como mía; pero ahora no quisiera por nada cambiar de decisión"<sup>22</sup>.

Georg, en una larga carta a su amigo, decide asumir su auténtica realidad frente a él y frente a sí mismo. Ahora, penetra en la oscura pieza del padre. Hasta

<sup>18</sup>Kafka se detiene posteriormente (11.2.1913), a analizar los nombres de los personajes en un juego biográfico-literario: "Georg tiene tantas letras como Franz. En Bendemann es 'mann' un refuerzo de 'Bende', que tiene tantas letras como Kafka y la vocal 'e' se repite aquí en las mismas partes como la 'a' en Kafka.

Frieda tiene tantas letras como F[elice] y la misma letra inicial; lo mismo con Brandenfeld y B[auer]. Estas últimas, Feld (=campo) y Bauer (=campesino) tienen una relación semántica". Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923* (Diarios), en *op. cit.*, pág. 297. Véase también nota 9.

<sup>19</sup>Benjamin über Kafka..., págs. 34 y 140.

<sup>20</sup>Cf. Franz Kafka, *La Condena...*, pág. 11.

<sup>21</sup>*Ibid.*, pág. 12.

<sup>22</sup>*Loc. cit.*

aquel domingo parece no haber sido necesario. El padre leía el diario, como de costumbre, recostado. Como se sabe al final del relato, era un periódico muy antiguo. Su referencia al tiempo es a través de esa lectura como reiterativa. —Semejanza en el tiempo sugiere ubicuidad espacial—. Georg de todos modos no lo sabía. Hacía bastante tiempo, “durante meses”, que Georg no había tenido contacto con esa otra *región* íntima e insoportable que era aquella habitación sombría y por su escaso aire (*atmán*) como ‘desalmada’.

Georg se propone ahora revelarle al padre su decisión de enviar la carta a su amigo, pero al notar que éste desvaría ante la existencia de tal amistad, transige desconcertado y cambia de actitud. En la escena siguiente Georg lo traslada a la cama de su propia habitación, clara y ordenada, y él a cambio se muda a la pieza oscura del padre. Al desvestirlo nota la dejadez de su cuidado. Aquellas consideraciones atañen las imposiciones del tiempo sobre la naturaleza de su padre: ancianidad, soledad y abandono. El cuidado por él, se le hace en aquel momento al desnudarlo muy presente.

Interiorizando al padre que simbolizaría el *super ego*, el traslado viene a ser una transmutación, llevando el *ello* a su vez a la pieza oscura, mudándose Georg al recinto de él. Durante ese episodio, el padre se aferra a la cadena del reloj de su hijo, simbólicamente a la vida. La obstinada pregunta del padre por su cubierta de cama o ‘cobertura’, parece insinuar una mortaja; como *memento mori*, el final de una etapa. A la vez que sugiere simbólicamente una superposición del *yo* y el *ello*. Freud señalaba: “Donde esté el ‘ello’ deberá ser el ‘yo’”. Lo normativo empuja el *ello* a la pieza oscura e interfiere de cierto modo en la continuidad de la condición natural del hombre, en un proceso de cultura, que se le evidencia al ser humano como contradictorio, al defenderse contra la naturaleza, a la vez que le otorga la obligación laboral y la renuncia a sus instintos”<sup>23</sup>.

El *super ego*, en un extremo proceso civilizatorio, al transformar el *ello* en *yo*, tiende a eliminarlo sin tregua, como una condena.

Después del traslado, el padre recobra su íntegra energía y memoria y le confiesa a su vez a Georg, haber mantenido lazos con aquel distante amigo e incluso califica a éste como su ‘hijo predilecto’. Para Georg es éste el momento en que obtiene pleno conocimiento y madurez.

“Y ahora sabes que hay otras cosas en el mundo, porque hasta el momento sólo supiste las que se referían a ti. Es cierto que eras un niño inocente, pero mucho más cierto es que también fuiste un ser diabólico”<sup>24</sup>.

Y Kafka reflexiona (11.2.1913):

“El amigo es el nexo entre el padre y el hijo. Él es su común denominador. (...) El desarrollo del relato pone en evidencia como el padre surge de este conjunto, es decir, del amigo, estableciéndose como adverso frente a su hijo Georg”<sup>25</sup>.

<sup>23</sup>“Wo Es ist, soll Ich werden”. Véase Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (El malestar en la cultura) (1930).

<sup>24</sup>Cf. Franz Kafka, *La Condena...*, pág. 21.

<sup>25</sup>Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923* (Diarios), en *op. cit.*, pág. 296.

Decidiendo formar un hogar junto a su padre, Georg opta por la continuidad de su 'propia' naturaleza. En ese momento es cuando el padre le dicta la condena: "a morir ahogado"<sup>26</sup>.

El *ello* sucumbe –aquí se sumerge a su origen: lo acuoso (*amnios*)– al entregarse al *yo* en un proceso dialéctico. En ese momento "Georg se sintió expulsado de la habitación"<sup>27</sup>, de cierto modo, el paraíso perdido. Como *ángel* asciende la criada por la escalera y al verlo se cubre el rostro con el delantal y exclama "¡Jesús!". Georg a su vez desciende y asumiendo la condena cruza la calle y como atleta salta por la baranda del puente. Como desde el interior de una cárcel o de un corral (de niños) agachado mira a través de los barrotes. Preocupado de que su muerte sea desapercibida, busca añadirla al bullicio cotidiano de la ciudad.

Finalmente pasa un autobús, cuyo ruido encubre fácilmente el de su caída, culminando así su conducta formal.

"Queridos padres, a pesar de todo, siempre os he amado"<sup>28</sup>.

Eran sus últimas palabras al dejarse caer, y "una interminable fila de vehículos pasaba por el puente"<sup>29</sup> en ese momento; aquí alegorizando un cortejo anónimo.

El título en alemán le confiere por ambos criterios sentido a la obra: lo que viene a ser su juicio le otorga su condena y el desarrollo humano se realiza dentro de esta aporía.

#### A MODO DE EPILOGO

*El guardián lo vio y le dijo: –Si tanto es tu deseo, haz la prueba de entrar a pesar de mi prohibición.*

*En ese momento el campesino se acercó y empujó a un lado al guardián. Ahora cruzaba el umbral. A medida que se iba internando en aquella zona empezó a sentir un extraño olor que no era el suyo y al tacto de su cuerpo que tampoco parecía ser suyo, notó que su abrigo era de piel; su rostro, su nariz aguileña; ahora tenía barba. Transfigurado intentó regresar. A la salida a un costado de la puerta encontró a una persona encorvada y convertida en un puñado de huesos que él ya no supo distinguir. Observó aquella silueta en reposo y sintió una profunda sensación familiar. A su espalda un viento cerró la puerta. Reinaba una oscuridad más tenebrosa que antes, que él no pudo ver ...Se estremeció cuando le golpearon el hombro.*

*–Parece que estabas soñando –le dijo el guardián acercándose al banquito donde el hombre sentado dormitaba–. Levántate y aprovecha de entrar antes de que cierre el portón. Tú sabes que esta entrada es solamente para ti.*

<sup>26</sup>Franz Kafka, *La Condena...*, pág. 21.

<sup>27</sup>Loc. cit.

<sup>28</sup>Loc. cit.

<sup>29</sup>Loc. cit.

–"Lo que hace que el juicio de la posteridad sobre el individuo sea más justo que el de los contemporáneos reside en la muerte. Uno no se desarrolla a su manera sino después de muerto..." Franz Kafka, *Preparativos de boda en la campiña*, en Roland Barthes, *Crítica y verdad (Critique et vérité)*, 1966) (México, Siglo XXI, 1989), pág. 62 (Nota).

## JEAN PAUL SARTRE Y LOS DILEMAS DE LA CONSECUENCIA

*Edison Otero Bello\**

### I

Con la muerte de Jean Paul Sartre (1905-1980) murió una época. Por de pronto, una época del pensamiento francés del siglo xx que Sartre representó indiscutiblemente junto con Albert Camus y Maurice Merleau-Ponty, desaparecidos veinte años antes. Fueron sus amigos, pero la amistad pagó el precio de una aspiración a la consecuencia en las ideas que Sartre llevó hasta sus extremos más problemáticos. Ciertamente, puede dudarse razonablemente de los beneficios de una actitud tal, pero no podría ponerse en duda la honestidad que Sartre puso en ella. Sólo la mala fe —como acostumbraba él mismo a decirlo— se permitiría colocar en entredicho la integridad de su consecuencia intelectual. Periódicamente esta mala fe copa los espíritus y envenena el juicio, suponiéndose que la grandeza de un pensador ha de hallarse, ante todo, en la complacencia con que admite y celebra las creencias de sus contemporáneos, las ideas establecidas, los pensamientos convertidos en costumbres. De no ocurrir así, si el filósofo resiste la fuerza de la inclinación a la credulidad fácil, se desata entonces la santa indignación. En última instancia, se le achacará la responsabilidad de los males del mundo...

En 1964, Sartre expresaba: "Yo no soy, como se ha dicho, un pesimista; soy una persona que procura que la gente se vea a sí misma con más lucidez, y éste es el motivo por el cual no me aprecian. Asusto a la gente. Diría que la mayoría de los seres humanos ha temido siempre pensar. Stendhal escribió en su tiempo: 'cualquier buen razonamiento es ofensivo'; esto es una gran verdad, aun en la hora actual".

Pero, con su muerte, también murió una época de la historia del siglo xx y del pensamiento contemporáneo que Sartre encarnó genuinamente. Si la fisonomía de los problemas que él abordó y sometió a interrogación se muestra árida, dura y tormentosa, eso no puede serle reprochado. No es estético el rostro de la guerra; de la revolución, de la violencia, de la miseria, del hambre y Sartre no titubeó en mostrarlo tal cual, en refregarlo en la conciencia de sus semejantes, en el intento de impedir cualquier consuelo fácil.

Toda la ira contra el pensador es, al fin de cuentas, un subterfugio. Es el recurso para eludir las responsabilidades. Sartre dudó de las afirmaciones de la religión (incluida la de la existencia de Dios) y sostuvo, a renglón seguido, que los hombres ya no pueden contar sino con ellos mismos, que sus vidas pasan a ser su propia e intransferible responsabilidad, que han de elegir irremisiblemente lo

\*Universidad de Chile.

que han de hacer con ellas. Las coartadas de una trascendencia sobrehumana quieren ocultar el hecho frío: el hombre está solo, abandonado a su propio arbitrio, condenado a la contingencia, amenazado por la falta de sentido. No hay una libertad garantida y gratuita sino una libertad a conquistar y, como él decía "...por encima de las pasiones, la raza, la clase, la nación...".

Sartre se propuso, ni más ni menos, que reactualizar la filosofía en el sentido socrático, mezclada en la calle con los ciudadanos, inmersa en los afanes de los hombres, abierta a sus búsquedas y a sus oscuridades, comprometida socialmente. El compromiso (l'engagement) marcó la época de Sartre y cualquiera que fuesen sus yerros tuvo la virtud, siquiera, de acercar la filosofía a los hombres comunes y sustraerla, por un instante, de su existencia académica, formal, distante, especializada. Como es obvio, ese acercamiento no podía sino contagiarse con los dramas de los hombres, con sus furias, con sus terribles enfrentamientos y, en fin, con sus esperanzas. Pero la incertidumbre, el equívoco, la confusión, la ceguera, están en el corazón de estos dramas y Sartre no hizo sino el intento de pensarlos desde dentro, participando con ellos, solidario de sus actores. Nunca dudó que en ello el escritor presta un servicio que no puede ser coonestado. ¿Quién medirá el grado conveniente de ese compromiso? Sartre recorrió los caminos dilemáticos de esa búsqueda.

## II

Hay, como puede suponerse, una evolución del pensamiento de Sartre y, también una imagen de ese pensamiento, detenida a la altura de *La Náusea* (1938) o de *El Ser y la Nada* (1943). Es la imagen del filósofo 'existencialista', cuyos temas son los de la nada, la desesperación, la elección, la soledad. Es el Sartre que la filosofía académica cultivó y conservó por varias décadas. Pero, en el pensamiento sartreano está, además, la adhesión al marxismo, al partido comunista francés y a la Unión Soviética, sus ulteriores diferencias y disidencias, sus escepticismos finales. Evidentemente más complicado y riesgoso de abordar, el pensamiento político de Sartre no tuvo términos medios, en cada caso. En el clímax de su idilio intelectual con las ideas de Marx, llegó a decir que "...el marxismo es, por sí solo, la cultura". En 1964, unos ocho años después de esta afirmación tajante, escribía: "Durante largo tiempo he tomado la pluma por espada: ahora conozco nuestra impotencia. No importa, hago y haré libros; es preciso, de todos modos sirve. La cultura no salva nada ni a nadie, no justifica. Pero es un producto del hombre; en ella se proyecta y se reconoce; sólo este espejo crítico le ofrece su imagen...".

He aquí un hecho: una pléyade numerosa de pensadores acudieron al marxismo, a los partidos comunistas, a la esperanza soviética, al 'mundo socialista': Arthur Koestler, Albert Camus, André Gide, George Orwell, Maurice Merleau-Ponty, Edgar Morin, Leszek Kolakowski y tantos otros. He aquí otro hecho: todos ellos terminaron abandonándolo, desilusionados, escépticos. Es evidente que esta experiencia de adhesión y abandono del marxismo es un rasgo del pensamiento contemporáneo, en la actividad de los intelectuales. Y el análisis de esa evolución, que remata en la ruptura, tantas veces vuelta a ocurrir, constituye una empresa

que no puede ser eludida. Una parte significativa de las esperanzas y desesperanzas de nuestro tiempo tienen allí su biografía.

¿Cuánto de los ensayos y del teatro de Sartre expresan esa experiencia y sus vicisitudes? Pues la mayor parte. Toda la confusión y toda la lucidez caben en esa lucha espiritual: el Sartre que apoya a la URSS y el Sartre de *Las Manos Sucias*, que explora el cinismo de la acción política, el dilema de los medios y los fines; el Sartre que repudia a Stalin y la intervención en Hungría; el Sartre que viaja a Cuba y a China buscando la renovación de la idea revolucionaria y el Sartre que acusa a la izquierda francesa de dimisión ante el drama argelino; el Sartre que busca y rastrea, que pone atajos a la desesperanza pero que no engaña: "Hemos gritado, protestado, firmado, desmentido. Hemos declarado, según nuestra manera de pensar, 'no es admisible' o 'el proletariado no admitirá' y, finalmente, aquí estamos. Así hemos aceptado todo... de renuncia en renuncia, nada hemos aprendido, excepto que somos absolutamente impotentes" (1960). ¿Es frecuente una integridad tal?, ¿Se tiene a menudo esta clase de trato implacable con las propias convicciones?

### III

A diferencia de sus iguales generacionales de pensamiento, Sartre se demoró más y postergó irritablemente su ruptura, estiró la cuerda del aplazamiento cuanto pudo. Lo reconoce abiertamente cuando cuenta que, en ello, Merleau-Ponty le llevaba la delantera en sacar conclusiones. A tranco lento, postergaba los cierres. Acaso, en esto se encierra la clave de sus desencuentros con el propio Merleau-Ponty. Cofundadores de la revista *Tiempos Modernos*, en 1945, con el propósito de definir una línea general frente a los problemas políticos, sus diferencias en apreciar la evolución de la política soviética fueron colocando las semillas de la ruptura. "Todo esto está en ruinas", decía Merleau-Ponty en 1953, aludiendo a la idea revolucionaria. Abandonó la revista cuando la divergencia ya era explícita.

Esa confianza porfiada, resistente a la corrosiva acción de la contingencia política, había precipitado también la ruptura de Sartre con Camus. A las afirmaciones camusianas de que el materialismo marxista suponía una idolatría de la historia, a cuyos fines todo se sacrifica y en los que toda acción se excusa y justifica por la promesa mesiánica de la sociedad sin clases; de que el marxismo se había convertido en ideología de una experiencia totalitaria, Sartre reprochaba a Camus su delicadeza. En un artículo despiadado, lo califica de 'fiscal de la República de las Almas Puras'. Era, otra vez, el tema de *Las Manos Sucias* o de *Los Justos*, de Camus: ¿hay un límite en el que la acción ha de interrogar sus medios y sus recursos?, ¿cómo se prueba la supuesta finalidad implícita de las políticas?, ¿cómo se demuestra su supuesta ligazón con los principios que la inspiran?, ¿puede, la lucha por la libertad, recurrir al terror sin desmentirse a sí misma y tergiversar su sentido?, ¿ha de construirse la justicia por medios injustos?, ¿está la revolución eximida de justificar sus métodos?

Y, sin embargo, intransigente en llevar las ideas a su consecuencia última, en asumir sus implicaciones, Sartre, quizá tardíamente, se imponía a sí mismo balan-

ces sin misericordia. Años después, terminó por decir que Camus fue posiblemente el último buen amigo que tuvo; y en cuanto a Merleau-Ponty, compañero suyo en la obsesión de comprender los afanes humanos, pudo hacer este recuento conmovedor:

“Vuelvo a ver su último rostro nocturno —nos despedíamos en la calle Claude Bernard— desilusionado, súbitamente taciturno... permanece en mí como una lлага dolorosa, infectada por la añoranza, el remordimiento y un poco de rencor. Nuestra amistad, transformada, se resume aquí para siempre. No es que le otorgue al último instante el menor privilegio, ni que lo crea obligado a decir la verdad sobre su vida. Pero en éste todo se ha reunido: los silencios que me opuso a partir de 1950 están allí, congelados en aquel rostro de silencio y recíprocamente, todavía me ocurre hoy sentir la eternidad de su ausencia como un mutismo deliberado. Comprendo que nuestra equivocación final —que no hubiera sido nada si hubiera podido reencontrarlo vivo— está hecha del mismo tejido de las otras; ella no ha comprometido nada, deja entrever nuestro afecto mutuo, nuestro común deseo de que nada se echara a perder entre nosotros, pero también el desajuste de nuestras vidas, que nos hizo tomar siempre desacompasadamente nuestras iniciativas. Luego, la adversidad, interponiéndose, interrumpe nuestra relación sin violencia... La muerte, como el nacimiento, es una encarnación: la suya, sin sentido pleno de oscuros significados, realiza en lo que nos concierne la contingencia y la necesidad de una amistad sin felicidad. No obstante, quedaba algo por intentar: con nuestras cualidades y nuestras lagunas, con la violencia divulgada de uno y la reserva exagerada del otro, no nos complementábamos tan mal. ¿Y qué habíamos hecho de todo esto? Nada, salvo evitar la ruptura. Las culpas pueden repartirse como mejor parezca; sin embargo, no éramos del todo culpables, al punto que algunas sólo veo en nuestra aventura su necesidad. He aquí cómo viven los hombres en nuestra época, he aquí cómo se aman: mal. Todo esto es cierto, pero también es cierto que somos nosotros, nosotros dos, que nos hemos malquerido. Sólo me queda agregar que esta larga amistad, ni hecha ni deshecha, abolida en el momento de renacer o de romperse, perdura en mí como una herida eternamente abierta...”

#### IV

En 1977, al tiempo que el dirigente soviético Leonid Brezhnev era recibido oficialmente por el gobierno francés, Sartre, participaba en una manifestación de solidaridad con los disidentes soviéticos organizada por Michel Foucault. Esto es crucial: Sartre terminaba siempre por escapar de las telarañas, por mucho que demorara. Es la misma independencia que lo condujo, en 1964, a rechazar el Premio Nobel, a condenar la invasión soviética en Praga, en 1968, a apoyar a los estudiantes de la rebelión del “Mayo francés”, a protestar por la exclusión de Solzhenitsyn de la Unión de Escritores Soviéticos, la misma independencia que lo empujó a denunciar la tortura practicada en Argelia por el ejército de su propia patria. Su prólogo *La Tortura*, de Henri Alleg, es un alegato estremecedor, duro, doloroso. A sus ojos, la tortura francesa en Argelia venía a demostrar que el papel de verdu-

go es cosa de ocasión, de oportunidad. Bajo la ocupación alemana, la Francia víctima podía alegar a su favor el tener las manos limpias; haciendo en Argelia lo que se despreció en los alemanes, Francia se despoja de sus razones y se iguala.

Era cuestión de tiempo el pasar de víctimas a verdugos. Este reconocimiento terrible estaba en el drama de *A Puerta Cerrada*: el infierno está en nosotros mismos. La lúcida conciencia de estas tragedias presidía, también el manifiesto que él y Merleau-Ponty colocaban en el dorso de las primeras publicaciones de la colección *Tiempos Modernos*: "...El propósito de esta colección, como el de la revista cuyo nombre lleva, es luchar contra el espíritu patético y profético, cada día más difundido, que exige de nuestros contemporáneos ciegas elecciones y torturados compromisos. No es cierto que el mundo esté dividido en dos imperios, el del bien y el del mal; no es cierto que sea imposible pensar sin ceder, ni ser fuertes sin desvariar; no es cierto que las buenas intenciones justifiquen todo, ni que exista el derecho de hacer lo contrario de cuanto se desea. La comedia de la historia, el trueque de los roles, la frivolidad de los actores, no impiden discernir una acción suficientemente clara, en tanto la preocupación por saber lo que pasa sea mayor que la de alimentar fantasías, en tanto se distinga entre angustia y ansiedad, entre compromiso y fanatismo..."

En 1966, obedeciendo a una idéntica necesidad de justicia, acepta integrar el tribunal Russell que juzga los crímenes de guerra en Vietnam. Estados Unidos, que juzgó implacablemente las devastaciones nazis en los tribunales de Nüremberg, procedía a repetir las devastaciones indiscriminadas, esta vez con la población y la geografía vietnamitas como víctimas. Tortura, crimen, masacre, napalm: todo permitido. ¿Cuál era entonces el derecho a juzgar, de dónde obtenía su fundamento? Al parecer (y la guerra de Vietnam venía a demostrarlo) el derecho a juzgar era posible por estar los Estados Unidos en la condición de vencedores. Esta condición, sin embargo, no los eximía a futuro.

De no ser así, los nazis tenían entonces la razón: hay que matar antes, cuanto antes. Las víctimas se volverán verdugos y los verdugos devendrán en víctimas... De modo que si los Estados Unidos se permitían juzgar a otra nación ante la faz del mundo, lo hacía en el nombre de valores y principios universalmente admitidos (aunque no practicados) y no estaba en condiciones de pretender que su condición de juez le eximiera del compromiso de respetar esos valores en toda circunstancia.

Pues bien, veinte años después de Nuremberg, el ejército estadounidense asola el territorio de Vietnam permitiéndose todo lo que antes había condenado en otros. Despojados de inocencia, los Estados Unidos debían, pues, ser juzgados. Y si los organismos internacionales (generalmente controlados por los propios estadounidenses) no se hacían cargo de la flagrante contradicción, alguien debía hacerlo. Es así que Bertand Russell, el filósofo británico, el mismo que salió a la calle a protestar por el armamentismo atómico y nuclear, da forma a un tribunal de juristas e intelectuales (al que Sartre se suma) para examinar los testimonios sobre crímenes de guerra en Vietnam.

## V

¿Con qué criterios, en función de qué puntos de referencia, de qué unidades de medida, podría hablarse de 'equivocos', de 'confusión' o de 'zig-zag', en la reflexión y la actuación políticas de Sartre? Esos adjetivos ¿no suponen que se poseen ya unos parámetros absolutos de juicio, unas categorías definitivas acerca de lo que es 'claro', 'rectilíneo' y 'cierto'? ¿Están a disposición de los hombres los valores que garantizan salvarlos de la ambigüedad? Sartre, como otros, veía aquí un problema, la fatalidad de dilemas reales, círculos viciosos efectivos, callejones sin salida concretos. Si Camus, Koestler, o Merleau-Ponty creyeron suficientes los Procesos de Moscú, los campos de concentración o el aplastamiento de la insurrección húngara, para hacer un balance final y emitir un juicio definitivo sobre la ideología marxista y la experiencia soviética, no cabe duda que expresaban una intransigencia honesta y limpia. Pero esa integridad intelectual no es cosa extendida. Sacerdotes católicos bendecían las armas con que se practicaba el genocidio en Vietnam: esta sola experiencia habría bastado a un Koestler cristiano para llevar a cabo una renegación sin vuelta. Pero si el cristianismo puede absorber dentro suyo experiencias como las guerras santas, la inquisición, la connivencia oficial con regímenes dictatoriales, sin que sus adherentes encuentren en ello razón suficiente para poner en duda la fe, ¿por qué no reconocer ese mismo derecho a la inconsecuencia y a la ambigüedad para cualquier otra adhesión doctrinaria? Tal era el cálculo de Sartre y explica que, en un determinado instante, creyera lícito sostener que la idea socialista y el marxismo mismo no quedaban cuestionados definitivamente por los campos de concentración y el terror.

Se preguntaba, en consecuencia, por qué no admitir en una adhesión doctrinaria lo que se admite en otras. Pero, si esto es posible, ¿dónde reside entonces el límite en el que se está a resguardo de la inconsecuencia y el equivoco? Camus lo decía: toda moral necesita una parte de realismo, pero es problemático determinar cuándo esa parte de realismo no se desliza hasta el cinismo. Con toda probabilidad, y puesto que en toda adhesión hay un grado de contradicción e inconsecuencia que se asume o no, las mismas razones que conducen fuera de una doctrina o una fe específica valen para abandonar toda otra: aquí se halla la explicación del porqué muchos intelectuales han preferido la independencia a la militancia.

Es indudable que el pensamiento de Sartre explora lo problemático de nuestras adhesiones morales y políticas, y no lo rehuye. Ningún compromiso práctico puede proclamar estar por encima de esos dilemas. En los hechos, las doctrinas que se proclaman infalibles y verdaderas se pretenden, también, desatadoras de todo nudo, pero es un testimonio significativo el que se muera y se mate en nombre de ellas... Si debe rechazarse esa pretensión absolutista, ¿cómo se configura, en suma, una consecuencia entre idea y acción, en teoría y práctica? ¿cómo se estructura la fidelidad posible de esos ámbitos? La eliminación masiva de judíos es consecuente con las concepciones racistas de la ideología nazi: ¿es una consecuencia tal la que se tendría por virtud?

Si la condición humana es examinada en términos de la lógica de la identidad y la no-contradicción, se nos aparece, evidentemente, como un gran absurdo, un desorden tremendo, una contingencia insalvable. Ya ha sido dicho en todos los tonos (Sartre incluido): el mundo no se parece a los principios y a los ideales. ¿Sartre debía, y podía, sustraerse a esa incongruencia?

Acaso, hay en la ambigüedad y la inconsecuencia más fecundidad de lo que se cree habitualmente. Se querría un Sartre sin giros, sin dilemas, sin desazones, en suma un Sartre dogmático, definitivo. ¿No se le debe, más bien, la honestidad de sus dudas, de sus tribulaciones? Este mundo está plagado de poseedores de verdades absolutas que ofician de verdugos. ¿No debería preferirse un pensador lleno de interrogantes, en vez de gentes consecuentes imponiendo certezas que no admiten revisión?

Maurice Merleau-Ponty reivindicaba, en 1949, el derecho de los escritores, filósofos e intelectuales en general, a ir más allá de lo que anteriormente habían dicho o escrito, "...a comprender y juzgar su propio pasado, y a madurar y agrandar sin temor las aparentes contradicciones, sin esa preocupación por seguir estando formalmente de acuerdo consigo mismo, que es en realidad una pretensión decadente...". Sin duda de ninguna especie, Sartre hizo uso de este derecho tanto como le fue posible, obsesionado por conducir las ideas a encarnación práctica y asumir la responsabilidad de sus consecuencias; este afán no se sostenía, en última instancia, sino en la lúcida conciencia de la condición sufriente de los hombres y en la pasión de bregar con ellos en la búsqueda riesgosa de la mejoría de esa condición. Por momentos, el sufrimiento le parecía de tales dimensiones que llegó a sentirse dolorosamente impotente de no poder cooperar a reducirlo y arremetía, entonces, contra su propio oficio de pensador: "He aprendido poco a poco a experimentar la realidad. He visto morir niños de hambre. Frente a un niño que muere, *La Náusea* no tiene el menor peso...".

Años después, fue la ceguera la que lo arrinconó. Privado de la visión de su ojo derecho desde los 3 años, comenzó a perder su ojo izquierdo y no pudo ya leer ni escribir. Se autorretrató de este modo: "...La lectura me resulta absolutamente imposible: veo líneas, espacios entre palabras, pero no puedo distinguir las palabras mismas. Privado de mi capacidad de leer y escribir, ya no tengo ninguna posibilidad de manejarme como escritor. Mi oficio de escritor está completamente destruido... El único fin de mi vida era escribir".

Sartre no dejó doctrina alguna que cultivar, fórmula alguna a la que adherir. Acateó los problemas de la sociedad contemporánea, los hizo suyos y se preocupó pacientemente de hacernos sentir y de mostrarnos que se resisten a todo optimismo.

## EL PROGRESO COMO MITO DEL IMAGINARIO TÉCNICO

Marcos García de la Huerta

Suponer que la técnica, el progreso en general, sirva propósitos universalistas es un tanto ilusorio: sirve igualmente designios particulares bien limitados: nacionales, de grupos, clases o religiones determinadas. Sólo a través de éstos suele aprovechar a la humanidad, pero casi nunca presta servicio a todos ni mucho menos por parejo. Los ejemplos abundan: los Estados modernos nacieron del empleo de la artillería y la bala de cañón; España se impuso en América en gran parte gracias al caballo y el arcabuz; Inglaterra logró la supremacía sobre el Imperio español y el francés por medio de su flota naval. El Imperio americano logró imponerse sobre el japonés gracias a la bomba atómica y más recientemente sobre la URSS por medio de su tecnología espacial. No fue el espacio estelar lo que orientó a esta última ni fueron propósitos universalistas los que guiaron el perfeccionamiento de la cohertería y los viajes al cosmos: fue la carrera armamentista y la Guerra Fría. Sin perjuicio de que haya servido de paso otros propósitos —como la fabricación de nuevos materiales sintéticos, el perfeccionamiento de las comunicaciones, la miniaturización, etc.—, la técnica espacial se desarrolló contra un adversario y representa un poder sobre los hombres, no sobre el cielo y las estrellas. Se desarrolló, por demás, como una guerra propagandística en que cada logro era un emblema de la grandeza y el poderío que lo hacía posible. “Dondequiera que los soviéticos realicen algo espectacular, decía Foster Dulles, ven su beneficio primordial en rebajarnos a nosotros ante la opinión pública mundial” (En *New York Times*, 9 de octubre de 1957).

En el compromiso del desarrollo técnico y su magnificencia con el poder radica su ambivalencia fundamental: la función propiamente instrumental de las pirámides del antiguo Egipto, ¿no era a fin de cuentas servir de tumbas? Casi todo lo demás corre a cuentas del esplendor que reclama el poder para hacerse presente. A despecho de su universalidad y de los servicios que presta a la humanidad, la técnica la expolia y la degrada al mismo tiempo. No responde necesariamente a necesidades de la población sino a una dinámica interna suya, ligada al sistema productivo y a la competencia internacional. El desarrollo técnico es difusorio y masivo en el orden del consumo pero altamente concentracionario y minoritario en el orden productivo. Los llamados “efectos secundarios” del progreso son en este aspecto enteramente primarios y en cierto modo representan el equivalente de “los excesos” de un régimen totalitario: están implícitos en él aunque sean en un comienzo desconocidos.

Por eso una fórmula como “la técnica al servicio del hombre” es engañadora: supone una visión instrumentalista de la misma derivada de la relación directa con utensilios y objetos discretos, no con complejos técnicos ni con el sistema en

su conjunto. Éste no tiene, ciertamente, una existencia independiente del colectivo. Sólo el sistema de la naturaleza es imaginable sin el hombre y sin la técnica, mientras que no se puede representar lo *político* sin referente técnico alguno. Pero, precisamente, si este referente es constitutivo de la *polis*, si no hay primero sociedad, historia y luego además técnica, quiere decir que el colectivo a la vez que sostén es creatura del sistema técnico, que éste es una componente constitutiva suya, como es la edad de un organismo o como el lenguaje en la comunicación. La técnica crea en alguna medida la realidad humana y define las condiciones de la práctica en general, incluso de la ética y la política.

Un "instrumento" que desborda así su instrumentalidad ha de tener una relación interna con la acción, distinta de la que tiene el utensilio discreto o alguna máquina en particular. Por eso "la técnica al servicio del hombre" dice tanto como "la sangre al servicio del metabolismo" o "el sol al servicio de la iluminación".

El poder de la técnica no opera desde un lugar o espacio social preciso como ocurre con la autoridad política que se ejerce desde uno o varios centros fácilmente identificables: el Estado, los partidos, los sindicatos o cualquier otro enclave. Su poder es ubicuo, descentrado, difuso: alcanza al conjunto y a cada una de las prácticas sociales definiendo sus orientaciones, seleccionando y proscribiendo competencias y aptitudes, jerarquizando, en fin, a los agentes sociales en función de habilidades que ella misma supone e impone. Incluso la actividad simbólica —y desde luego la ciencia—, es invadida por criterios operativos y orientada por el *ethos* del resultado y de la utilidad: la funcionalidad práctica de la ciencia desafía la altiva afirmación de Schiller: "La ciencia es una diosa, no una vaca lechera".

Las invenciones y las innovaciones en general, junto con alterar las relaciones con el medio natural, modifican las formas prevalecientes de la riqueza, alteran las relaciones sociales, crean nuevas hegemonías, transforman, en fin, los modos de pensar, especialmente a través de las formas de comunicación y los sistemas de mensajes. Como dice McLuhan con alguna ironía, "los medios son *masajes*", porque la emisión no se hace sólo al nivel de la conciencia a través de mensajes explícitos sino sobre todo a nivel inconsciente, sensorial y nervomotor. En suma, el verdadero receptor no es el ser consciente sino la realidad humana corpórea, sensible y actuante.

Pero los "medios de producción" provocan un efecto de impregnación sobre las relaciones sociales en cierto modo análogo al de los medios de comunicación, pues las técnicas de producción definen al mismo tiempo relaciones de poder. La economía en general expresa el rendimiento y la eficiencia en términos de ganancia. Y cuando Toffler escribe "la tecnocracia es econocéntrica", no hace sino poner en evidencia esta relación invisible de los "medios" en general con el imaginario y sus efectos de poder.

Es pues un eufemismo y una falacia afirmar que la técnica es "la reforma que el hombre impone a la naturaleza con vistas a la satisfacción de sus necesidades"<sup>1</sup>. Es evidente que esa reforma no sólo opera en exterioridad sobre la naturaleza, a

<sup>1</sup>José Ortega y Gasset, "Meditación de la Técnica", *Obras Completas*, Vol. 5, cap. 2, pág. 324.

gusto y voluntad de los agentes responsables visibles, sino que lo hace sobre todo en profundidad sobre la realidad humana en su conjunto ya que la acción externa revierte sobre ésta, invadiendo dominios reputados no técnicos como la política, la historia, inclusive el pensamiento.

En vista de este papel de sujeto que cumple el sistema técnico, Jacques Ellul ha podido caracterizar a la sociedad industrial moderna como "sociedad técnica" y Galbraith como "tecnestructura"; Gilbert Hottois por su parte sostiene una "reinscripción de lo simbólico en lo técnico", en tanto Heidegger habla de un "reemplazo de la filosofía por la cibernética"<sup>2</sup>. Convertida en una pragmática universal de la actividad humana, la técnica regula de un modo genérico, anónimo, el conjunto de la práctica humana. De allí que su papel pueda compararse con la función orientadora de las conductas que suele atribuirse a las "ideologías".

La idea de una lógica inherente al sistema técnico, asociada a la expansión del sistema, independiente de la voluntad humana y determinante sobre el conjunto de la sociedad, es una tesis fundamental de Ellul: "el tipo de sociedad está dictado por la técnica", escribe, "el Estado es él mismo un agente técnico a la vez integrado en el sistema, determinado por sus exigencias y modificado en sus estructuras por la relación al imperativo de crecimiento técnico"<sup>3</sup>. Gehlen, por su parte, ha sostenido: "La ley que se acaba de enunciar diseña un proceso interno de la técnica; es algo que se produce sin que el hombre lo haya querido; por el contrario, esta ley lleva por así decirlo sobre sus espaldas el conjunto de la historia de la civilización humana. Además, según esta ley, el desarrollo de la técnica no puede ir más allá del estado de automatización más completo posible, pues no se puede indicar otros dominios de prestaciones humanas susceptibles de ser objetivados"<sup>4</sup>.

Gilbert Hottois considera que la técnica tiene una tendencia a constituirse ella misma en reino independiente a-teórico y a-ético. Ella "se desarrolla externamente en relación a la esencia simbólica y ética del hombre", escribe: ella "es extraña a la esencia *logo-teórica* y *axiológica* del hombre. El reino técnico es absolutamente otra cosa que el *regnum hominis*", otro que la humanidad hablante, vidente y electiva<sup>5</sup>. La sola lógica del crecimiento del sistema tiende a prevalecer y ella tiene poco o nada que ver con la ética y las necesidades humanas.

No habría razón, según esto, para que el cumplimiento de las exigencias del sistema conduzca a la realización de objetivos deseables. Pero si toda tentativa de contra-discurso no fuera más que "lubricación social", como dice Baudrillard, no habría más que librarse a las exigencias intrasistémicas; en cuyo caso el sistema se cerraría sobre sí mismo como en las distopías del imaginario técnico concebidas por Huxley, Kafka, Orwell o Bradbury, y la tesis se vería confirmada. El único

<sup>2</sup>Jacques Ellul, Introducción, *Le Système Technicien* (París, Calmann Levy, 1977); Gilbert Hottois, *Le Signe et la Technique* (París, Aubier-Montaigne, 1984), págs. 105-111. A la pregunta "Quién tomará el lugar de la filosofía?" Heidegger responde: "La cibernética". En entrevista: *Nur ein Gott kann uns noch retten* (= sólo un Dios nos puede salvar).

<sup>3</sup>Ellul, *Le Système Technicien*, op. cit., págs. 144-145.

<sup>4</sup>Arnold Gehlen, "Anthropologische Ansicht der Technik", en *Technik im technischen Zeitalter*, 1965.

<sup>5</sup>Gilbert Hottois, *Le Signe et la Technique* (París, Aubier-Montaigne, 1984), págs. 150-151.

modo de salir de este círculo de autorratificación de la lógica intrasistémica sería, por tanto, afirmar una racionalidad extrasistémica.

Tomemos el ejemplo de la coraza y el proyectil: mientras más se perfecciona el proyectil, más hay que reforzar la coraza. La decisión propiamente tal queda aquí aniquilada en provecho de la solución técnica: la respuesta se impone en nombre de una necesidad física que no deja lugar a elección. Fue lo que sucedió con la llamada "guerra de los torpedos" durante la Primera Guerra Mundial: el perfeccionamiento del arma ofensiva submarina obligaba a engrosar el casco de los navíos en una carrera que no conoce otro límite que el poderío de los adversarios, pues su verdadero móvil es la guerra misma. Es verdad que el reforzamiento de la coraza termina por comprometer la capacidad de desplazamiento del navío, al igual como el perfeccionamiento de los sistemas de defensa estratégica en la "guerra de las galaxias" termina por comprometer el crecimiento del sistema productivo, ya que la capacidad de esfuerzo tecnológico o de esfuerzo militar es una función relativamente fija de la capacidad productiva, especialmente del sistema industrial. Una diferencia, sin embargo, se impone y es que a medida que el sistema técnico se desarrolla, desplaza al mismo tiempo los límites del sistema productivo de modo que él mismo crea las condiciones para su expansión indefinida. Sería ilusorio, en este sentido, pretender que la carrera armamentista encuentre un techo impuesto por ella misma.

A pesar de que el ejemplo presenta una situación particular, resulta al mismo tiempo ilustrativo porque apunta a un fenómeno que puede llamarse "entropía técnica". Consiste en el hecho de que al interior de un encadenamiento de respuestas o soluciones, madura un sistema de oposiciones inherentes al mecanismo de la respuesta que conduce a ésta a su punto de cumplimiento o saturación. Se plantea entonces la necesidad de salir del engranaje de la respuesta para redefinir el marco del problema, proponer nuevas orientaciones, acciones reguladoras, en fin, definiciones relativas a la estrategia general de vida.

Éste es propiamente el terreno de la decisión, que no tiene necesariamente que proceder del Estado directamente, aunque normalmente pasa por él, a pesar de que las grandes utopías modernas han tratado de evitarlo, ya sea reduciendo el Estado a un mínimo, como el liberalismo, o postulando su completa desaparición, "su arrumbamiento en el desván de los trastos viejos —decía Marx— junto al hacha de piedra y la tejedora a pedal". Está, sin embargo, convertido en algo tan abstracto y lejano a los ojos de "nuestro pobre individualismo", al decir de Borges, que "aforismos como el de Hegel —el Estado es la realidad en acto de la idea moral— nos parecen una broma siniestra". Convertido él mismo en "agente técnico", el Estado permanece, no obstante, como límite virtual del *ethos* de la "experimentación total", es decir, como único dique visible y regulador potencial del "imperativo técnico" fundamental: "todo lo que es posible de hacer, es preciso hacerlo"<sup>6</sup>. Bacon había anticipado este principio cuando escribió en *La Nueva Atlántida*: "El propósito de nuestra Fundación es el conocimiento de las causas y de los mo-

<sup>6</sup>Ellul, *Le Système...*, op. cit., pág. 336.

vimientos secretos de las cosas, y la extensión de los límites del imperio de los hombres a fin de ejecutar todas las cosas posibles". Numerosos autores han reiterado este "imperativo *deóntico*": "Si no se adopta ninguna contramedida precisa, desde el momento que algo es posible habrá, en alguna parte, alguien para explotar esa posibilidad"<sup>7</sup>; "Si una cosa puede hacerse, ella debe hacerse"<sup>8</sup>. "Ninguna frontera ética se impone a la investigación. Su libertad es un postulado indiscutido"<sup>9</sup>. La técnica es el verdadero sujeto de la "edad de la experimentación total" (Poulain): ella es quien suprime los límites: "no hay para ella ninguna operación imposible ni prohibida: no es ése un carácter accesorio o accidental suyo, es de la esencia misma de lo técnico", afirma Ellul, y agrega: "Por eso las guerras son tan útiles en este marco: es en ese momento que todos los experimentos son posibles (...). La guerra es el campo de la experimentación necesario que permite el auto-crecimiento, porque todas las audacias, todas las técnicas y el trabajo *in vivo* son irremplazables"<sup>10</sup>.

La ideología del poder técnico ha alimentado dos grandes mitos que definen a su vez el imaginario moderno: desde luego, evidentemente, el mito del progreso indefinido; y enseguida este otro gran mito del siglo XVIII, el de una sociedad regulada científicamente donde "el gobierno de los hombres" será reemplazado por la "simple administración de las cosas". El "fin de la historia" que plantea Fukuyama no es, a fin de cuentas, otra cosa que *una sociedad liberada de la política*, en que las cuestiones económicas y técnicas se imponen en todo reduciéndolo todo. La sociedad automatizada supone, en efecto, el mito del Estado "técnico", léase "científico", cuya conducción corresponde a las tecnociencias de la administración.

Desde que Malthus cuestionó las bases morales de la cultura demográfica, la idea de que la sociedad moderna es altamente entrópica no ha cesado, sin embargo, de inquietar: atraviesa la Economía Política clásica —incluido Marx, quien extiende a la sociedad industrial capitalista el argumento de la tendencia decreciente de la tasa de ganancias que los economistas asociaban a los límites de los rindes agrícolas—, y renace en las predicciones más recientes sobre un eventual fin catastrófico de la era de progreso, a partir del informe del Club de Roma, más conocido como Informe Meadows<sup>11</sup>.

La idea de "fin del progreso", ahora rejuvenecida por Sauvy y De Closetz, no apunta tanto a la cultura demográfica como a los riesgos de sobreexplotación y por ende a la cultura económica del progreso mismo. El perfeccionamiento de la fuerza productiva es virtualmente infinito, pero los equilibrios físicos del mundo y los ecosistemas son la gran limitante: los ciclos reproductivos del sistema natural tienen otro ritmo que el sistema técnico y según toda evidencia no resisten la des-

<sup>7</sup>A. Toffler, *El shock del futuro* (Barcelona, Plaza y Janés, 1975), pág. 234.

<sup>8</sup>V. Packard, *The people Shapers* (Londres, Futura, 1978), pág. 329.

<sup>9</sup>H.J. Meyer, *Die Technisierung der Welt* (Tübingen, Niemeyer, 1961), pág. 207.

<sup>10</sup>Ellul, *Le Système...*, *op. cit.*, pág. 242. Ver G. Hottois, *Le signe et la Technique*, *op. cit.*, pág. 147.

<sup>11</sup>D.H. Meadows, Denis L. Meadows, J. Randers y W.W. Behrens, *The Limits to Growth: A report to the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind* (New York, Univers Books, 1972).

carga y predación a que los somete la progresión del sistema productivo y defensivo. De modo que el progreso reactualiza la noción de límite. El debate generado en torno a la "economía ecológica" y el "desarrollo sustentable" apunta precisamente a esta frontera de la modernidad tecnoeconómica y de la noción de temporalidad ligada a ella<sup>12</sup>.

La idea de crecimiento indefinido es un absurdo físico y no tenía por qué no ser un disparate económico: está sostenida en el imaginario mítico. Incluso el desarrollo del Tercer Mundo en condiciones y a costos comparables a los de la Revolución Industrial en el Primer Mundo, resulta impensable y bastaría para un colapso planetario. Otra cosa es que los anuncios sobre "fin del progreso" y sobre todo las recomendaciones para ponerle un freno programado, resulten inaceptables para los países emergentes. Pero lo cierto es que la tecnología que conocemos para "desarrollar", no fue concebida para remendar daños. No existe, en efecto, la tecnología económica para restaurar los efectos indeseados del "desarrollo": sabemos, por ejemplo, cómo plantar un árbol, no cómo recuperar una selva o replantar un bosque; sabemos explotar un banco marino, no cómo restablecer un mar agotado o pulucionado. El "desarrollo" es una de las grandes utopías modernas, la última tal vez —al menos la más visible— que queda en pie.

Estos dos mitos del imaginario moderno —el progreso y la tecnocracia— expresan lo que se podría llamar la "ideología espontánea de la práctica técnica". La creación de expertezas no se limita a la sola transmisión de conocimiento o a la formación en un oficio determinado: delimita al mismo tiempo un campo de intereses y, sobre todo, una proyección individual y social del sujeto, es decir, produce junto con la experteza una participación en el auge de la técnica o la ilusión de esta participación. De modo que lo que la sociedad realiza a determinado nivel, la conciencia lo idealiza en otro: la práctica técnica se encuentra precisamente idealizada a nivel consciente: la invención —y la innovación en general— son como el "carburante" siempre renovado requerido por el proceso de reproducción del "capital simbólico" o "capital cultural" que es la ideología, en este caso, la ideología del progreso / del desarrollo / del poder tecnocientífico.

La innovación produce un efecto de desplazamiento permanente del conflicto de intereses, neutralizando o aplazando sus efectos políticos. Pero la ideología progresista se alimenta no solamente de la innovación y de la invención permanente, sino que también se nutre del imaginario religioso, moral y político. De otro modo el progreso no podría asociarse como de hecho se asocia al perfeccionamiento moral, a la justicia y a la felicidad, ni la ciencia y la técnica, a una concepción del poder en general. "En los últimos tres siglos —escribió Nietzsche— se

<sup>12</sup>Paul Durbin y C. Cuello, "El desarrollo sostenible y las filosofías de la tecnología", en *Technology and Ecology*, VII Bienal de la "Society for Philosophy and Technology", mayo, 1993.

Entre nosotros, destacan en esta dirección los trabajos de Osvaldo Sunkel y Manfred Max Neef. Una civilización de "bajos índices", en cambio, no parece factible. El "consumismo" puede verse desde las necesidades sistémicas de la industria de producción masiva. También desde los "apetitos" como llamó la tradición espiritualista a las necesidades de bienestar "material", o como sobredesarrollo del sensorio y énfasis en el cuerpo. *Ambas ópticas dificultan imaginar una cultura de bajos índices.*

ha promovido la ciencia, en parte porque con ella y a través de ella se esperaba entender mejor la bondad y sabiduría de Dios... en parte, porque se creía en la absoluta utilidad del conocimiento, especialmente en la íntima asociación de la moral, el saber y la felicidad... en parte, porque se opinaba que en la ciencia se tenía y se amaba algo desinteresado, inofensivo, que se bastaba a sí misma y era verdaderamente inocente... por consiguiente, a partir de tres errores"<sup>13</sup>.

Si la técnica no condicionara el imaginario así como el conjunto de las prácticas sociales, no lograría articularse como de hecho se articula en un modo de pensar. Sin embargo, el mito no entra en el imaginario técnico simplemente como lo falso-maravilloso de la fábula: procura asimismo el empuje, el estímulo y la seducción que actúan frente a la moral del grupo como una reserva de "capital simbólico", al igual, por demás, como la magia originaria, que representa esta reserva en estado puro, salvaje, pues la magia es el grado cero de la tecnicidad, la eficacia natural nula, en el sentido que todo en ella, o casi todo, es eficacia simbólica.

En su *Historia de las Técnicas*, Bertrand Gilles muestra precisamente que en su origen la técnica fue considerada como un "don de los dioses" para ayudar o bien para tentar a los mortales a superar su condición. El hecho de concebir el porvenir como una posibilidad infinita, ilimitada, confirma este carácter mítico del progreso. Sólo al interior del mito todo lo imaginable es concebible: la invención actúa como una suerte de "principio de realidad" en relación a lo ilusorio del deseo, en el sentido que ella nutre la verosimilitud de esta apertura ilimitada del tiempo que no es sólo apertura en sentido de transparencia ilimitada, sino también de opacidad y de imprevisibilidad absolutas. Desde el punto de vista del "principio de realidad", y pese a su carácter siempre técnico, la utopía es lo irrealizable del imaginario. Pero, en la medida que la técnica realiza los imposibles, ella actúa como un agente mítico: "¡Concedid vuestras utopías, ellas serán la realidad de mañana!": así habla el mito; y la convicción del mito se expresa a través de la técnica: ella es el agente capaz de todo, de cumplirlo todo.

Al mismo tiempo, la creencia en el progreso requiere, frente a sus efectos indeseados, de un optimismo fundado en la fe: la creencia en una Providencia, un Dios, que vele por nosotros y procure porque el trabajo de la razón sirva propósitos humanos. Este suplemento fideísta que late al interior de la creencia en el progreso tiene que afirmar para imponer su pretensión universalista que no es posible que la ruta del progreso conduzca a la catástrofe. En cambio, no es preciso una creencia para afirmar el riesgo y la inminencia incluso, de la catástrofe.

Otro tanto cabría decir en cuanto a los efectos de poder político que produce el poder técnico: la *verdad* del "gobierno científico" y del "fin de la política" supone, exige, el absolutismo del automatismo social, especialmente el económico que funda una nueva variante totalitaria. Los esfuerzos más acabados de despolitización de las relaciones sociales desembocan, en efecto, en una técnica de control

<sup>13</sup>Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial*, traducción José Jara (Caracas, Monte Avila Editores, 1985) Libro I, aforismo 37.

social programado que en la práctica no requiere de un Estado absoluto: le basta uno absolutamente funcional al automatismo. En una palabra, la ilusión de suprimir este "trágico moderno" que es la política, se convierte en la reafirmación del primado de lo operatorio sobre el orden simbólico y, por ende, en la afirmación de lo trágico a otro nivel.

La concepción de la política como realización de una ciencia previa es una idea de la Ilustración que retoma un viejo prejuicio filosófico griego que atraviesa el conjunto del pensamiento occidental. Según él, la razón es autárquica, es decir, soberana; la ciencia es pura, es decir, olímpica: legítima y justificada por ella misma, en oposición a la *techné* que requiere justificación y caución moral —así el juramento hipocrático, por ejemplo— puesto que ella es "impura" y eventualmente culposa. Esta concepción de la *theoría* responde, desde luego, a la separación del trabajo libre y el servil. Representa al mismo tiempo una garantía de impunidad para la ciencia misma, pues abre de antemano una cuenta por partida doble a cuyo *haber* se anotan los logros de la teoría y al *debe* los efectos, y eventualmente los daños, de sus "aplicaciones": la inocencia de la una ha de depender forzosamente de la culposidad de la otra. Pero si se piensa la *theoría* como la forma superior de la *praxis*, vale decir, desde un punto de vista no olímpico, no quedaría otro fundamento para su distinción radical que la correspondiente separación entre el trabajo libre y el trabajo servil.

La cultura técnica que se impone como universal conduce, al igual que las grandes religiones monoteístas, a un mundo unigénito donde se estrechan los espacios para la pluralidad.



# REMEDIOS PARA EL "EMBROLLADO LABERINTO" DE ARAUCO: BARROS ARANA Y EL LUGAR DEL *CAUTIVERIO FELIZ* EN LA HISTORIOGRAFÍA DE CHILE

Roberto Castillo Sandoval\*

En medio de un efervescente y tenso ambiente político e intelectual, cuando se decantaban al mismo tiempo el territorio geográfico y los elementos culturales con que la joven república de Chile pretendía perfilar su identidad nacional, sale de su prolongado anonimato el *Cautiverio feliz* de Pineda y Bascañán (1673), entre otros importantes textos del archivo colonial. La publicación de este manuscrito, ahora considerado uno de los más importantes de la colonia chilena, sin embargo, no deja de sorprender, ya que ni su forma ni su contenido se ajustan a las normas de selección estipuladas por los directores de la "Colección de historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional", proyecto iniciado a principios de la década de 1860. Más aún, el mismo encargado de la edición, Diego Barros Arana, parece cuestionar la calidad del *Cautiverio feliz* como texto histórico. La elucidación de las motivaciones detrás de la publicación de este singular libro servirá, espero, para ilustrar la estrecha y a veces impredecible relación entre la tarea de recuperación del pasado colonial y el contexto ideológico y político en que esta labor se empezó a realizar.

La *Historia física y política de Chile* de Claudio Gay, que se comenzó a publicar en 1844, marca el nacimiento de la historiografía chilena no sólo por ser la primera historia general de su tipo surgida después de la independencia, sino porque la reacción que provoca inaugura una reflexión metodológica que hasta entonces era inexistente o se hallaba muy en ciernes en el país<sup>1</sup>. La *Historia física y*

\*Haverford College.

<sup>1</sup>En 1834 había aparecido la obra del franciscano José Javier de Guzmán *El chileno instruido en la historia topográfica, civil y política de su país*, trabajo auspiciado por el gobierno de José Joaquín Prieto. Se trata de un peculiar libro con fines didácticos, escrito en forma de diálogo entre un tío y su sobrino. Barros Arana opina que este libro "mereció una acogida superior a su escaso mérito" (*Barros Arana, historiador* v. 14), lo que puede ser confirmado en cualquier lectura: el franciscano se limitó a reproducir informaciones de fuentes anteriores, apoyándose principalmente en el *Saggio sulla storia civile del Chili* del abate Molina (1782). Por lo tanto, en la década de los 1830 no se puede hablar de la existencia de una disciplina historiográfica como tal, a pesar del manifiesto interés de algunos individuos por practicarla. Como señala Allen Woll, la Sociedad Chilena de Historia, fundada en 1839, "produced little that future historians could examine or emulate" (*A Functional Past* 30). El desprecio de Lastarria por el "opúsculo" del padre Guzmán se refleja en su afirmación de que el autor había tenido que usar los servicios de un *ghost writer*, quien finalmente renunció ante la imposibilidad de arreglar el mal estilo del franciscano (*Recuerdos literarios* 41). Un ex-libris del mismo padre Guzmán aparece en el primer folio del "Prólogo del transcriptor" que acompaña al manuscrito del *Cautiverio feliz* que se encuentra en el *Archivo Nacional de la Biblioteca Nacional* en Santiago.

política concita, de partida, los elogios del tutor y árbitro del mundo intelectual chileno de la época, Andrés Bello, por su rigor científico y circunspección de juicios (*Obras completas* VI, 47) mientras que provocará las críticas de Domingo F. Sarmiento y sus partidarios por carecer de una explicación "filosófica". José Victorino Lastarria, por ejemplo, en reacción a este despertar historiográfico, articula de manera vehemente sus objeciones a la metodología de Gay en su célebre memoria "Investigaciones sobre la influencia social de la conquista i del sistema colonial de los españoles" (1844), en la que defiende la llamada aproximación "filosófica" a la escritura de la historia nacional<sup>2</sup>. Lastarria desencadena así la prolongada polémica acerca de la investigación y la escritura de la historia, que se caracterizará por la tendencia a enmascarar motivaciones políticas detrás de argumentos metodológicos. A partir de la obra de Gay, la práctica de la nascente disciplina en Chile contendrá entonces, explícita o implícitamente, las agendas políticas de los bandos que se disputan la hegemonía en el campo<sup>3</sup>.

La recuperación de los textos coloniales del Reino de Chile se realizará bajo el doble influjo de estas corrientes historiográficas que venían en pugna desde mediados del siglo XIX<sup>4</sup>: en la tarea se mezclan en diversas proporciones y de maneras inesperadas un afán documental conservador, como el favorecido por Andrés Bello, y un activismo de prurito filosófico, como el promovido y practicado por algunos de sus discípulos rebeldes, prominente entre ellos José Victorino Lastarria<sup>5</sup>. Los ecos del debate, que afectarán incluso la práctica historiográfica chilena en el siglo XX, son claramente discernibles en la declaración de propósitos del proyecto que da origen a la "Colección de historiadores de Chile y Documentos relativos a la historia nacional". Según la declaración de propósitos de esta empresa, la labor

<sup>2</sup>La crítica liberal continuará por casi tres décadas. Cuando Gay termina de publicar el octavo volumen de su *Historia* a fines de 1871, Diego Barros Arana comenta: "Minucioso i prolijo en la investigación y en la narración de los hechos, el señor Gay ha reunido un número considerable de datos que espone metódicamente, pero sin relieve i casi sin colorido... Por otra parte, en toda la narración histórica se nota un empeño no diremos de ser imparcial, ni de escribir sin pronunciar juicio sobre los sucesos o las personas, sino de no herir susceptibilidades de ningún jénero, de no lastimar en lo menor a los actores de aquellos hechos ni siquiera a sus hijos o descendientes. Este sistema lleva al historiador a rasgos de una complacencia casi inconcebible, que lo induce a dejar pasar sin una palabra de censura o desaprobación verdaderas faltas, que el lector no puede apreciar por la manera en que están referidas. De la lectura de todo su libro se desprende, sin embargo, que las simpatías del señor Gay están por el partido conservador i por los autores de la constitución de 1833" (*Obras completas* IX, 100-101).

<sup>3</sup>Véase el indispensable resumen hecho por Allen Woll (*A Functional Past* 7-48).

<sup>4</sup>Allen Woll señala: "While Encina and Feliú Cruz assumed the complete conquest of Bello's ideals, it actually appears that no one was satisfied, as the new historical writings followed either both, one, or none of the methods advocated by Lastarria or Bello. The interim result was more confusion than conquest by 1851" (*A Functional Past* 52). Por mi parte, creo que es más preciso caracterizar este fenómeno como una inestable y tensa cohabitación —e incluso a veces fusión— de las dos corrientes, especialmente si se toman en cuenta las intrincadas y contradictorias relaciones políticas y personales entre el reducido círculo de maestros, alumnos fieles y discípulos renegados.

<sup>5</sup>Jaime Eyzaguirre señala, *en passant*: "Miguel Luis [Amunátegui] publicó en 1853 *La dictadura de O'Higgins*, obra más bien de tesis, encaminada, en el fondo, a hacer un diagnóstico adverso del régimen de Montt. Aquí, si el método empleado era el que preconizaba Bello, la intención se hermanaba con los ideales políticos de Lastarria" (*Historia de Chile* 674, énfasis mío).

historiográfica de carácter eminentemente documental debía compaginarse y complementarse con una intención interpretativa:

No es para nosotros lo principal de la historia la crónica de los sucesos, la narración de los combates, triunfos o derrotas; lo es, la pintura fiel del desarrollo y progreso de un pueblo considerado bajo sus diversos aspectos; y difícil es hacerla con acierto si no se conocen los antecedentes históricos de ese mismo pueblo,... Es menester subir a su oríjen, seguir su marcha en el tiempo, e investigar cómo los diversos elementos que han obrado sobre él, lo han modificado, cómo han contribuido a constituir su modo de ser actual. Concebida la historia de esa manera, no estará limitada a satisfacer la curiosidad, a entretener o divertir con el recuerdo o pintura de sucesos pasados. Ofrecerá útiles lecciones al hombre público, ilustrará para dar a ese pueblo la marcha mas conforme a su conveniencia, y prestará importante auxilio a los que a él consagran sus esfuerzos". ("Advertencia de los editores" *Cartas de Pedro de Valdivia* v-vi)<sup>6</sup>.

Diego Barros Arana, destacado historiador y político de simpatías liberales, al referirse a la incipiente Colección, indica cuáles deberían ser a su juicio los criterios editoriales del proyecto:

La colección que ha comenzado a publicar la imprenta del *Ferrocarril* contendrá además las relaciones históricas sobre Chile que hasta ahora permanecen inéditas. Con excepción de unas pocas de éstas, las demás no merecen bajo ningún aspecto ver la luz pública. Sus autores, sin poseer la menor sagacidad histórica, no han hecho mas que copiarse los unos a los otros,... Esas relaciones no tienen valor ni mérito alguno sino en la parte en que el autor refiere lo que ha visto, los sucesos en que ha sido testigo o actor. Fuera de allí, la generalidad de las crónicas no sirve para nada.

Por esto sería de desear que los editores de la colección se empeñaran particularmente en publicar *documentos*, que tienen tanta mas importancia para los trabajos históricos (Obras completas VIII, 121-122, énfasis mío).

Si este comentario, publicado en febrero de 1863, ya tiene un tono bastante mordaz, hay que considerar que en él, Barros Arana modera sustancialmente sus críticas previas sobre las anunciadas publicaciones de la colección. En efecto, en

<sup>6</sup>Esta labor fue impulsada por figuras como el bibliógrafo José Toribio Medina y tuvo como fruto el inicio de proyectos como la mencionada "Colección de historiadores y documentos relativos a la historia nacional" (1861) y la "Colección de documentos inéditos para la historia de Chile" (1888), los que continuarán hasta entrado el siglo XX.

En la "Advertencia de los editores" del primer volumen de la "Colección de historiadores" se habla así de la situación marginalizada de los textos de la colonia: "Casi todas las historias, crónicas y memorias que por aquél entonces se escribían, han quedado manuscritas..., la mayor parte de ellas fuera del país. Del corto número de las que se han publicado, con excepción de la historia del abate Molina, solo existe entre nosotros uno que otro ejemplar, y como ediciones raras es muy difícil procurárselas". (*Cartas de Pedro de Valdivia al Emperador Carlos V*, vi).

1861 había escrito una severa carta al editor de la *Revista del Pacífico*, refiriéndose al proyecto en ciernes:

[La] falta de noticias [sobre los autores], junto con la interpolación de cronistas que no tienen una página útil entre otros de verdadero mérito, así como la supresión de ciertos escritores que compusieron obras llenas de valor i de interes históricos, nos ha hecho creer que los directores de la empresa conocen bien poco los documentos i relaciones que han de servir de base para la historia chilena (*Obras completas* VIII, 121).

Extrañamente, a pesar de esta actitud crítica hacia los anónimos "directores de la empresa", se le encargará al mismo Barros Arana que edite el tercer tomo de la colección, que contendrá el *Cautiverio feliz* de Pineda y Bascuñán. La temprana inclusión de este libro en la nueva colección llama la atención, por un motivo adicional al de la sorpresiva designación de un crítico del proyecto como editor: Pineda y Bascuñán originalmente no había sido nombrado entre los autores anunciados en el prospecto ni en la "Advertencia a los lectores" del primer tomo de la colección<sup>7</sup>. La sorpresa aumenta al ver que el libro de Pineda no cumplía con los requisitos que el mismo Barros Arana había estipulado como condición para que un texto pudiera ser considerado "de valor i de interés histórico" y ser incluido en la serie. En efecto, en su segundo estudio del *Cautiverio feliz*, publicado como prólogo de su edición<sup>8</sup>, el historiador reconoce que el nombre de Pineda y Bascuñán "aparece rara vez en los documentos" ("Introducción", i) y que prácticamente no existe manera de verificar el contenido del relato y los otros discursos del libro, ya que

los escritores que lo han nombrado en sus historias, no han hecho otra cosa que tomar de ese libro algunas de las noticias que acerca del autor se hallan esparcidas en notable desórden. Para trazar los siguientes rasgos biográficos casi no hemos tenido mas fuente que su propia obra (*Cautiverio feliz*, ii).

Como si esto no fuera suficiente para descartarlo como fuente documental válida, el *Cautiverio feliz* tampoco cumple cabalmente con un cierto ideal de estilo llano en que el autor debería referir solamente "lo que ha visto, los sucesos en que ha sido testigo o actor" (*Obras completas* VIII, 121). Muy por el contrario, Barros Arana se encarga de destacar precisamente esta diferencia entre el estilo abigarrado

<sup>7</sup>En el prospecto tan ásperamente criticado por Barros Arana se leía: "Nuestra coleccion comprenderá, pues, todas las historias jenerales y las que abrazaren períodos parciales que sean de algún mérito, no tanto literario cuanto de ilustración histórica. Figurarán en ella Góngora Marmolejo, Córdova Figueroa, Rojas, Olivares, Tribaldos de Toledo, Vidaurre, Ovale, Quiroga, Tesillo, Molina, Pérez de García y algunos otros que esperamos proporcionarnos en el curso de la publicación" (*Cartas de Pedro de Valdivia*, vi). La ausencia del *Cautiverio feliz* en el prospecto no se explica por ser uno de los textos inasequibles; el mismo Barros Arana había dado cuenta de la existencia de dos copias en la Biblioteca Nacional: "Una de ellas completa i la otra [sic] truncada por el Padre franciscano Aránguiz, obsequiada por el Padre fr. Francisco Javier Guzmán" (*Obras completas* VIII, 291).

<sup>8</sup>Este estudio, el segundo de los tres ensayos que Barros Arana escribirá sobre el *Cautiverio feliz*, se encuentra también bajo el título de "Don Francisco Núñez de Pineda i Bascuñán i el Cautiverio feliz" en las *Obras completas* VIII, 293-302.

y encumbrado de Pineda y el de otros autores más directos, dejando en claro que no le asigna al *Cautiverio feliz* un gran valor literario:

Así escribieron Bernal Diaz del Castillo y Góngora Marmolejo, y nos legaron libros admirables por su candor y sencillez, y preciosos como documentos históricos. Pero Bascuñán era demasiado literato para que siguiera ese ejemplo: quiso ostentar sus conocimientos, y nos dejó un libro informe en que lo útil está perdido en medio de pájinas cuya lectura fatiga nuestra atención (v-vi).

¿Cómo se explica entonces la publicación del *Cautiverio feliz*, si había otros escritos que se ajustarían mejor a la finalidad de la empresa, según los criterios expresados tanto por los encargados de la colección como por el mismo editor? El entusiasmo juvenil de Barros Arana por el entonces inédito libro, al que había dedicado uno de sus primeros estudios<sup>9</sup>, no parece ser explicación suficiente. En los trece años que median entre su artículo primerizo y su edición del *Cautiverio feliz*, el historiador ha enfriado considerablemente su primer juicio positivo acerca del texto. Recordemos que en 1850 había escrito, entusiasmado:

Todo cuanto en ella vemos está lleno de animacion i colorido. Las descripciones de costumbres, las conquistas que hacia el cautivo para la fé de Cristo, no hai rasgo en fin que no nos interese. Las digresiones históricas, sus recuerdos i citas que podian hacer pesada e indigesta su obra, no hacen mas que aumentar su importancia. Difícilmente se pudo haber encargado a una mano mas hábil la ejecución de un cuadro tan completo i de tan variado colorido ("Bascuñán i el *Cautiverio feliz*" 289).

Pero en el lapso de poco más de una década, su opinión de la habilidad de Pineda había disminuido casi al punto de la retracción: "Bascuñán es difuso, vulgar, pesado cuando entra en sus eternas digresiones morales i filosóficas ("Don Francisco Núñez de Pineda i Bascuñán i el *Cautiverio feliz*" 301)<sup>10</sup>. No sorprendería que en el intervalo entre los dos estudios hubiera realizado una lectura más completa o más prolija del manuscrito, sin apoyarse en extractos o comentarios<sup>11</sup>. La creciente impaciencia que se trasluce en los juicios del historiador frente a las digresiones morales y religiosas de Pineda, que antes había elogiado, podría reflejar en parte la radicalización ideológica producida en Barros Arana como consecuen-

<sup>9</sup>"Bascuñán y el *Cautiverio feliz*" fue publicado cuando Barros Arana tenía apenas 20 años, en la *Revista Santiago*, en la época co-dirigida por José Victorino Lastarria (*Revista de Santiago* v, 1850: 365-72, en *Obras completas* VIII, 283-291).

<sup>10</sup>Su opinión era incluso más negativa en 1884, cuando escribe: "La colección de manuscritos de la Biblioteca Nacional era entonces muy pobre... solo algunos volúmenes de ella tenían algun valor histórico. En efecto, dejando a un lado el manuscrito autógrafo de Bascuñán (*El cautiverio feliz*), en realidad de escasa importancia..." (*Historia jeneral* XVI, 352 nI, énfasis mío).

<sup>11</sup>Como al parecer lo hizo en su estudio de 1850, donde, extrañamente, cita el episodio de la captura de Pineda según la versión glosada que había aparecido en la *Historia* de Gay. En el mismo estudio de 1850, Barros Arana incluye la siguiente advertencia: "Esta relacion la copiamos de Gay, con pocas alteraciones en que seguimos el texto a la letra. Debemos advertir que no es la copia literal de aquel autor" ("Bascuñán i el *Cautiverio feliz*" 288).

cia de su expatriación y exilio en Buenos Aires, Londres, Madrid y París (1858-1861). En esta ausencia, personalmente difícil pero intelectualmente bien aprovechada, se desarrolla y profundiza su actitud crítica frente al clero, y en particular frente a los jesuitas, tan alabados por el pío autor del *Cautiverio feliz*, quien había recibido su educación en un colegio de esta orden<sup>12</sup>.

Misteriosamente, todas las posibles deficiencias —desde el punto de vista metodológico, estilístico, e incluso ideológico— que Barros Arana encontraba en el texto de Pineda no fueron suficientes para impedir que se hiciera cargo de la edición. No es éste el lugar para especular los aspectos incidentales o anecdóticos que hubieran podido influir en la inclusión del *Cautiverio feliz*, aunque no descartamos que pudieran ser determinantes. Creemos más útil señalar, para orientar la discusión hacia un terreno más fructífero, que Barros Arana siempre demostró poseer un agudo sentido del papel que los textos coloniales podían desempeñar, no sólo en el estudio metódico del pasado, sino también en la diaria tarea de interpretar la realidad cercana y contingente. Sus aseveraciones sobre la Colección de Historiadores confirman esta convicción acerca de la utilidad de la historia en los asuntos prácticos de gobernar una nación:

[L]a colección de que vamos a dar cuenta tiene gran interes, no solo pra los historiadores i los aficionados a esos estudios, sino también para los estadistas, los administradores y los economistas (*Obras completas* 123).

Una de las preocupaciones más apremiantes de esos estadistas, administradores y economistas de la época era, sin duda, la del recrudescimiento y dilatación de las guerras de Arauco. Debido al gran alzamiento indígena de 1859, que se prolongó hasta bien entrado 1861, había resurgido en la realidad inmediata del país el “embrollado laberinto de las interminables guerras de la frontera araucana” al que Barros Arana alude en su Introducción al *Cautiverio feliz* (vii). El avatar decimonónico del problema de la Araucanía no era meramente un asunto militar; ya desde mediados de siglo se había convertido en candente tema de política interna debido a la intensa presión de los agricultores y comerciantes que, aprovechando los períodos previos de relativa calma, habían comenzado a establecerse *de facto* en tierras consideradas legítimamente indígenas. Mario Góngora señala que “estos agricultores de la Araucanía, rápidamente enriquecidos en esa nueva frontera” formarían, una vez completada la conquista de la región (1881-83), parte importante del “estrato social del cual salían los dirigentes del Estado” (*Noción de Estado en Chile* 17). Saltan a la vista los paralelos entre este debate generado en el Chile de mediados del siglo XIX y los términos usados en las polémicas acerca de las guerras de Arauco en los siglos XVI y XVII. Emulando casi literalmente las disputas mantenidas durante el período de dominación española tanto en el Reino de Chile como en el resto del imperio, las soluciones decimonónicas propuestas para el problema araucano variaban dentro de un espectro que abarcaba desde la ne-

<sup>12</sup>Acerca de la transformación de las creencias religiosas del historiador, véase la biografía de Carlos Orrego Barros (*Diego Barros Arana* 89-121), y el estudio de Gertrude Matyoka Yeager (*Barros Arana's Historia jeneral de Chile: Politics, History and National Identity* 97-103).

gociación pacífica hasta el exterminio físico y cultural, incluyendo en mayor o menor grado la continuación de la penetración evangelizadora<sup>13</sup>. Por su parte, los misioneros que se empeñaban todavía en lograr la conquista espiritual —enraizada directamente en el plan de guerra defensiva del padre Luis de Valdivia de comienzos del siglo XVII— se ven cuestionados por influyentes sectores de la república oficialmente cristiana y por los mismos indios a quienes pretendían evangelizar y proteger. La imbricación de la volátil cuestión fronteriza con la política interna se revela en toda su magnitud cuando se percibe una presunta colusión entre líderes mapuches y algunos cabecillas de la rebelión civil que en 1859 había desafiado al gobierno conservador de Manuel Montt<sup>14</sup>.

El problema del territorio tenía también repercusiones externas que pudieron haber llegado a ser graves, entre ellas la presencia del curioso personaje Orelie Antoine I, ciudadano francés que —con el apoyo extraoficial de su país— se autoproclama rey de la Araucanía. Aunque el breve reinado de Orelie Antoine no tuvo mayores consecuencias, bastó para demostrar que la soberanía chilena en la región era, en el peor de los casos, ficticia, y en el mejor de ellos, notablemente frágil.

La gravedad de la situación de la frontera pone de relieve que existe una urgente necesidad de constituir un corpus de *conocimiento* acerca del territorio de Arauco y del carácter de sus habitantes. Para satisfacer esta necesidad se recurre con naturalidad a los antecedentes de la experiencia histórica recogidos de los textos del llamado “colonijaje”. Así, el general Cornelio Saavedra, propugnador incansable de una estrategia esencialmente militar para “restaurar” Arauco, basa su propuesta de 1861 tanto en su conocimiento de la historia colonial como en su experiencia personal:

En los primeros tiempos de la conquista un reducido número de españoles con escasos elementos pudieron... obrar con mas eficacia por medios combinados i enérgicos, que dieron en cortos años resultados portentosos i que aun admiramos; [dice que ha llegado a sus conclusiones] despues de examinar la frontera en diversas i variadas situaciones i *conocer el carácter de los indijenas* (*Documentos relativos a la ocupación de Arauco* 6-10, énfasis mío).

La recuperación del pasado colonial y el establecimiento de un discurso historiográfico se inscriben por lo tanto en este marco bélico. Pero uno de los principales frentes de la confrontación, como lo demuestran las infaltables alusiones

<sup>13</sup>En su informe de 1849 ante la Cámara de Diputados Antonio Varas declara: “Por escasos que hayan sido los frutos de las misiones entre los araucanos, para civilizarlos se buscaria en vano otro medio mas eficaz. Civilizar, moralizar a un pueblo sin echar mano de la influencia relijiosa, es para mí una quimera” (*Ocupación de Arauco*, Documento Anexo B, 16). Otros ejemplos se encuentran en Roberto Castillo Sandoval, “Disfraces ajenos, propios espejos: los araucanos de Pineda y Bascuñán en su *Cautiverio feliz*” 231-232.

<sup>14</sup>Ferrando Keun vincula directamente la revolución política con el levantamiento indígena (*Así nació la frontera* 320-324); el cronista Horacio Lara, contemporáneo a los hechos, da por sentada la conexión y dice que los mapuches se habían sublevado “aprovechándose [como] siempre de este estado de cosas” (*Crónica de la Araucanía* 202).

al mito ercillano del araucano heroico, es el campo de batalla *discursivo* en el que se dirime el asunto de la identidad nacional. La base ideológica sobre la que se pretende solucionar la crisis territorial y a la vez afianzar esta identidad está configurada en torno a un gesto que, visto en abstracto, parecería contradictorio: la identificación del territorio de la patria con Arauco y la consecuente igualación simbólica entre el chileno y el araucano. Esto explica que parte importante de la estrategia retórica de los partidarios del "sometimiento" consiste en separar la figura del indígena auténtico del aura mítica que los historiadores nacionales habían desde un comienzo recalcado y apropiado, apoyados en la imagen germinal del indio heroico inscrita en *La Araucana* y posteriormente transformada por criollos como Pedro de Oña y Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán<sup>15</sup>.

El recrudescimiento del problema araucano no es la única similitud entre la época en que se escribe el *Cautiverio feliz* y la época de su primera impresión. Análogamente a lo que sucederá en el siglo XIX, desde comienzos del siglo XVII habían surgido varios proyectos historiográficos que tenían como finalidad específica la de confeccionar historias generales del Reino de Chile. Este esfuerzo cabe dentro de la tendencia, señalada por Esteve Barba, a reducir el enfoque de la historiografía de Indias, yendo de una visión del acontecer histórico a nivel continental hacia una particularización regional (*Historiografía indiana* 19). En esta reducción del enfoque hay algo más profundo que la mera preocupación regionalista y preciosa propia del barroco que según Esteve Barba caracterizaría la escritura historiográfica del período. En el siglo XVII se presencia en el Reino de Chile una reestructuración innovadora, si no radical, del modo en que se percibe la relación del pasado con el territorio. Revisando el contexto político en que se inscribe este cambio de óptica historiográfica, se revela que el territorio se convierte en el *locus* del quehacer histórico por excelencia al mismo tiempo que se codifica aquello que el historiador Meza Villalobos denomina su "vinculación" con el mérito:

La vinculación del mérito al territorio arraigó en éste a los hombres; originó entre ellos firmes lazos de comunidad... El significado que tenían el nacimiento en la tierra y el vínculo con el pasado es evidenciado por los inmediatos descendientes de los conquistadores que llamaban patria a la sociedad que constituían y a la tierra sobre la cual se asentaban y en la cual valían sus méritos (*La conciencia política chilena durante la monarquía* 100).

Se trata de una recuperación del pasado histórico que prefigura aquella impulsada por la historiografía decimonónica en aspectos esenciales, de los cuales señalo dos. El primero es la conceptualización del Reino de Chile como unidad histórica y el correspondiente surgimiento de una suerte de conciencia colectiva acerca de la propia diferencia con respecto a la península. El segundo aspecto de la renovación historiográfica de principios del siglo XVII (cuyo influjo ya maduro afectará sin duda a Pineda y Bascuñán) que prefigura una faceta de la época del

<sup>15</sup>Acerca de la transformación de Ercilla a manos de Oña, véase Roberto Castillo Sandoval, "¿Una misma cosa con la vuestra?: Ercilla, Pedro de Oña y la apropiación post-colonial de la patria araucana". Sobre el uso de Ercilla y Oña en la obra de Pineda, véase Castillo Sandoval, "Cautelosas simulaciones: Pineda y Bascuñán y su *Cautiverio feliz*".

auge historiográfico de la república, es la búsqueda de fuentes de información documental mediante las cuales la escritura propia incorpore aquellos datos que hasta entonces sólo podían obtenerse de manera indirecta. En las palabras de Bernardino Bravo Lira:

El recurso a otros autores es indispensable para estos escritores de comienzos del siglo XVII que no se limitan a ordenar sus propios recuerdos, sino que acometen la tarea de trazar una historia de Chile desde sus orígenes, es decir, desde los inicios de la conquista o, incluso, desde los tiempos anteriores a la llegada de los europeos. Sobre estos orígenes, de los que están cronológicamente alejados, sólo pueden informarse a través de testimonios ajenos, especialmente de autores que les precedieron ("La historiografía chilena en el Barroco y las primeras historias de Chile" 173).

Pero frente al relativo "profesionalismo" de los historiadores que Bravo Lira incluye bajo la rúbrica de "barrocos", como los sacerdotes Alonso de Ovalle —cuya aproximación historiográfica le debe mucho a Cabrera de Córdoba<sup>16</sup> y Diego de Rosales —a quien Francisco Encina equipara, apresuradamente a mi entender, con Barros Arana ("La formación del historiador Diego de Rosales" 150)—, se levanta la figura más inasible, y algo anacrónica, de un soldado como Pineda y Bascuñán. La caracterización de Bravo Lira de los historiadores que "no necesitan apelar a recursos retóricos para realzar la narración" y que son "ajenos a [los] hombres de armas" evidentemente no se aplica en absoluto a la persona del militar Pineda, cuya intencionalidad claramente política, además, se plasma en un discurso fuertemente retórico que se presenta en abierta posición polémica frente a otros historiadores:

Podemos decir que si tales escritores fabulosos, contemplativos e interesados dan sus obras a la estampa, es cierto que vacilará la fe por falta de la verdad, la justicia perecerá porque las leyes tendrán diferentes sentidos, y el Evangelio en sus plumas mui gran riesgo de entenderse. Más conveniente y justo fuera que semejantes escritos y escritores fuesen sepultados y faltasen del mundo, pues de ellos no se puede orijinar otra cosa que un gran descrédito de la guerra de Chile y de los que han derramado su sangre en servicio de su Rei y señor (*Cautiverio feliz* 2).

Esta actitud de Pineda y Bascuñán, quien no disimula su hostilidad hacia lo que considera simplemente mala historia y quien además denuncia con indiscutible autoridad las consecuencias de una política errada en la Araucanía, no podía dejar de atraer a un historiador como Barros Arana, quien describiría la solución al problema de la Araucanía en los siguientes términos, *análogos en todo sentido a los que Pineda defiende en el Cautiverio feliz*:

el único medio razonable i humano [es] el avance progresivo de la industria sostenida por guarniciones militares que debían ser amparo i base de colonización" (*Un decenio de la historia de Chile (1841-1851)*, 417).

<sup>16</sup>Véase Walter Hanisch, "La formación del historiador Diego de Rosales" 195.

En su opinión, este logro había sido llevado a cabo entre 1861 y 1871 (el decenio de José Joaquín Prieto), la misma época en que reaparece, bajo su ojo editor y gracias a su celoso empeño, el *Cautiverio feliz*.

Considerando la manifiesta gravedad del problema araucano y la polémica que había desencadenado en todos los ámbitos del quehacer de la república, la publicación de un libro como el *Cautiverio feliz* comienza a verse como un sutil y complejo acto de activismo historiográfico. A primera vista, su reaparición puede parecer incongruente y sorpresiva, como hemos ya indicado. Pero al examinar la particular situación política, ideológica y territorial del estado chileno, la resurrección textual del libro de Pineda realizada por Barros Arana adquiere mucho más sentido. El *significado* político del texto trasciende sus deficiencias como documento histórico. La ambivalencia frente a Arauco reflejada en el oximorónico título del *Cautiverio feliz* se asemeja a la situación de la escindida clase dirigente e intelectual chilena, la que se enfrenta al dilema entre la justicia y el interés propio del mismo modo contradictorio y algo confuso en que lo hiciera dos siglos antes su antepasado, el criollo Pineda y Bascuñán<sup>17</sup>. Así, no debe sorprender que las alusiones al tema del cautiverio feliz parecen cobrar vigor al recrudecer la situación fronteriza: algunos líderes de la insurrección civil de 1859 contra el gobierno de Manuel Montt, escapando de la represión gubernamental, se habían refugiado entre los araucanos, quienes los acogieron y apoyaron. La idea del cautiverio entre indios, además, parece ejercer una atracción irresistible para la imaginación de la época en todos los niveles sociales, como se manifiesta con claridad en la temática de las *Leyendas nacionales* de Salvador Sanfuentes, por ejemplo, y en la reacción de fascinación horrorizada que causan en la opinión pública las noticias sensacionalistas del naufragio y supuesto cautiverio de la tripulación del barco "Joven Daniel" en costas araucanas<sup>18</sup>.

El territorio de Arauco es concebido en términos contradictorios: por una parte, se le asigna una capacidad de contener un espacio utópico, el verdadero

<sup>17</sup>El parentesco no es figurativo: en este grupo se encuentran los descendientes directos de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, como el Intendente de la provincia de Arauco, Francisco Bascuñán Guerrero. Ferrando Keun indica: "Los Intendentes de la provincia de Arauco hacían presente al gobierno la urgencia de *completar la conquista*, por las armas, del territorio que ya se había conquistado por el trabajo. El primero en esta propaganda administrativa fue el laborioso Intendente Francisco Bascuñán Guerrero" (*Así nació la frontera* 323, énfasis mío).

<sup>18</sup>Barros Arana escribe: "Estos sucesos dieron mucho material a la prensa de aquellos días. Los pretendidos asesinatos de Puancho se contaban con muchos detalles de pura invención. En el buque náufrago iba a Valdivia una señora llamada Elisa Bravo con una niña de pocos años i dos sirvientas. Aun que las noticias trasmitidas por los indios comunicaban que todos los tripulantes y pasajeros habian sido asesinados, se contaba que Elisa Bravo estaba cautiva en la ruca o rancho de un indio que la habia hecho su mujer. Sobre este tema se hicieron relaciones de toda clase, i se habló hasta en los pulpitos de la suerte de la infeliz cautiva. El célebre artista Monvoisin pintó un gran cuadro que representaba a Elisa Bravo viviendo con sus hijos entre los indios, i ese cuadro fue popularizado por una litografía hecha en Paris. En 1856 se publicaba en Santiago un poemita de 35 pájinas con el título de *Elisa Bravo o la cautiva de Puancho*, *Leyenda histórica* por Rafael Santos. Todo esto contribuía a dar vida, i a conservar en la imaginacion popular el recuerdo de aquellos hechos cuya realidad habia sido desautorizada" (*Un decenio de la historia de Chile* 342, nota al calce).

“asilo contra la opresión” al que se refiere el himno nacional, la frontera que al expandirse hará realidad el proyecto nacional; también viven allí seres ejemplares cuyo valor y amor a la tierra son dignos de toda emulación. Por otra parte, este mismo espacio es el ámbito que fomenta un grado inconcebible de barbarie. Pero por sobre todo, y más allá de esta contradicción, al igual que en la obra de Pineda, Arauco en el siglo XIX se constituye en el territorio discursivo por excelencia, dentro del cual se articula la reflexión acerca de la realidad político-social y la identidad nacional que será proyectada metonímicamente a todo el territorio de Chile<sup>19</sup>. La publicación del *Cautiverio feliz*, a pesar de sus deficiencias, se revela bajo esta óptica discursiva como congruente con el esfuerzo documental cuyo fin es la construcción de una gran narrativa histórica nacional. Pero asimismo, su calidad de texto que nace y se nutre de una intencionalidad política le otorga un significado adicional que lo hace compatible con el activismo historiográfico practicado, sutilmente pero no por eso con menos denuedo, por Barros Arana. El innegable apasionamiento de este historiador frente a la escritura de historia nacional, pese a que —con el fantasma admonitorio de Andrés Bello en mente— aducía querer evitarlo, encuentra afinidad con el ardiente desafío personal de Pineda y Bascañán a los historiadores de su época. Es por esto que, con todos los reparos que tenía respecto a la calidad de los datos históricos contenidos en el *Cautiverio feliz*, Barros Arana no pudo sustraerse al atractivo de un recuento histórico que no sólo se limita a reflejar, sino que no teme cuestionar a los historiadores que lo preceden, enjuiciar sistemáticamente sus conclusiones y emitir un veredicto político con claras implicaciones prácticas. Cuando Barros Arana describe la guerra colonial contra los araucanos como “embrollado laberinto de las interminables guerras de la frontera araucana” no se refiere a ella sólo como problema historiográfico, sino que alude simultáneamente a un urgente y complejo problema político de su propio tiempo.

El rescate de los textos del “colonijaje” español en general y del *Cautiverio feliz* en particular, es parte importante del propio proyecto historiográfico de Barros Arana, quien, desde el lado liberal del espectro político de su época, rechazó el concepto de la orfandad política e ideológica de la nación propugnado por el anti-hispanismo del bando de Lastarria<sup>20</sup>. Según Barros Arana, se debía ser selectivo en el rechazo del legado hispano, ya que éste también incluía la existencia de elementos constitutivos de una identidad nacional, encarnada precisamente en criollos baquianos como Pineda y Bascañán. En esto la crítica de Barros Arana revela una singular constancia. Si bien su juicio inicialmente entusiasta sobre el *Cautiverio feliz* se modera y se modifica radicalmente con el paso del tiempo, el libro del

<sup>19</sup>Horacio Lara observa: “Hasta no hace mucho, era mas conocido Chile en el extranjero con el nombre de Arauco i entre las mas eminentes inteligencias, que con el suyo propio adquirido en pila bautismal.”

De ahí que mas de un escritor chileno i distinguidos viajeros hayan denominado PEQUENO CHILE a tan excepcional seccion de nuestro territorio” (*Crónica de la Araucanía* 20).

<sup>20</sup>Véase Guillermo Feliú Cruz, *Barros Arana, historiador*; Gertrude Matyoka Yeager, *Barros Arana's Historia jeneral de Chile*.

ex-cautivo seguirá siendo para él una ventana hacia ese mundo colonial que era imperativo conocer con minucioso detalle. Al preservar ese mundo a través de la mirada del viejo maestro Pineda y Bascuñán, "un hombre mil veces más notable por su carácter que por sus talentos" (vi), Barros Arana reconoce implícitamente el profundo valor historiográfico de la estrecha imbricación entre autobiografía e historia contenida en el *Cautiverio feliz*, imbricación que no es difícil reconocer —bajo el barniz de la retórica en boga en el siglo XIX— en la misma obra del historiador decimonónico. Fiel a su más profunda convicción liberal, Barros Arana vio en Pineda y Bascuñán una praxis historiográfica afín a la que él mismo ejercía en su propio contexto postcolonial: una que, con todas sus imperfecciones, no teme convertirse en vehemente recomendación práctica ni ser una sentida y personal reflexión moral.

## BIBLIOGRAFÍA

- DIEGO BARROS ARANA, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1930).
- , *Obras completas* (Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1909).
- ANDRÉS BELLO, *Obras completas* (Caracas, La Casa de Bello, 1982).
- BERNARDINO BRAVO LIRA, "El barroco y la formación de las nacionalidades hispanoamericanas", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 44-45, 90, 1977-1978, págs. 295-302.
- ROBERTO CASTILLO SANDOVAL, "Cautelosas simulaciones: Pineda y Bascuñán y su *Cautiverio feliz*" (diss), Harvard University, 1992.
- , "Disfraces ajenos, propios espejos: los araucanos de Pineda y Bascuñán en su *Cautiverio feliz*", *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana*. Caracas, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar y Ohio State University, págs. 229-243.
- , "¿Una misma cosa con la vuestra?: Ercilla, Pedro de Oña y la apropiación postcolonial de la patria araucana", *Revista Iberoamericana*, LXI, enero-junio 1995, págs. 231-247.
- FRANCISCO ESTEVE BARBA, *Historiografía indiana* (Madrid, Gredos, 1964).
- JAIME EYZAGUIRRE, *Historia de Chile*, 2ª edición (Santiago de Chile, Zig-Zag, 1964).
- GUILLERMO FELIÚ CRUZ, *Barros Arana, historiador* (Santiago de Chile, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1959).
- RICARDO FERRANDO KEUN, *Y así nació la frontera...* (Santiago de Chile, Editorial Antártica, 1986).
- MARIO GÓNGORA, *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX* (Santiago de Chile, Ediciones de la Ciudad, 1981).
- WALTER HANISCH, S.J., "La formación del historiador Diego de Rosales", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 94, 1982.
- HORACIO LARA, *Crónica de la Araucanía. Leyenda heroica de tres siglos* (Santiago de Chile, Imprenta de "El Progreso", 1889).
- JOSÉ VICTORINO LASTARRIA, *Recuerdos literarios*, 2ª ed., (Santiago de Chile, Imprenta de M. Servat, 1885).
- , "Investigaciones sobre la influencia social de la conquista i del sistema colonial de los españoles", 1844.
- NÉSTOR MEZA VILLALOBOS, *La conciencia política chilena durante la monarquía* (Santiago de Chile, Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales, 1958).



## LOS PRIMEROS POLACOS EN CHILE

Alfredo Lastra Norambuena

Las principales corrientes migratorias de las antiguas tierras polacas se dirigieron principalmente a América del Norte, Australia y algunos países de Europa occidental; en lo que respecta a América del Sur, ésta se dirigió principalmente a Brasil y Argentina. En cuanto a Chile nunca hubo una corriente migratoria propiamente tal, más bien fue por razones fortuitas que algunos llegaron acá, de paso hacia otros países, por aventura o trabajo. Por lo general quedaban registrados como ciudadanos de Rusia, Prusia o Austria, ya que esas potencias se habían anexionado los territorios del antiguo Estado polaco a fines del siglo XVIII. La emigración polaca tuvo características masivas, por razones políticas en algunos casos pero sobre todo por razones económicas, fundamentalmente durante el siglo XIX. Al respecto en Polonia existe una larga tradición de estudio de las principales corrientes migratorias y de los ciudadanos de origen polaco repartidos a través de todo el mundo. En la actualidad se calcula que alrededor de 14 millones de personas de origen polaco se encuentran repartidas en todos los continentes. Sin embargo, al estudiar el aporte de sus connacionales a las culturas de otros países, se cae a veces en la leyenda y la exageración. Así por ejemplo, en Polonia se ha popularizado la leyenda que el primer polaco en Chile habría sido un tal Ksawery Karnicki y éste habría estado en nuestro país alrededor de 1780, versión que se continúa repitiendo hasta el día de hoy a pesar de que ninguna fuente primaria lo confirma<sup>1</sup>. La ciencia histórica no está en condiciones de afirmar quien fue el primer polaco en Chile, en esto, un papel importante puede jugar la casualidad, aunque sí podemos afirmar que no fue un señor llamado Karnicki. Las inspecciones de minas del siglo XVIII indican que en enero de 1744, en Copiapó, un personaje llamado Juan Cristóbal Borcoski (versión castellanizada de Borkowski), natural de Gdansk, era propietario de unas minas de plata. Por lo tanto, éste es el primer polaco en Chile del cual tenemos noticias. Para lograr la residencia en Chile y la propiedad de las minas, él tuvo que hacerse súbdito del rey de España<sup>2</sup>.

En el siglo XIX aparecen sus primeros descendientes en Copiapó, entre ellos el tribuno y periodista coquimbano Juan Nicolás Álvares Borcoski, conocido como "El Diablo Político"; escritor y cronista José Joaquín Vallejo Borcoski, más conocido como "Jotabeche", y el soldado de la independencia Luciano Piña Borcoski; no obstante, hay que recalcar que el único polaco entre ellos fue Jan

<sup>1</sup>S. Zielinski, *Mały słownik pionierów polskich kolonjalnych i morskich* (Varsovia, 1933), pág. 206. J. Perzek, *Polacy na szlakach morskich świata* (Gdansk, 1957), págs. 216-218. M. Paradowska, *Polacy w Ameryce Południowej* (Wrocław, 1977), pág. 39 y otros autores.

<sup>2</sup>Carlos Sayagó, *Historia de Copiapó* (Buenos Aires-Santiago, Editorial Francisco de Aguirre, 1973), pág. 457.

Krzysztof (Juan Cristóbal), quien se casó con doña María Josefa Urbina y cuyos descendientes serán chilenos de origen polaco. El apellido Borcoski hoy día es posible encontrarlo en varias regiones del país, escrito de diferentes maneras: Borcoski, Borcoski o Borcosque.

Otra de las leyendas que han surgido en Polonia, en torno a los polacos en Chile, es sobre un no confirmado oficial napoleónico, Franciszek Dunin Borkowski. Sobre este coronel quizás se ha escrito más de la cuenta, tanto en la prensa como en serias publicaciones científicas en Polonia y en Estados Unidos<sup>3</sup>. El primero en mencionarlo y la única fuente conocida es el meteorólogo argentino de origen polaco Stanislaw Pyzik, el cual publicó una monografía histórica sobre "Los polacos en la República Argentina y América del Sur desde el año 1812" en Buenos Aires, el año 1966. Lamentablemente, como todos los trabajos escritos por historiadores aficionados, no indica las fuentes precisas de sus afirmaciones. Es así como nos informa que el oficial polaco se habría alistado en las fuerzas patrióticas chilenas a las órdenes de O'Higgins y Carrera, habría participado en las batallas de Biobío, Cancha Rayada, Talcahuano y Maipú. Por su valentía habría recibido la "Legión de Honor". La misma fuente nos informa que habría nacido en Polonia en 1789 y habría llegado a Chile en 1813. Hemos consultado en los archivos militares chilenos y a especialistas en la materia, sin embargo, este personaje es totalmente desconocido y no aparece en ninguna de las fuentes consultadas, todo lo cual nos permite constatar con certeza que este personaje sencillamente no existió. Estamos en condiciones de afirmar que más bien se tejió una leyenda en torno al teniente coronel Francisco Borcosque. Éste fue un militar chileno de origen polaco, nacido en 1789 en Coquimbo en la misma región que sus antepasados de los cuales ya hemos hecho mención; entró a servir en el ejército en 1813 y murió en junio de 1827. El general Ramón Freire escribiría sobre él "Certifico que el teniente coronel Francisco Borcosque es uno de aquellos oficiales que prestando interesantes servicios se ha distinguido en la guerra de la independencia... en su conducta militar ha exhibido todo lo que tiene que esperarse de un oficial honrado"<sup>4</sup>.

Otro militar de la independencia de origen polaco fue el ya mencionado Luciano Piña Borcoski, el que participó en las campañas de Chiloé y en Cancha Rayada. Fue miembro fundador de la Sociedad de la Igualdad, la que lleva ese nombre gracias a una proposición suya. Admirador de Francisco Bilbao, estableció amistad con el poeta Adam Mickiewicz en París, siendo un gran partidario de la independencia de Polonia, Pedro León Gallo y Joaquim Lelewel, este último considerado el más grande de los historiadores polacos y profesor de la Universidad de Vilna a cuyas clases asistió Ignacio Domeyko. El capitán Piña Borcoski fue un destacado partidario de la causa independentista del pueblo cubano, destacándose junto a José María de Hostos en la organización de actos y recolección de dine-

<sup>3</sup>E. Pyzik, *Los polacos en la República Argentina y América del Sur desde el año 1812* (Buenos Aires, 1966), págs. 33-34. E.S. Urbanski, *Sylwetki polskie w Ameryce Lacinskiej w XIX i XX wieku* (Stevens Point, 1991), pág. 90.

<sup>4</sup>Ambrosio Valdés, *Biografía del capitán general don Ramón Freire* (Santiago, 1887), pág. 46.

ro para ese fin. El capitán Piña Borcoski falleció el 24 de junio de 1894 y sus restos fueron despedidos con todos los honores que se le dispensaban a los soldados de la Independencia y descansan en el mausoleo del Ejército. Con motivo de su muerte un diario de Santiago escribió: "El capitán Piña Borcoski era una reliquia, porque en él se encarnaban las glorias de aquellos soldados que en la Patria Vieja supieron dar lustre y honra al tricolor chileno". "La muerte del héroe de nuestra referencia ha sido altamente sentida en el ejército y en la sociedad, y ello es lógico, pues el viejo soldado era una joya preciosa, una reliquia viviente de la época de la Independencia"<sup>5</sup>.

Entre otros polacos que pasaron por Chile en el siglo XIX se encuentran Edward Aleksander Raczynski, de una conocida familia aristocrática polaca. Éste viajó atraído por la riqueza minera de Chile, de la cual se enteró por artículos de Ignacio Domeyko en la prensa polaca, al que por cierto conoció en Chile visitándolo en su casa de la calle Cueto 55, hoy 572, al cual le trajo como regalo libros de historiadores polacos y una colección de dibujos del destacado artista polaco Grottger, los cuales fueron recibidos con gran emoción por el sabio Domeyko<sup>6</sup>. Raczynski estuvo alrededor de un año en Chile, en la región de Copiapó, sin embargo, le fue mal en sus negocios. En 1994 estuve en el palacio de Rogalin, antigua propiedad de los Raczynski, en los alrededores de Poznan, con la esperanza de encontrar algún vestigio de la estadía de Edward Aleksander en Chile, ya que era conocida su afición de coleccionar obras de arte de los países que visitaba. El archivo de la familia Raczynski y parte de su colección fueron trasladados a Varsovia donde, lamentablemente, se perdieron para siempre durante la destrucción de la ciudad por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial.

En 1867 visitó Chile el canónigo de Varsovia, el padre Karol Mikoszewski, quien fue miembro del gobierno provisional en un levantamiento patriótico en Polonia. Vino a América con la misión de reunir fondos para la causa patriótica polaca, siendo recibido por las autoridades eclesiásticas y por políticos de la época, encontrando una especial acogida entre destacados dirigentes del Partido Radical, los cuales apoyaron económicamente su gestión. Uno de ellos, el poeta Guillermo Matta, admirador del poeta polaco Adam Mickiewicz, escribió encendidos poemas de apoyo a la causa independentista de Polonia<sup>7</sup>.

El año 1887 estuvo en Chile el profesor de la Universidad de Lvov, Rudolf Zuber, quien fue uno de los pioneros en la búsqueda de petróleo en nuestro país. En 1890 el geógrafo Hugo Zapalowicz estudió la geografía de Valdivia y la Patagonia, sus resultados fueron publicados por la Academia de Ciencias de Austria, en Viena. Henryk Babinski estudió y descubrió vetas de carbón en Magallanes y Tierra del Fuego. Jozef Siemieradzki en 1892 estudió la geografía de Chile desde el río Biobío hasta Temuco, resultado de lo cual fue su trabajo *Geograficzne rezultaty mej podróży do Patagonii i Araukanii* (Resultados geográficos de mi viaje a la Patagonia y la Araucanía).

<sup>5</sup>P.P. Figueroa, *Álbum Militar de Chile* (Santiago, 1898), pág. 68.

<sup>6</sup>Ignacio Domeyko, *Listy Do Wladyslawa Laskowicza* (Varsovia, Pax, 1976), págs. 406-408.

<sup>7</sup>Alfredo Lastra, "Un patriota polaco en Chile", revista *Mapocho*, N° 35, primer semestre, Santiago,

1994, págs. 295-300.

Entre otros polacos que emigraron o pasaron por Chile en el siglo XIX se encuentran Jan Kraszewski, Stanislaw Pagowski, Leonard Lachowski, Lapinski, Niedbalski, Matulski y otros<sup>8</sup>. No hemos incluido en esta reseña al más importante chileno de origen polaco, Ignacio Domeyko, por considerar que es lo suficientemente conocido como para agregar algo original en los márgenes del presente artículo. Es digno de destacar que la presencia de estos polacos y sus descendientes en nuestro país ayudó a constituir la imagen de Chile en la opinión pública polaca del siglo XIX, la cual se fue creando por intermedio de la correspondencia de éstos con su familia y sus amigos en Polonia. Desde luego las impresiones de éstos eran reseñadas desde una perspectiva eurocéntrica, lo que a la larga no hacía otra cosa que deformar esta imagen y adaptarla a las necesidades del consumo interno. Sin embargo contribuyó considerablemente a despertar el interés por nuestro país, de lo cual atestiguan las publicaciones de la época.

Si bien es cierto la emigración polaca a Chile nunca ha sido numerosa, en comparación con las más importantes corrientes migratorias a nuestro país, no podemos dejar de considerar la importancia cualitativa y su aporte al desarrollo de Chile. De esto último creemos haber dejado alguna constancia.

<sup>8</sup>Krzysztof Smolana, *Dzieje Polaków w Chile* (trabajo en proceso de publicación), págs. 12 y 17.

## (RE)CONSTRUYENDO LA BIOGRAFÍA INTELLECTUAL DE FERNAND BRAUDEL\*

Carlos Antonio Aguirre Rojas\*\*

"Las propias biografías nos lo habían enseñado desde  
nuestros primeros pasos.

No existe un solo personaje que no deba ser  
captado dentro de su tiempo y de su medio".

Fernand BRAUDEL, *Georges Gurvitch ou la discontinuité  
du social*, 1953.

Plantearse hoy, en el inicio del nuevo milenio histórico que hemos comenzado a vivir en 1989, la reconstrucción de la biografía intelectual de uno de los pensadores sociales más relevantes del siglo xx, implica abordar un objeto de investigación que en estas circunstancias, se encuentra determinado por una triple dificultad simultánea.

En primer lugar, por la complejidad misma que en general, encierra toda aproximación a este género del análisis histórico que es el campo de la biografía. En segundo lugar, por la especificidad que conlleva el hecho de que no se trata de una biografía personal, sino de una biografía intelectual, lo que rearticula la jerarquía de los elementos a considerar, pero también su modo de tratamiento particular.

Finalmente, dicho proyecto tiene que enfrentar la especial condición que guarda esta problemática biográfica dentro de la coyuntura historiográfica actual, en la que un conjunto de lo que ha sido llamado "retornos" diversos de las viejas temáticas —que se creían ya superadas e incluso definitivamente abandonadas—, parecería ser una de las notas dominantes de dicha producción histórica reciente.

Porque desde su nacimiento, en los remotos tiempos de la antigua Grecia, cuando la biografía es concebida como algo esencialmente distinto de la historia<sup>1</sup>, y hasta su muy debatida pero creciente recuperación como género específico del

\*El presente texto recupera en lo esencial las ideas desarrolladas en una conferencia impartida en la Universidad de Santiago de Compostela, España, marzo de 1994. En esta elaboración por escrito, he intentado incorporar los valiosos comentarios críticos que en ocasión de la exposición oral, realizaron tanto el Dr. Carlos Barros, como los colegas del Departamento de Historia Moderna de esta misma universidad. Deseo agradecer aquí dichas observaciones y comentarios.

\*\*Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>1</sup>Cfr. el interesante ensayo de Arnaldo Momigliano, *Génesis y desarrollo de la biografía en Grecia*. (México, Fondo de Cultura Económica, 1986).

análisis histórico llevada a cabo por la modernidad<sup>2</sup>, esta plurifacética línea de reconstrucción de las "vidas" de los personajes "históricos", ha colocado recurrentemente a los diversos biógrafos —historiadores o no— frente a uno de los problemas generales de toda concepción histórica posible: el problema de la compleja relación entre el individuo y la sociedad. Cuestión esencial para los historiadores en general, que se vuelve ineludible para todos aquéllos que encaran este análisis biográfico histórico en particular: ¿son acaso los individuos el simple fruto de sus circunstancias, o son por el contrario, los creadores de su propia historia, capaces de modificar radicalmente su mundo y todos los contextos en que se han desarrollado?, y estas capacidades, si existen, ¿están reservadas a aquellos "grandes hombres" que Hegel llamó los "individuos universales"<sup>3</sup>, o son características de todos los individuos?, y en esta línea ¿son susceptibles de ser objeto de una biografía "científica" y no sólo una simple biografía "ordinaria" los individuos comunes, o sólo los hombres llamados "excepcionales" tal y como ha afirmado W. Dilthey<sup>4</sup>? Pero entonces, ¿no sería la vida de los grandes personajes históricos, parte constitutiva misma de la historia, como creía Droysen<sup>5</sup>? Lo que también nos lleva a preguntar ¿son acaso imposibles, las "biografías populares" que hoy intentan desarrollar los historiadores, o también el uso "modal" o como "caso límite" de un testimonio autobiográfico que han llevado a cabo algunos representantes de la microhistoria italiana<sup>6</sup>?

Sumergidos entonces en las múltiples formas de reproducción de este complicado vínculo entre el "personaje" y su "contexto social", los biógrafos e historiadores han recurrido a las más diversas soluciones imaginables. Desde la solución más espontánea y elemental de "congelar" el contexto, reduciéndolo a una simple tela de fondo marginal de la vida de su biografiado —bajo el argumento de que ese mismo contexto ha sido compartido por muchos otros individuos, habiendo sin embargo, generado sólo a un ejemplar de la talla del hombre cuya vida se estudia—, hasta el extremo opuesto, que afirmaría que en ausencia de tal o cual gran personaje, el contexto produciría necesaria y hasta fatalmente, a otro similar a él, y capaz de reemplazarlo<sup>7</sup>.

<sup>2</sup>Sobre esta evolución del género biográfico, véase el artículo de Giovanni Levi, "Les usages de la biographie", en *Annales, E.S.C.*, año 44, N° 6, noviembre-diciembre de 1989. Así como el ensayo citado de Momigliano, págs. 11-35.

<sup>3</sup>Véanse las páginas que Hegel dedica a este punto en sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. (Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1974), págs. 79-100.

<sup>4</sup>Cfr. Wilhelm Dilthey, *El Mundo histórico*. (México, Fondo de Cultura Económica, 1944), págs. 271-276.

<sup>5</sup>Véase la referencia en el ensayo citado de A. Momigliano, págs. 12-13.

<sup>6</sup>Sólo a título de ejemplo véase el artículo de James S. Amelang. "El pueblo y su cultura: aproximaciones históricas" en el libro *Pueblos, naciones y estados en la Historia*. (Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1994), donde se abordan las posibilidades de las "autobiografías populares". También las observaciones de Giovanni Levi, en la entrevista "*Antropología y microhistoria: conversación con Giovanni Levi*" en la revista *Manuscrits*, N° 11, enero 1993.

<sup>7</sup>Este último es más o menos el punto de vista de Georges Plejanov, en su conocido ensayo, *El papel del individuo en la historia*. El primer punto de vista, sería en cambio característico de las biografías más tradicionales, que aún hoy se producen abundantemente.

Oscilando entonces de esta forma, entre el personaje individual y el contexto de su época y su medio, el género biográfico ha sufrido, al igual que la historia y la historiografía en su conjunto, los impactos de los grandes virajes históricos. Con lo cual se ha ido enriqueciendo, al pasar desde la condición más literaria y luego hagiográfica que tuvo durante los períodos de la Antigüedad y luego de la etapa medieval<sup>8</sup>, hacia las formas modernas de la biografía, fuertemente influidas tanto por el propio vuelco radical que el desarrollo de la individualidad humana en la historia, tuvo a partir del advenimiento de la modernidad entre los siglos XIV y XVI, como por los cambios profundos que implicó el descubrimiento del inconsciente por parte del psicoanálisis en los inicios de nuestro propio siglo.

Virajes profundos en la curva evolutiva de despliegue de la propia individualidad humana, que han hecho cada vez más compleja también, la empresa del posible biógrafo, remitiendo entonces su tarea a la figura que, en nuestra opinión hoy presenta dicha empresa: asumir como historiador el tema de la biografía de un determinado personaje es abocarse a la reconstrucción global de esa compleja tensión que, en la dialéctica progresiva/regresiva de las diversas "elecciones" del personaje histórico, desplegadas dentro del particular "campo de los posibles" establecido por su época y su medio, terminan por definir la singularidad de las condiciones e itinerario del "proyecto" de ese mismo personaje, pero igualmente el impacto real y las consecuencias concretas de ese mismo proyecto sobre dicho contexto epocal y del medio correspondientes<sup>9</sup>.

Sin embargo, si la solución general del problema de la biografía histórica, se encuentra en esta asunción de la dialéctica del proyecto, que se construye en el vaivén recurrente que esclarece naturalmente, a la biografía por su contexto temporal y espacial, pero que concreta y especifica igualmente a esa época y a esa atmósfera desde la biografía y desde la huella singular del itinerario reconstruido, también pensamos que esta perspectiva se matiza de manera especial, cuando el objeto que abordamos no es el de una biografía personal, sino el del itinerario intelectual de nuestro personaje escogido.

Porque con ello pasamos de la vida hacia la obra, y además hacia una obra que se despliega fundamentalmente en el ámbito de las realidades y dimensiones culturales de una sociedad. Lo cual significa que el contexto intelectual —es decir, esa síntesis de las estructuras culturales de larga duración, de las coyunturas sucesivamente vividas dentro del mundo de las ideas, y de los acontecimientos intelectuales más importantes— se convertirá en la mediación obligada, y en el puente de interconexión entre la obra, en nuestro caso braudeliana, y los diferentes contextos sociales generales en que dicha obra ha sido producida.

Porque si la biografía personal intenta reconstruir sobre todo el arco completo del proyecto de una vida, la biografía intelectual se interesa en cambio en la

<sup>8</sup>Véase el artículo de Paulo Meneses. "Le récit hagiographique expression doctrinaire de la spiritualité médiévale" en *Diogenes*, N° 139, París, 1987.

<sup>9</sup>Para este modo de enfocar el problema de la biografía, cfr. las reflexiones de Jean Paul Sartre, en sus "Cuestiones de Método", en *Crítica de la razón dialéctica* (Buenos Aires, Ed. Losada, 1963), reflexiones que en general nosotros suscribimos.

reproducción de la curva integral de un periplo intelectual y de sus resultados, es decir en la génesis y constitución de una singular *Weltanschauung* o concepción del mundo, de un sistema de pensamiento, en nuestro caso histórico, así como en los principales temas, líneas de investigación, propuestas metodológicas y conceptuales y resultados historiográficos particulares que lo constituyen y animan. Lo que quiere decir también que, para el historiador comprometido en la empresa de una biografía intelectual, la propia biografía personal de su biografiado constituye uno más de los elementos de su "contexto" a considerar.

Concentrándose entonces, más en la obra intelectual del personaje, que en su vida individual, la biografía intelectual se encuentra tal vez mejor ubicada, tanto para superar las limitaciones y los sesgos que Freud consideraba hacían imposible cualquier biografía<sup>10</sup>, como para ofrecernos otra óptica distinta y no muy desarrollada de este mismo género biográfico, una óptica que por su objeto particular —la obra y los aportes de un gran intelectual— parece conducirnos más directamente hacia el enfoque global que debe asumir, en nuestra opinión, dicha reconstrucción biográfico-intelectual<sup>11</sup>.

Ya que finalmente, el movimiento actual de los distintos "retornos historiográficos", uno de los cuales es precisamente el del género biográfico<sup>12</sup>, nos conduce a abordar directamente el punto central: bajo qué modalidades es posible hoy la elaboración de una biografía intelectual, capaz de ir más allá de la simple biografía tradicional, más bien descriptiva y *événementielle*, a la vez que recupera todos esos aportes fundamentales de las historiografías desarrolladas en nuestro siglo —junto a su antecedente principal del siglo pasado, el marxismo—, que abandonaron y hasta condenaron precisamente el género biográfico, en aras de una historia mucho más preocupada por los procesos colectivos de las sociedades, y por las estructuras definitorias de los diferentes contextos de esos mismos procesos humanos.

Porque como es bien sabido, el paso del siglo XIX al siglo XX coincide también con la crítica y superación de la historia positivista entonces dominante dentro de los ambientes académicos, historia que en su pretensión de "narrar los hechos tal y como han acontecido", terminaba hipostasiando los hechos más "resonantes e impactantes", los más llamativos y espectaculares del acontecer histórico, a los que confundía como si fuesen también los hechos más significativos e importantes de esa misma historia. Privilegiando entonces las grandes batallas, las grandes accio-

<sup>10</sup>Freud ha dicho que "Para ser biógrafo es necesario enredarse en un montón de mentiras, de disimulaciones, de hipocresías y de falsedades, e incluso fingir que uno comprende para encubrir la propia ignorancia, ya que la verdad en materia de biografía es inaccesible, y aún en el caso de que nosotros pudiésemos llegar a ella, esa verdad no nos será de ninguna utilidad". Cfr. la cita en el artículo de Richard Ellmann, "Freud et la biographie littéraire" en revista *Diogenes*, N° 139, *op. cit.*

<sup>11</sup>En el sentido que Jean Paul Sartre ha dicho: "La obra, como objetivación de la persona es, en efecto, más completa, más total que la vida", en *Crítica de la razón dialéctica*, *op. cit.*, pág. 113.

<sup>12</sup>Cfr. el artículo de François Dosse, "La historia contemporánea en Francia" en la revista *Historia Contemporánea*, N° 7, Bilbao, 1992. Así como la ponencia de Jacques Le Goff "Les retours entre le passé et l'avenir dans l'historiographie" en las *Actas del Congreso Internacional A Historia a Debate*, en curso de publicación.

nes de los Estados, y también las "vidas de los grandes hombres", esta historia positivista era justamente criticada de ser una historia superficial y reducida en lo esencial a contarnos sólo los hechos diplomáticos, militares, políticos y también biográficos del mundo mucho más complejo y denso transcurrir histórico del cual ella pretendía dar cuenta<sup>13</sup>.

Lo que explica el hecho de que el siglo xx, en el que han predominado las distintas variantes de una historia mucho más social, que ya el marxismo había defendido e impulsado en el siglo pasado, haya visto deslegitimarse y decaer en una medida importante, a este mismo género historiográfico del análisis biográfico, que hoy es nuevamente rehabilitado y planteado como uno de esos posibles "retornos" saludables para la historiografía contemporánea.

Por nuestra parte, creemos que una biografía intelectual que no haga abstracción de toda esta densidad de la investigación histórica conquistada en los últimos ciento cincuenta años, podría estructurarse como un ejercicio que intentara reconstruir el periplo intelectual de Fernand Braudel, desde un triple registro simultáneo e interconectado: la triple historia de los acontecimientos, de las coyunturas y de las posibles mutaciones de las estructuras, tanto intelectuales como social-generales, que han constituido "la época y el medio", es decir los ambientes y los diferentes momentos que ha atravesado la obra de ese gran historiador e intelectual que ha sido Fernand Braudel.

Triple perspectiva de consideración, que no sólo es fielmente braudeliana, sino que constituye también un intento por concretar los sucesivos niveles que debe atravesar ese movimiento progresivo/regresivo antes mencionado que conecta realmente al contexto con el individuo recreando la dialéctica real y vivida entre la época y el medio, y el personaje histórico considerado.

Abordemos entonces en esta línea de consideración, lo que constituye sólo un primer bosquejo de aproximación hacia esa biografía intelectual de Fernand Braudel, aún en curso de (re)construcción.

## I

"Los grandes individuos en la historia universal... no hallan su fin y su misión en el sistema tranquilo y ordenado en el curso consagrado de las cosas, su justificación la toman... del espíritu oculto, que llama a la puerta del presente, del espíritu subterráneo que no ha llegado aun a la existencia actual"

G.W.F. HEGEL, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, 1830.

<sup>13</sup>Para una caracterización más amplia de esta historia positivista y de su crítica y superación por parte de *Annales*, véase Carlos Antonio Aguirre Rojas, "Between Marx and Braudel: making history, knowing history" en *Review*, vol. xv, N° 2, Spring 1992.

Como hemos mencionado antes, la biografía intelectual se distingue de la biografía personal, tanto en el objeto que intenta aprehender como en el procedimiento para acercarse a él. Hasta el punto incluso de que, para esta biografía intelectual, la dimensión personal del protagonista considerado, llega a constituirse como uno más de los diferentes elementos del contexto a considerar.

Pero se trata de un elemento esencial e imprescindible, pues el itinerario intelectual de ese protagonista, no podrá ser cabalmente comprendido, si no se consideran de manera sistemática, aquellos datos de su vida personal que han sido también decisivos para la elaboración de su concepción del mundo y para la objetivación de ésta dentro de su obra, al mismo tiempo que han construido a esa singular personalidad capaz de ser receptiva a ciertas tendencias o "espíritu" de su época y capaz de ser activa para intervenir de modo también ejemplar sobre el curso de esas mismas tendencias.

En este sentido, y ya referido directamente a la figura de Fernand Braudel, resulta claro que su particular periplo intelectual no es comprensible sino desde la asunción de la complejidad, de la riqueza y del carácter en buena medida excepcional, tanto de su personalidad individual como del camino también singular que él ha recorrido entre 1902 y 1985.

Porque Fernand Braudel ha vivido una vida hasta cierto punto atípica, una vida fuera de los cánones y de las experiencias más frecuentes de una buena parte de los intelectuales y de los profesores franceses que le han sido contemporáneos, vida que le ha preparado en muchos sentidos para ser capaz de captar las innovaciones intelectuales en curso (ese "espíritu subterráneo aun no existente" del que habla Hegel) y para concretarlas en su obra, haciéndolas así intervenir como elemento de cambio real de las atmósferas intelectuales y sociales en las cuales él ha participado.

El primer dato personal importante de la biografía braudeliana, es su condición como "hombre de frontera", es decir como individuo ubicado en una situación de encrucijada en la que desde los "márgenes" o desde la frontera de un cierto ambiente, ha podido recibir también las influencias y el impacto de otros ambientes, de otras tradiciones culturales y de otras perspectivas o "miradas" en torno al universo de las ciencias sociales vigentes. Porque como el propio Braudel ha señalado, no es para nada una casualidad el hecho de que él se haya formado inicialmente como un "hombre de la Francia del Este"<sup>14</sup>, como hijo de esa Francia del noreste, que haciendo justamente frontera con Alemania —e incluso habiendo pertenecido a ella entre 1870 y 1918—, ha funcionado durante algún tiempo como una región geográfica que ha sido fuente importante de la innovación dentro de

<sup>14</sup>Aunque fue sólo el azar el que determinó que Braudel naciera en la Lorena francesa, su infancia transcurrió sin embargo allí, marcándolo de manera muy significativa. Así, pregunta el propio Braudel: "¿Resulta fortuito entonces que Henri Berr, Lucien Febvre, Marc Bloch y yo seamos, los cuatro de la Francia del Este?, ¿qué la empresa de *Annales* empiece en Estrasburgo, frente a Alemania y al pensamiento histórico alemán?", en su ensayo "Mi formación como historiador" en su libro *Escritos sobre la Historia* (Madrid, Alianza Editorial, 1991), pág. 32.

las ciencias sociales francesas, formando también en sus orígenes a personajes como Henri Berr, Lucien Febvre o Marc Bloch.

Porque el hecho de haber nacido y luego vivido sus primeros años, en ese territorio-límite de la Lorena francesa, en el que no sólo se tocan y conviven Francia y Alemania, sino también la civilización europeo-mediterránea y la civilización nordeuropea, le ha permitido a Fernand Braudel desarrollar una particular receptividad hacia esas dos variantes del discurso cultural europeo, hacia esas dos sensibilidades culturales de larga duración que desde hace más de un milenio se reparten el espacio europeo, en la conformación del mapa cultural de esa misma Europa.

La infancia lorenesa, vivida hasta los siete años en el pequeño pueblo de Lumeville-en-Ornois, no sólo le dará a Braudel el dominio del idioma alemán —y por ende, la puerta abierta a los desarrollos de las ciencias sociales alemanas en las que habrá de alimentarse de manera importante— sino también una sensibilidad más cosmopolita y una perspectiva más rica de los procesos sociales de la historia concreta de la propia Europa.

Desplegando entonces, a lo largo de su vida, las consecuencias de esta condición como "hombre de frontera" que también han tenido personajes como Marc Bloch, Carlos Marx o Henri Pirenne, por citar sólo a algunas de las influencias intelectuales significativas en la formación del pensamiento de Braudel—, nuestro biografiado llegará a tener toda la capacidad y la libertad para moverse sin problemas dentro de los dos universos intelectuales matrices de las dos Europas culturales mencionadas, incursionando lo mismo en los aportes de la geografía y la historiografía alemanas o dialogando con los historiadores marxistas británicos de la revista *Past and Present*, que escribiendo sobre Venecia, trabajando en los archivos españoles o yugoslavos o problematizando sobre el curso de la historia de Italia entre 1450 y 1650.

Condición de hombre de los límites, que se complementa además con un recorrido realizado a través de una serie de etapas vividas, también muy singulares. Porque en el proceso de conformación de su personalidad, existencial e intelectual, Braudel ha combinado una primera infancia campesina con una segunda infancia y adolescencia parisinas, para prolongarlas después con una juventud argelina, en un período de estancia durante tres años en Brasil y una primera madurez vivida bajo el status de prisionero durante casi toda la segunda guerra mundial.

Síntesis entonces de muy heterogéneas experiencias y vivencias, condensadas en la personalidad del autor del libro *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, que al ir construyendo de este modo esa multifacética y rica traza personal, le han preparado y sensibilizado para acometer las enormes empresas intelectuales que constituyen el conjunto de su obra personal.

Ya que cuando Fernand Braudel habla de las realidades profundas de la vida campesina, y descubre en ellas un espacio privilegiado de observación de realidades de larga duración, no está hablando como la mayoría de los autores de un conocimiento indirecto, sino de sus recuerdos y de su primera experiencia realmente vivida, experiencia que le permite describir todo el variado mundo de las

herramientas y de los cultivos agrícolas, y todos los mecanismos de funcionamiento social de este mundo agrario, con una fidelidad y familiaridad sorprendentes.

Experiencia lorenese y campesina, originaria y formadora de un carácter afirmativo y seguro de sí mismo, que se continuará después de los siete años con otra infancia y adolescencia vividas en esa capital cultural del mundo europeo que es la ciudad de París. Así, de un extremo al otro de los ambientes posibles del medio francés, Braudel ve conformarse su personalidad y su carácter en una compleja simbiosis que lo lleva desde lo más rural hacia la cúspide de lo urbano, y desde la frontera débilmente francesa y semigermana hasta la cosmopolita pero también muy francesa ciudad-luz.

Luego de estas dos décadas iniciales de su vida, que le han aportado las antípodas de la Francia de comienzos del siglo, la juventud de Fernand Braudel va a repartirse entre una larga estancia de diez años en Argelia, un breve paréntesis parisino de dos años y una actividad de tres años sucesivos en el Brasil de los años treinta, cumplida entre 1935 y 1937. Y también de aquí, nuestro biografiado va a derivar las lecciones más importantes, tanto personales como intelectuales, que dichas experiencias le aportan.

Es el mismo Braudel el que ha afirmado que ha sido la experiencia argelina, la que le ha permitido ver el Mediterráneo "desde otro punto de vista", desde otro emplazamiento analítico que trasciende y supera la visión eurocéntrica de este mar —considerado normalmente como mero "apéndice" complementario de Europa y de su historia—, y que le permite a nuestro autor comenzar a poner en cuestión los puntos de vista históricos tradicionales aprendidos durante su paso como estudiante de historia en la Sorbonne. Porque frente a la realidad imponente de un universo no europeo sino mediterráneo (y que incluye por tanto también al Magreb, y que se conecta orgánicamente con los mundos griego, egipcio y el Cercano Oriente), Braudel se ha visto obligado a reproblematicar su visión de Francia y de Europa, a la vez que comienza a concentrar su interés en el tema mayor de la historia y de la naturaleza definitoria de las civilizaciones y del mundo mediterráneos<sup>15</sup>.

Proceso de des-centramiento de su concepción histórica que se profundiza y completa durante los años de su estancia brasileña, como Profesor de la Universidad de São Paulo. Bajo el enorme "choque civilizatorio" que nuestro autor ha recibido, al sumergirse en las realidades diversas del mundo latinoamericano,

<sup>15</sup>Estas estancias, argelina y brasileña, del itinerario de Fernand Braudel son las menos conocidas de todo su largo periplo intelectual. Esto se hace evidente, por ejemplo, en el libro de Giuliana Gemelli, *Fernand Braudel e l'Europa Universale* (Venecia, Marsilio Editori, 1990), que a pesar de ser su primer intento de acercamiento hacia la biografía intelectual de Braudel, ignora por completo el decisivo rol de dichas estancias, además de sacrificar dicha biografía intelectual al tema para ella más central de la historia institucional del propio Braudel. Sobre estas etapas, vale la pena ver el propio testimonio de Fernand Braudel, en "Mi formación como historiador", *op. cit.* Así como Paule Braudel, "Braudel antes de Braudel", en *Primeras Jornadas Braudelianas* (México, Ed. Instituto Mora, 1993); Erato Paris, "La genèse intellectuelle de l'oeuvre de Fernand Braudel. La Méditerranée à Alger (1924-1932)" (en curso de publicación, en español, en México) y Carlos Antonio Aguirre Rojas "Fernand Braudel, América Latina y Brasil" en revista *Eslabones*, N° 8, México, 1994.

también va a acentuarse la percepción de los límites de la visión eurocéntrica de la historia, sometida a una desconstrucción radical por los fenómenos brasileños, en donde el espacio escaso de Europa se convierte en la geografía sobreabundante de América Latina, donde la sucesión ordenada de etapas históricas es más bien coexistencia permanente de mundos de edades muy disímiles, y donde los modelos y patrones de la vieja Europa, han sido al mismo tiempo conservados y negados dentro de los mestizajes étnicos, sociales y culturales del joven mundo y de la joven civilización latinoamericana.

Finalmente, el largo ciclo "formativo" de los perfiles y de la figura de la personalidad braudeliana va a cerrarse con la difícil experiencia carcelaria de la segunda guerra mundial. Confinado en dos distintas prisiones, en las que llegará a convivir con los prisioneros de la insurrección polaca o con los pilotos británicos capturados, Braudel va a realizar un verdadero movimiento de distanciamiento respecto de las realidades y de la temporalidad que entonces tiene frente a sí. Tratando una vez más de des-plazarse del punto de vista ordinario y habitual, nuestro autor va a acceder a la historia profunda, a las realidades de la larga duración histórica y a un punto de vista que en muchos aspectos y no sólo en cuanto a la percepción de la temporalidad, va más allá de los marcos estrechos del pensamiento propio del capitalismo y de la modernidad actual<sup>16</sup>.

Recorriendo de esta forma, estas singulares etapas de su itinerario vital, el autor de *Civilización material, economía y capitalismo*, va a ir esculpiendo las diferentes aristas de su compleja y multideterminada personalidad intelectual, lo que permitirá, luego de la publicación de su "primer" Mediterráneo en 1949, afirmarse como ese personaje intelectual cosmopolita, que viaja mucho y que se interesa seriamente en la historia de prácticamente todas las civilizaciones, y que a través de distintos vínculos institucionales y académicos expande permanentemente las fronteras de su curiosidad y conocimiento históricos.

De este modo, la combinación de esa sensibilidad y condición de hombre de frontera y la apertura desde los límites hacia otros esquemas de percepción que ella conlleva con las peculiares experiencias vividas dentro de un excepcionalmente largo ciclo formativo, han preparado al "individuo personal" llamado Fernand Braudel para convertirse en ese gran intelectual europeo que será además el más importante historiador de todo el siglo xx.

Hombre de una gran seguridad en sí mismo, y de un carácter fuerte y tenaz, Fernand Braudel es entonces personalidad hasta cierto punto atípica que luego de la segunda guerra mundial, va a transformarse en el protagonista principal de un proyecto intelectual que, realizado desde una perspectiva esencialmente crítica—derivada tanto de sus singulares experiencias como de su condición de hombre de los márgenes—, va a estar constituido por un conjunto de revoluciones intelectuales, que van desde la nueva clave metodológica de la larga duración histórica hasta una nueva y también revolucionaria teoría sobre el capitalismo y la moder-

<sup>16</sup>Para un desarrollo más amplio de este punto cfr. Carlos Antonio Aguirre Rojas, "La longue durée: in illo tempore et nunc", ponencia presentada en las *Secondes Journées Braudelienes*, París, enero 1994.

nidad entre los siglos XIII y XX, pasando entre otros aportes, también por el esbozo de un proyecto no culminado de ordenación total del episteme de las ciencias sociales actuales y por el proyecto sólo formulado inicialmente de elaboración de una gramática nueva de interpretación y explicación de la historia universal<sup>17</sup>.

Pasemos ahora a ver las etapas principales del itinerario intelectual de Fernand Braudel.

## II.

"Personaje histórico: el sentido común responde que se trata del autor responsable de una gran obra histórica. ¿Pero qué debe entenderse por gran obra histórica?".

Lucien FEBVRE, "Préface" al libro  
*Hommes d'état*, 1936.

Si tratamos de seguir el curso cronológico de los principales acontecimientos intelectuales que jalonan la vida de Fernand Braudel nos toparemos inmediatamente con las fechas de publicación de lo que han sido sus dos grandes empresas de investigación concluidas, fechas que establecen ya unos primeros puntos de referencia para una posible periodización de su camino intelectual, en la medida en que delimitan de entrada los tiempos de elaboración y los momentos de reemplazo de las piezas fundamentales de su producción teórica e historiográfica.

Por ejemplo 1949, fecha de publicación de la primera edición de *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, y que divide claramente la vida de nuestro autor en un antes y un después, colocando de un lado el proceso poco conocido de génesis y maduración de esta obra, y del otro al cada vez más reconocido y finalmente hasta célebre "autor" de la obra arriba mencionada. O también 1979, año en que ve la luz el trabajo de *Civilización material, economía y capitalismo. Siglos XV-XVIII*, y que además de culminar y cerrar todo un proceso de investigación de casi tres décadas, va también a acelerar de manera importante el movimiento de "glorificación" creciente de nuestro personaje, a la vez que hace posible una mucho más amplia divulgación masiva de las perspectivas braudelianas sobre la historia.

Recorramos puntualmente, y desde estas dos primeras señales de referencia, las fases principales del periplo braudeliiano.

<sup>17</sup>Sobre la significación del trabajo intelectual de Braudel y de su inserción dentro de la coyuntura de la segunda posguerra cfr. el artículo de Immanuel Wallerstein, "L'homme de la conjuncture" en *Live Braudel* (París, Ed. La Découverte, 1988). Así como su ensayo "Braudel sobre el capitalismo o todo al revés" en *Primeras Jornadas Braudelianas*, op. cit. También el ensayo de Carlos Antonio Aguirre Rojas, "Dimensiones y alcances de la obra de Fernand Braudel" en *Primeras Jornadas Braudelianas*, op. cit.

Una primera fase, correspondiente a los orígenes y a la adquisición de los primeros elementos formativos, es aquella desplegada entre 1902 y 1927, el primer cuarto de siglo cronológico vivido por Fernand Braudel. En él, además de la infancia campesina vivida en la frontera, y de la infancia y adolescencia parisinas cuyo significado hemos marcado anteriormente, Braudel protagoniza también su experiencia como alumno de la carrera de historia en la Sorbonne, institución que le ha dado su primera formación como historiador, y más adelante los primeros años de su estancia argelina, bajo el *status* de profesor de liceo pero al mismo tiempo de activo participante dentro del medio intelectual de Argel.

Es bien conocido el tipo de historia tradicional, erudita y positivista que se enseñaba en la Sorbonne en los años en que Fernand Braudel, más por una elección realizada un poco al azar y como transacción con su padre que por verdadera y definida vocación, ha cursado allí sus estudios de historia. Lo que Braudel ha aprendido en este primer contacto con la universidad francesa, son esas técnicas consagradas de tratamiento y verificación de los documentos históricos, así como el oficio y los métodos de la más tradicional erudición historiográfica, aprendizaje que como componente mantenido y al mismo tiempo superado es sin embargo claramente reconocible dentro del conjunto de su obra principal. Sin embargo, y como importantes excepciones que confirman la regla, el joven Braudel que retrospectivamente y para aquellos tiempos va a autodefinirse como un "estudiante de izquierda"<sup>18</sup>, ha podido también entablar relación con ciertos profesores atípicos de esa misma Sorbonne, los que han abierto perspectivas igualmente novedosas y originales. Así, de sus estudios de historia en la venerable Sorbonne, lo que nuestro autor va a rescatar como elementos que más adelante germinarán para fecundar sus propias concepciones son, en primer lugar, las enseñanzas de su Profesor Henri Hauser, maestro que de manera pionera se ha dedicado a la rama de los estudios de historia económica, y que reputado como especialista del siglo XVI pero también como analista de la modernidad capitalista, ha sido un intelectual sensible a los aportes de Marx y un protagonista receptivo a las más importantes innovaciones históricas de su propia época (participando por ejemplo, en el primer Comité de Dirección de la revista *Annales d'Histoire Économique et Sociale*).

Asimilando entonces esta decisiva influencia intelectual, de quien desde 1925 será el primer titular de la recién fundada cátedra de historia económica de la misma Sorbonne, Fernand Braudel se ha aproximado por primera vez al campo de la historia económica, al cual va a consagrar más adelante la mayor parte de sus principales esfuerzos.

Simultáneamente, y como segunda influencia relevante para la ulterior constitución de la perspectiva braudeliana, se encuentra el trabajo con el profesor Albert Demangeon, discípulo de Vidal de la Blache y futuro coautor de un libro sobre El Rhin con Lucien Febvre, que ha introducido a nuestro biografiado a ese rico diálogo entre la geografía y la historia que es característico de la historiografía francesa desde aquellas épocas, y que va a reaparecer de manera evidente a lo largo de toda la obra del autor de *El Mediterráneo*...

<sup>18</sup>Véase Fernand Braudel, "Mi formación como historiador", *op. cit.*, pág. 14.

Finalmente, este primer cuarto de siglo de la vida de Braudel será cubierto por el inicio de su primera experiencia docente en Argelia, país en el que nuestro autor va a descubrir su pasión y su gran capacidad para la enseñanza de la historia, actividad que desde entonces desarrollará permanentemente y hasta el final de su vida. Junto a ello, Braudel va a desplegar también una activa inserción dentro del medio intelectual argelino, incorporándose y trabajando intensamente en la Sociedad Histórica Argelina, cooperando en la elaboración y en los contenidos de su órgano de difusión, la *Revue Africaine*, impartiendo conferencias en la Facultad de Letras de la Universidad de Argel, y construyendo una red de intercambios con varios de los intelectuales más importantes residentes entonces en esta misma capital de esa colonia francesa<sup>19</sup> ese "emplazamiento" privilegiado que le hará posible, como ya hemos señalado antes, precisamente des-plazar el lugar de su visión sobre el *Mediterráneo*, al construir una manera radicalmente diferente de observar a este último, como un universo autocentrado y con su dinámica propia, como centro constructor de un vasto conjunto de civilizaciones mediterráneas, e incluso más allá como verdadero "centro de un mundo", de ese mundo del viejo continente que, en una historia de larga duración, ha encontrado en ese mar mediterráneo un punto de encuentro y de confluencia casi espontáneo, alimentándolo permanentemente con sus múltiples flujos históricos, en esa función de doble polo de atracción y de irradiación que ha cumplido desde la remota Antigüedad y prácticamente hasta el siglo XVII<sup>20</sup>. A partir de lo cual, nuestro autor va a descubrir igualmente.

La segunda fase del itinerario braudeliiano se extiende desde el año de 1927 hasta 1937 y abarca tanto el segundo período de su estancia argelina (culminada en 1932), como el paréntesis parisino de 1933-1934, para completarse finalmente con el trabajo de Braudel en su calidad de profesor titular de la Cátedra de Historia de la Civilización, desarrollado en Brasil, en la Universidade de São Paulo, entre 1935 y 1937. Es durante esta segunda etapa que nuestro biografiado va a madurar y redondear su específica visión sobre el *Mediterráneo*, volcando su interés de investigación hacia la historia económica y social de este mismo mundo mediterráneo y hacia las realidades geohistóricas que le son subyacentes.

Porque es sólo a partir de 1927, luego de cumplir su servicio militar en Renania en 1925-26, que el futuro autor de *El Mediterráneo...* va a comenzar su trabajo sistemático en los archivos españoles, a los que sucederán desde 1932 en adelante los archivos italianos. Y es justamente en estos años, entre 1927 y 1935 que se cumplirá el tránsito del Braudel historiador tradicional —como él mismo se define,

<sup>19</sup>Sobre este punto, cfr. el artículo de Erato Paris, "La genèse intellectuelle de l'oeuvre de Fernand Braudel. La Méditerranée à Alger (1924-1932)", *op. cit.*

<sup>20</sup>Esta idea, del Mediterráneo como "centro" de la historia de todo el Viejo Mundo, se irá afirmando progresivamente en Braudel, llegando a ser completamente explícita en el libro coordinado y en gran parte escrito por el propio Braudel, *La Méditerranée*, que ha sido fruto de una serie televisada en 1977. El texto solo, sin fotografías, ha sido publicado después. Cfr. Fernand Braudel, Georges Duby y otros, *El Mediterráneo* (Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1987).

aportando como testimonio su primer artículo publicado, en 1928 en la *Revue Africaine*<sup>21</sup> al Braudel historiador de la economía y de la sociedad.

Tránsito desde una visión más erudita y "événementielle" de los hechos históricos hacia el nuevo campo de los estudios histórico-económicos, en el que han sido sin duda muy importantes ciertos encuentros y hallazgos afortunados, realizados en esos mismos años. Porque en 1930, en el Segundo Congreso de Ciencias Históricas que tiene lugar en Argel, y cuyo secretario es precisamente Fernand Braudel, este último va a reencontrar a su antiguo profesor Henri Hauser, cuyos perfiles ya hemos definido antes y que para este año participa ya en el naciente proyecto de los *Annales d'Histoire Économique et Sociale* fundado por Marc Bloch y Lucien Febvre en 1929. Así, junto al diálogo que podemos presumir entre Hauser y Braudel, consagrado en su mayor parte a la discusión de temas de historia económica y social vale la pena también subrayar el hecho de que es desde esta temprana fecha de 1930 —y posiblemente antes— que nuestro autor ha estado al corriente de la publicación y del proyecto de los "primeros *Annales*", a los cuales se vinculará de manera orgánica un poco más adelante.

También a raíz de este Congreso, Braudel va a establecer un primer contacto con Henri Berr, que ha viajado a Argelia para exponer dentro de ese mismo foro académico su proyecto de elaboración de un Vocabulario unificado de las Ciencias Históricas, y que también va a transmitirle a su joven interlocutor todo un panorama de las nuevas rutas por las que entonces transita la historiografía francesa, panorama establecido naturalmente desde la perspectiva de Berr en torno de su conocido y enciclopédico proyecto de una "síntesis" histórica.

Contactos importantes en la mutación intelectual de los puntos de vista braudelianos, a los que hay que agregar igualmente la visita de Henri Pirenne, que en 1931 llega también a Argel para exponer su conocida tesis sobre las sucesivas "aperturas" y "clausuras" del *Mediterráneo*, al ritmo de las invasiones musulmanas y de las cruzadas, a través de la cual Braudel va a aprender a mirar al propio *Mediterráneo* como "personaje histórico", como protagonista posible del drama a reconstruir dentro de su investigación, a la vez que refuerza su visión no eurocéntrica y diferente del mar *Mediterráneo* considerado como "centro del mundo".

Concretando entonces una evolución intelectual que lo distancia cada vez más de las lecciones tradicionales aprendidas en la Sorbonne, e impulsado y reforzado por los ecos de estos decisivos encuentros, Braudel no sólo accede a esa nueva historiografía económica francoparlante que algunos de esos interlocutores mencionados defienden, sino también a los derroteros de la innovación historiográfica en curso que igualmente ellos promueven y representan.

Y es precisamente un buen golpe de suerte, el que le permite culminar este

<sup>21</sup>El artículo mencionado es Fernand Braudel, "Les spagnols et l'Afrique du Nord. De 1492 à 1577" publicado en dos partes en la *Revue Africaine*, 2º/3º trimestre y 4º trimestre, Argel, 1928. Sin embargo, y al releer este artículo desde la óptica del Braudel "posterior", llama la atención la aparición ya clara de ciertos atisbos que apuntan justamente hacia la historia económica, o la crítica a la simple narración, que preconiza la superación de las visiones regionales o nacionales limitadas de los problemas.

tránsito con el descubrimiento, a fines de 1934, de los archivos de Ragusa (hoy Dubrovnik) en Yugoslavia, archivos en los que nuestro autor encuentra por primera vez, y en una escala inesperada, todo el "mediterráneo económico" del siglo XVI, es decir todo el conjunto de documentos e informaciones acerca de los tráfi-cos, las rutas, los cargamentos, los seguros y los precios de esos amplios circuitos y redes económicas que animan el espacio mediterráneo durante los tiempos del "rey prudente".

Finalmente, esta segunda etapa de la biografía de Fernand Braudel va a cul-minar con su estancia brasileña y con su actividad como Titular de la Cátedra de Historia de la Civilización, actividad que le ha sido encomendada en su calidad de miembro de la Misión Francesa que ha ayudado a fundar la Universidad de São Paulo. Y como ha reconocido múltiples veces durante su vida, el cumplimiento de esta tarea, en este rico y multifacético país latinoamericano, le ha provocado un verdadero "choque civilizatorio", tanto personal como intelectual. Porque frente a las realidades latinoamericanas, vistas inicialmente por Braudel desde este ob-servatorio brasileño, y en la complicada empresa de reconstruir para su ávido au-ditorio paulista "*los Anales completos de la historia de la humanidad*"<sup>22</sup>, Braudel va a verse obligado a revisar a fondo sus viejas concepciones históricas, explicitando además sobre la marcha sus nuevos puntos de vista sobre esa misma historia. Por-que la simple observación y convivencia de, y con este "mundo nuevo" lo sitúa de inmediato frente a múltiples interrogantes: ¿Cómo integrar esa realidad omnipre-sente en Brasil y en América Latina que es el espacio geográfico?, y ¿cómo explicar la civilización latinoamericana, tan diferente de la europea, en sus dimensiones culturales, económicas, geográficas o políticas?, ¿desde qué parámetros históricos y con qué perspectivas y conceptos teóricos?, ¿y qué hacer frente a esa coexistencia de pasado y presente que en Brasil aflora a cada paso y que es en sí misma "una continua lección"<sup>23</sup>?

Y finalmente, ¿cómo incorporar todas las consecuencias de las respuestas a estas preguntas, en el análisis entonces en proceso de desarrollo de su historia so-bre el mar Mediterráneo y sobre sus civilizaciones principales existentes en el "lar-go siglo XVI"? Confrontado a estas interrogantes, derivadas de su experiencia bra-sileño-latinoamericana (experiencia que más adelante lo llevará incluso a dudar en convertirse en especialista de la historia latinoamericana, a la que se ha dedi-cado seriamente entre 1946 y 1952), Braudel profundiza su proceso de des-plaza-miento de la visión eurocentrista de la historia, reforzando también su inclinación hacia la historia económica y social. Y al mismo tiempo que elabora e incorpora la problemática de la geohistoria a su esquema explicativo general, comienza a reflexionar sistemáticamente sobre la coexistencia de los tiempos y la dialéctica

<sup>22</sup>Véase el reporte que Braudel realiza de su primer año de actividad en Brasil, Fernand Braudel, "O ensino da história. Suas diretrizes" en el Anuario 1934-1935. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (São Paulo, Ed. de la Empresa Gráfica da "Revista dos Tribunales", 1937).

<sup>23</sup>Cfr. Fernand Braudel, "Conceito de país novo" en la revista *Filosofia, Ciências e Letras*, año 1, N° 2, São Paulo, 1936.

pasado/presente, introduciéndose igualmente en la reproblemática del concepto de civilización y de la dinámica de las distintas civilizaciones humanas en la historia<sup>24</sup>.

El tercer período del periplo braudeliano cubre desde 1937 hasta 1949, y se encuentra nucleado en torno a la difícil experiencia como prisionero durante la segunda guerra mundial. Porque luego de ese encuentro con Lucien Febvre, en 1937 en el buque "Campana", que será tan decisivo en la biografía de nuestro autor, Fernand Braudel se ha dado a la tarea de reorganizar y reclasificar todo el material acumulado durante diez años, empezando a retransformarlo para abordar la redacción definitiva de su Tesis Doctoral. Pero en 1939 sobreviene la guerra y en junio de 1940 Braudel se convierte en prisionero de los alemanes, prisión que se prolongará durante casi cinco años, hasta el fin de la segunda guerra mundial. Y es precisamente durante este proceso, primero de reordenación de sus materiales, y luego como prisionero de pausada meditación aunque de intenso trabajo dentro de los dos campos en que ha estado confinado, que Braudel irá descubriendo y perfilando su esquema tripartito de los diferentes tiempos sociales e históricos, a la vez que establece las coordenadas básicas de su singular perspectiva de la larga duración histórica.

Pues es justamente en el movimiento de una toma de distancia crítica frente a los absurdos acontecimientos de la guerra, y por lo tanto en el esfuerzo de superar el tiempo histórico de esa inmediatez, y hasta la temporalidad de las distintas coyunturas por él vividas —ya que Braudel ha sido testigo de ambas guerras mundiales— que nuestro autor pudo acceder a esa historia profunda y trans-secular que va a bautizar como la historia de la "*longue durée*"<sup>25</sup>.

Emplazado así ante la doble dificultad de dar coherencia a la enorme masa de materiales compilados y de construir una imagen tan global como comprensiva de los muchos mediterráneos aprehendidos, Braudel va a desembocar, mediante el titánico esfuerzo de volver a redactar de memoria y en cuatro ocasiones sucesivas los borradores de su futura Tesis en el triple esquema de las diferentes temporalidades de la historia y en su defensa radical de la "geohistoria"<sup>26</sup>.

<sup>24</sup>Para un desarrollo más amplio de este punto, cfr. Carlos Antonio Aguirre Rojas, Presentación del artículo de Fernand Braudel: "El concepto de país nuevo", en revista *Perfiles Latinoamericanos*, N° 2 (México, Ed. FLACSO Sede México, 1993, y "Fernand Braudel, América Latina y Brasil", *op. cit.*

<sup>25</sup>El propio Braudel ha insistido varias veces en este vínculo entre su experiencia de la guerra y el descubrimiento de la larga duración. Cfr. Fernand Braudel, "Mi formación como historiador", *op. cit.*; Fernand Braudel, *Una lección de historia* (México, Fondo de Cultura Económica, 1989), y el propio artículo "Historia y ciencias sociales. La larga duración" en el libro *Historia y ciencias sociales* (Madrid, Alianza Editorial, 1968). También el ensayo de Carlos Antonio Aguirre Rojas, "La larga duración en el espejo", ponencia presentada en el Congreso Internacional A Historia a Debate, Santiago de Compostela, julio de 1993, cuyas Actas se encuentran en curso de publicación.

<sup>26</sup>Véanse las páginas dedicadas al punto "Geohistoria y determinismo" que son "Conclusiones" de la primera parte del argumento de *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, en su primera edición de 1949. Aún es un enigma la razón que llevó a Braudel a la decisión de suprimir, en la edición de 1966, esas páginas conclusivas.

Sobre este punto, cfr. el artículo de Bernard Lepetit, "Espace et Histoire. Hommage à Fernand Braudel", en la revista *Annales, E.S.C.*, vol. 41, N° 1, 1986.

Construyendo así la arquitectura de su obra, que en 1947 será defendida como Tesis de Doctorado, y en 1949 publicada en su primera edición, nuestro autor ha concretado ese primer resultado importante de su trabajo intelectual que es *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. En este libro, que es hoy considerado uno de los hitos de la producción historiográfica del siglo xx, Fernand Braudel nos ha entregado un análisis de ese nudo histórico fundamental que constituye el "largo siglo xvi", y que en tanto punto de viraje histórico —pues se trata del momento del paso del precapitalismo y la premodernidad hacia la actual modernidad capitalista— sólo puede ser comparado a la revolución neolítica y al correspondiente tránsito de las sociedades nómadas hacia el sedentarismo.

Abordando directamente ese período histórico del largo siglo xvi, que coincide además con el momento del nacimiento estricto de la historia realmente universal, Braudel ha construido una radiografía excepcional del mundo mediterráneo y europeo en esa etapa crucial en que con su prolongación atlántico-americana, se ha iniciado el reacomodo y la reordenación cataclísmicas que crean justamente a las figuras y a las realidades características de nuestra actual modernidad.

Con la publicación de esta obra, que el editor Armand Colin no quiso financiar y que sólo publicó apoyado en los fondos aportados por el mismo Braudel, se cierra la primera parte del ciclo vital de nuestro autor, el período que ha sido llamado el de "Braudel antes de Braudel", iniciándose simultáneamente el conjunto de etapas mucho más conocidas y estudiadas de nuestro biografiado.

Entre 1949 y 1963 se desarrolla la cuarta etapa de la vida intelectual de Fernand Braudel. En ésta, los trazos principales serán de una parte el conjunto de incursiones metodológicas y epistemológicas desarrolladas por el autor de *El Mediterráneo...*, y que apuntan finalmente hacia una reorganización radical del episteme entonces vigente dentro de las distintas ciencias sociales, y en segundo lugar, una intensa actividad organizativa e institucional, que nuestro autor ha desarrollado entonces y que más adelante le ha valido el calificativo de haber sido uno de los grandes "patrones" de la cultura francesa, un enorme "empresario" de las ciencias sociales de su época.

Este segundo aspecto ha sido bastante estudiado, a pesar de que es mucho menos importante que el primero en la óptica de una reconstrucción del itinerario intelectual que aquí estamos ensayando, y que privilegia obviamente la construcción de la obra histórica escrita y la sucesiva elaboración y conformación de una cosmovisión histórica específica, por sobre las realizaciones organizativas o las posiciones de poder académico o institucional, que estarían mucho más confinadas al nivel que el mismo Braudel habría calificado de "*évènementielle*"<sup>27</sup>.

<sup>27</sup>Sobre este punto pueden verse los trabajos de François Dosse, "Les habits neufs du Président Braudel" en revista *Espaces Temps*, N° 34/35, París, 1986; Brigitte Mazon, *Aux origines de l'E.H.E.S.S. Le rôle de mécénat américain* (París, Ed. du Cerf, 1988); Giuliana Gemelli, *Fernand Braudel e l'Europa Universale*, op. cit.; y Olivier Dumoulin, "Un entrepreneur des sciences sociales", en la revista *Espaces Temps*, N° 34/35, París, 1986. Lamentablemente el tratamiento y la vulgarización de esta idea de un Braudel

Alternando entonces este trabajo importante de sistemáticas reflexiones metodológicas, con sus sucesivas o combinadas funciones directivas, administrativas, docentes o institucionales<sup>28</sup>, Braudel va a llevar a cabo un esencial proceso de explicitación y profundización de las principales "lecciones de método" que pueden derivarse de su propia investigación sobre el *Mediterráneo*.

Porque Braudel ha insistido muchas veces en su manera peculiar de trabajar: no partiendo de una teoría preconcebida y anterior a los hechos, a la cual estos últimos deberían "ajustarse", sino al contrario, elaborando esta teoría como cuadro o modelo explicativo del conjunto de fenómenos y elementos históricos empíricamente registrados y que han sido sólo descubiertos en el proceso concreto de la investigación<sup>29</sup>. Idea braudeliiana, reiterada con frecuencia, que nos explica entonces el hecho de que sea precisamente en estos años cincuenta, posteriores a la publicación de *El Mediterráneo...*, cuando Braudel va a realizar sus contribuciones principales al campo de la teoría de la historia y también al de la metodología de las ciencias sociales en general<sup>30</sup>.

Abogando tenazmente por construir los conceptos, las líneas y los espacios de convergencia entre las distintas ciencias humanas, y tratando de establecer las condiciones y peculiaridades del diálogo y el intercambio entre el lado de la historia, y del otro la economía, la sociología, la antropología o la geografía, Braudel apunta en el fondo hacia una reorganización radical del "episteme" entonces vigente dentro del campo de las ciencias sociales, y por lo tanto a la creación de uno nuevo

---

"organizador", "empresario" y detentador de un cierto poder intelectual e institucional, ha opacado y relegado a segundo plano lo que es sin duda su verdadero legado esencial: el conjunto de su obra escrita, de su producción teórica e historiográfica. Para relativizar, por lo demás esos "puestos de poder", que en muchos casos fueron creados o fortalecidos gracias a la enérgica actividad del mismo Braudel, cfr. el artículo de Maurice Aymard, "El itinerario intelectual de Braudel", en *Primeras Jornadas Braudelianas*, op. cit.

<sup>28</sup>Fernand Braudel ha llegado a ocupar diversos puestos cuya detentación comenzó precisamente en este período de 1947-1963. Entre los más importantes destacan, su rol como Presidente del Jurado del Examen de "Agregación", como Profesor del Collège de France, como Director del Centre de Recherches Historiques de la VI Sección de la EPHE, como Presidente de esa misma VI Sección de la École Pratique des Hautes Études, como Director de la Colección "Destins du Monde", como organizador de otras colecciones de libros, y como Administrador de la Maison des Sciences de l'Homme, además de su rol de dirección dentro de la revista *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations*. Sin embargo, es interesante remarcar que mucho del prestigio y la fuerza que estos puestos han llegado a tener ha sido creación directa del mismo Braudel, además de que él los ha ido abandonando, alegremente y en la mayoría de los casos voluntariamente, sin estar forzado a ello, durante los años setenta.

<sup>29</sup>Cfr. por ejemplo, Fernand Braudel, "Dérives à partir d'une oeuvre incontournable", en el diario *Le Monde*, 14 de marzo de 1983, o su artículo "En guise de conclusion" en la revista *Review*, vol. 1, Nº 3/4, 1978. Esta idea se asemeja mucho a la tesis expuesta por Jean Paul Sartre, en sus "Cuestiones de Método", en *Crítica de la razón dialéctica*, op. cit. Es bien conocida la admiración de Braudel hacia la figura de Jean Paul Sartre.

<sup>30</sup>La mayor parte de estos ensayos "metodológicos" se encuentra recopilada en el libro publicado primero en 1968 en España, ampliado luego con cinco nuevos artículos para la edición en francés de 1969, y aumentado aún con algunos nuevos textos incluidos en la versión francesa, para su edición en Polonia en 1971. Cfr. *Historia y ciencias sociales*, op. cit. *Écrits sur l'Histoire* (París, Ed. Flammarion, 1969) e *Historia i twanie* (Varsovia, Ed. Czytelnik, 1971).

que hiciera posible reunir al conjunto de las ciencias sociales "en una sola experiencia". Es decir, volver bajo una forma superadora y más compleja a las visiones unitarias sobre lo social que fueron vigentes hasta el siglo XIX, aunque recuperando a la vez de modo orgánico y creativo, todo el riquísimo aporte de esas ciencias sociales "parceladas" que hemos conocido desde 1870 y hasta hoy, y cuyos límites han entrado palmariamente en crisis desde hace ya un buen cuarto de siglo<sup>31</sup>.

Yes este proyecto innovador de reordenación del episteme vigente dentro del campo de las ciencias sociales, el marco general que da sentido al célebre texto de Braudel "*Historia y ciencias sociales. La larga duración*"; publicado en 1958 en francés y casi simultáneamente en español, en la revista mexicana Cuadernos Americanos. En este texto, pequeña obra maestra de la metodología histórica de nuestro siglo, Braudel va a explicitar y a afinar su teoría de los diferentes tiempos históricos, descubierta y elaborada en la segunda guerra mundial, y que ya había utilizado en la construcción de la arquitectura argumental de su primera gran obra sobre *El Mediterráneo*. Abordando en ese ensayo, la problemática de la "dialéctica de las duraciones" de los distintos fenómenos históricos, nuestro autor propone al conjunto de los científicos sociales la adopción de esa "mirada singular" que es la perspectiva de la larga duración histórica, perspectiva que a pesar de ser frecuentemente evocada, ha sido en realidad poco comprendida y escasamente utilizada por el conjunto de los historiadores y científicos sociales contemporáneos<sup>32</sup>. Y ello, a pesar de ser muy posiblemente el ensayo más conocido de Fernand Braudel, siendo además la "clave maestra" para la comprensión realmente adecuada de toda la obra y la cosmovisión braudelianas.

Al mismo tiempo que formaliza y hace más explícita esta propuesta metodológica suya, que invita a releer toda la historia desde la nueva clave explicativa de larga duración, Braudel continúa las experiencias y ejercicios de su aplicación concreta, desarrollando una permanente búsqueda y evidenciación de estas mismas estructuras correspondientes al tiempo largo de la historia, dentro de los distintos temas particulares que entonces está investigando. Lo mismo en la segunda edición de el libro *El Mediterráneo...*, publicada en 1966 y que incluye realmente importantes revisiones, correcciones y cambios respecto de la edición de 1949,

<sup>31</sup>Por esto resulta tan interesante el proyecto posdoctoral impulsado actualmente por el *Fernand Braudel Center* y la *Maison des Sciences de l'Homme* sobre la "unidisplinariedad de la ciencia social histórica". Sobre esta crisis del episteme vigente dentro de las ciencias sociales, cfr. Boaventura De Sousa Santos, *Introdução a uma ciência posmoderna* (Porto, Ed. Afrontamento, 1990) y *Um discurso sobre as ciências* (Porto, Ed. Afrontamento, 1990), Isabelle Stengers, "Les nouvelles sciences", modèles ou défi? en revista *Review*, vol. xv, N° 1, winter 1992, y *L'invention des sciences modernes* (París, Ed. La Découverte, 1993) y los artículos de Immanuel Wallerstein, "The Annales school: the war on two fronts", en *Annals of Scholarship*, I, 3, summer 1980, "Análisis de los sistemas mundiales" en la obra de Anthony Giddens y otros, *La teoría social, hoy*. (México, Ed. Conaculta/Alianza Editorial, 1990). "The challenge of maturity: whiter social science", en *Review*, vol. xv, N° 1, winter 1992, y la parte VI de su libro *Unthinking social science* (Oxford, Ed. Polity Press, 1991).

<sup>32</sup>Braudel se ha quejado, hacia el final de su vida, de ser un hombre "intelectualmente solitario", y de no haber sido bien comprendido. Cfr. por ejemplo *Fernand Braudel*, Entrevista "Une vie pour l'Histoire" en la revista *Magazine littéraire*, N° 212, nov. 1984, o *Una lección de historia de Fernand Braudel*, op. cit.

como en su investigación en curso sobre su segundo gran proyecto teórico o en su reiterada vuelta a la problemática del concepto y el tema de las civilizaciones vemos siempre reaparecer esa triple aproximación desde los acontecimientos, desde las coyunturas y desde las estructuras históricas, a la vez que descubrimos cómo se acotan y ponen de relieve estas últimas, al mostrarse como los verdaderos soportes y límites, como las coordenadas esenciales y determinantes de los procesos humanos, que en la historia profunda y de largo aliento se han constituido realmente en esas arquitecturas condicionantes del complejo acontecer histórico estudiado.

Algo que se hará también claro en el último empeño realizado dentro de este cuarto tramo del itinerario braudeliano, y que es libro *Le monde actuel*, redactado para los estudiantes del último año del Liceo, y cuyo tema es precisamente una historia universal de las civilizaciones.

Y aunque se trata de un texto pensado evidentemente con un objetivo pedagógico y de amplia divulgación, y además destinado a un público de adolescentes, es sin embargo, una obra que refleja claramente una de las preocupaciones entonces esenciales de nuestro autor, y que hace referencia a lo que tal vez podríamos considerar su concepción más general sobre la historia. En dicho texto la historia humana es presentada como la dinámica compleja de las distintas civilizaciones vista en el registro de los tiempos largos, es decir como la pluralidad de las diferentes "elecciones civilizatorias" que los grupos humanos han ido estableciendo frente a la naturaleza, y que al definir sus perfiles como diversas entidades civilizatorias condiciona también sus respectivas curvas evolutivas y desde ellas el peculiar rol que ahora tienen dentro del escenario global de nuestro planeta.

Por tanto, lo que aquí está en juego es la posible construcción de una teoría general de las civilizaciones —proyecto que tal vez Braudel ha acariciado en estos tiempos, sin llegar no obstante a concretarlo—, teoría que sería entonces el marco más global posible de la explicación del conjunto total de los hechos, fenómenos y realidades que la historia ha conocido en su largo recorrido o devenir.

Sin embargo, es importante insistir en el hecho de que estos dos proyectos, de construcción de una teoría global sobre la historia desde el esquema civilizatorio, y de reorganización de un nuevo episteme para las ciencias sociales, proyectos que ocupan el centro de las preocupaciones braudelianas durante este cuarto momento, no han podido consolidarse y desarrollarse hasta sus últimas consecuencias, quedando entonces bajo la forma de meros esbozos o de proyectos enunciados pero no concluidos, y permaneciendo por lo tanto, más adelante, sólo como un horizonte general que en ese estado semi-embriionario subyace a las investigaciones y resultados que nuestro biografiado llevará a cabo en las etapas subsiguientes de su periplo intelectual.

El quinto período de la biografía intelectual de Fernand Braudel comprende desde 1963 hasta 1979, fecha esta última de la publicación de su segundo gran trabajo sobre el tema *Civilización material, economía y capitalismo*. Segunda obra de gran aliento será la empresa que llenará la mayor parte de la actividad de nuestro autor durante estos mismos años.

Así, al mismo tiempo que llega el apogeo de lo que ha sido llamado su "poder intelectual", y el que Braudel irá abandonando tranquilamente y en la mayor parte de los casos de manera voluntaria, se va construyendo el argumento de la segunda obra fundamental de nuestro biografiado, obra que iniciada en los años cincuenta tendrá ya un primer resultado intermedio con la publicación, en 1967, del libro *Civilización material y capitalismo*, para culminar treinta años después de la publicación del primer *Mediterráneo* como obra en tres volúmenes y bajo el título de *Civilización material, economía y capitalismo. Siglos xv-xviii*.

Y del mismo modo que *El Mediterráneo...*, es un "hijo intelectual" de la singular coyuntura de entre las dos guerras mundiales, así *Civilización material, economía y capitalismo* será también un fruto directo, aunque un poco tardío, de la coyuntura 1945-1968/73, hecho que va a reflejarse claramente en los contenidos y en el argumento de la obra. Pues al darse cuenta, mediante la lectura de este segundo trabajo, que Braudel ha ubicado a Marx como uno de sus interlocutores centrales, o al ver como en la misma obra se reproblematisa de manera histórica, a través del concepto de civilización material, algunos de los temas más característicos del análisis antropológico, uno no puede dejar de reconocer detrás de estos trazos del argumento, la fuerte difusión del marxismo dentro de las ciencias sociales realizada en los años sesenta y setenta en varios de los países del espacio europeo *Mediterráneo*, o también el diálogo creativo o combativo entablado por nuestro autor con la antropología levistraussiana, con la economía de François Perroux o con la sociología de Georges Gurvitch.

Ofreciéndonos de esta forma, una nueva teoría general sobre el capitalismo y claves fundamentales para la explicación de la modernidad capitalista, Braudel ha elaborado una novedosa y sugerente explicación de la génesis y desarrollo del mundo moderno entre los siglos XIII y XX. Superándose a sí mismo, y en una clara continuidad analítica que prolonga y expande la temática y las interrogantes de su "primer" *Mediterráneo*, nuestro autor pasa del "largo siglo XVI" hacia la curva temporal completa de la modernidad que va desde los siglos XIII al XX, a la vez que ensancha su coordenada espacial desde el mundo mediterráneo/europeo y su prolongación atlántico/americana hasta las dimensiones del planeta entero, reconstruyendo para nosotros, el complejo periplo que nos lleva desde la pequeña economía-mundo europea hasta la moderna economía mundial, e introduciendo un ejercicio de historia planetaria comparada que es vista una vez más desde la larga duración histórica, nuestro autor desarrolla un muy amplio concepto de "lo económico" –por lo demás muy similar al del propio Marx–, que incluye tanto al rico universo de las realidades connotadas como civilización material, como a las distintas figuras de la economía de mercado –modelo de la semiconfesa "utopía braudeliana"– y de lo que él va a comprender como capitalismo.

Al mismo tiempo, y complementando en alguna medida a este segundo gran proyecto, van a publicarse la ya mencionada segunda edición de *El Mediterráneo...*, en 1966, el ensayo realizado en coautoría con Frank Spooner sobre "*Los precios en Europa entre 1450 y 1750*" o el capítulo de contribución a la *Storia d'Italia*, que ve la luz en 1974. A través de todos estos trabajos, y de la misma manera que en *Civilización material...*, Braudel va a sumergirse completamente en diversos territorios

de la historia económica del período de la modernidad, a través de los cuales tratará de afirmar los perfiles de otro de sus proyectos importantes: la construcción de una diferente y genuinamente renovada historia económica que aprovechando las ventajas entonces a la moda de las técnicas cuantitativas y hasta seriales, no sacrifique sin embargo, ni la amplitud y complejidad enormes de lo que debe abarcar esa "economía" —y que van desde la demografía hasta las ciudades, pasando por las técnicas, la moda, la alimentación y naturalmente los mercados y el gran comercio, entre otros— ni tampoco su condición de simple campo particular de investigación o de reencuentro de la omnipresente historia global<sup>33</sup>.

El último período de la biografía braudeliana, considerada en torno de su dimensión intelectual, va de 1979 hasta 1985, etapa en la que Braudel habrá de consagrarse principalmente a la elaboración de su tercer gran proyecto, un intento de reconstrucción en clave braudeliana —es decir en el horizonte de la historia global y desde la mirada de la larga duración histórica— de la historia de Francia y de la "identidad" francesa. Simultáneamente, y sólo en parte como derivación de la publicación de su segunda obra en 1979 nuestro autor va a conocer un proceso de creciente "glorificación" y de múltiples reconocimientos a nivel mundial, a la vez que se compromete en la coordinación o elaboración de ciertas obras que hacen posible una muy amplia divulgación popular de las perspectivas braudelianas sobre la historia del *Mediterráneo* y de Europa.

Es interesante constatar que ya desde 1972, Fernand Braudel había anunciado como en "etapa de preparación" el proyecto de una historia de Francia concebida en varios volúmenes<sup>34</sup>, proyecto que intentaría retomar una permanente preocupación de nuestro autor, de la cual se había ocupado en varios de sus Cursos del Collège de France (los de los años 1953-54, 1954-55, 1965-66, 1970-71 y 1971-72) y que lo había llevado también a codirigir, junto con Ernest Labrousse, la obra colectiva *Histoire économique et sociale de la France*, publicada en Francia en los años setenta, y en la que han colaborado varios de los historiadores economistas o historiadores sociales que han sido discípulos importantes del mismo Braudel.

Si *Civilización material...*, había sido la prolongación y extensión espacial y temporal de las coordenadas de *El Mediterráneo...*, el proyecto que quedará finalmente inconcluso de esta Historia de Francia, era en cambio la clara reducción del marco espacial a considerar, aunque al mismo tiempo una nueva ampliación de la línea temporal asignada al nuevo objeto de estudio elegido. Porque respondiendo

<sup>33</sup>Vale la pena subrayar el hecho de que, aunque en todos los trabajos mencionados y en la actividad de esta quinta etapa en general, Braudel está inmerso totalmente dentro de la historia económica, no olvida sin embargo para nada las perspectivas de la historia global. Y así, declara por ejemplo en 1977: "la historia económica no deja por ello de plantear todos los problemas inherentes a nuestro oficio: es la historia íntegra de los hombres, contemplada desde cierto punto de vista" (en *Dinámica del capitalismo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1986).) También hay que hacer notar el carácter singular del capítulo braudeliano de contribución a la *Storia d'Italia*, donde Fernand Braudel aborda el tema, poco común en el conjunto de su obra, de la relación entre economía y cultura. Véase la versión original en francés de ese capítulo, en el libro *Le Modèle Italien* (París, Ed. Arthaud, 1989).

<sup>34</sup>Cfr. el *Annuaire du Collège de France*, 72<sup>a</sup> Année, 1972, pág. 593.

también a los nuevos signos de la coyuntura post 68/73 y en el marco de la intensa discusión sobre la posible unificación europea, nuestro autor ha querido responder a una interrogante que reaparece constantemente en sus dos trabajos anteriores, y que por su propia condición de historiador francés, se veía empujado a intentar responder: ¿por qué Francia no ha ocupado nunca, a pesar de su importante potencia económica y social, el rol de poder hegemónico dentro de la economía-mundo europea en constante expansión entre los siglos XIII y XIX?, ¿por qué ha llegado “siempre con retraso” a las citas históricas que le habrían podido otorgar la función de “centro” de esa economía-mundo europea?, ¿tiene esto algo que ver, tal vez, con el “gigantismo” relativo y con la enorme diversidad de ese mosaico que es el “hexágono francés”?, ¿o tal vez con la larga vida y la dura persistencia de ciertas estructuras de la vida agraria y campesina?, ¿o quizá con una tenaz presencia excesiva del Estado, o con una cultura particular que al modo de una “prisión mental” de larga duración ha jugado en este sentido determinado?, ¿y generalmente, cómo se vincula todo esto con la historia de Francia y con la “identidad” francesa? ¿y cómo definir y analizar a ambas, desde la larga duración histórica?, y finalmente, ¿qué sería entonces lo que podría aportar esta identidad francesa dentro de una posible Europa unificada cuya construcción y necesidad es entonces debatida?

Con su último proyecto de gran aliento, Braudel quería responder a estas preguntas, a la vez que nos ilustraba el modo de introducirnos a esa historia profunda de la larga duración de la múltiple identidad geográfica, demográfica, económica, social y cultural de aquello que hoy conocemos como “Francia”. Renovando los modos tradicionales de aproximarse a la periodización y a los temas de la historia sobre esa Francia que en su momento concentró también las preocupaciones de Marc Bloch, nuestro autor intentaba mostrar como era perfectamente posible aplicar también los paradigmas de la historia global, comparativa, crítica y de larga duración a un objeto de estudio cuyas dimensiones espaciales eran mucho menores a aquellas anteriores a las que nos había acostumbrado antes.

Al mismo tiempo que el autor de esa inconclusa Historia de Francia<sup>35</sup>, trabajaba para concretar los tres volúmenes de *L'Identité de la France* que hoy conocemos, se aceleraba y llegaba a su culminación el proceso de una glorificación que según sus propias palabras había llegado “felizmente de manera tardía”. Ya desde 1972-73, cuando se transforman en verdaderos “best-sellers” las versiones inglesas tanto de *La Méditerranée...*, como la edición de bolsillo del libro *Civilización material y capitalismo* (editado en francés, como ya hemos mencionado atrás, en 1967), se pone entonces en acción un movimiento que ya no se detendrá y que no habrá más que acrecentar cada vez más la popularidad y la gloria de Fernand Braudel en todo el mundo.

Así, junto al incremento de los doctorados honoris causa de las más distintas

<sup>35</sup>Para una descripción del proyecto completo, cfr. Fernand Braudel. Entrevista “Les 80 ans du ‘Pape’ des Historiens”, en revista *L'Histoire*, N° 48, París, septiembre de 1982. Véase también el artículo de Maurice Aymard, “Une certaine passion de la France, une certaine idée de l’histoire” en el libro *Lire Braudel, op. cit.*

universidades del planeta, y a la multiplicación de las traducciones y ediciones de las obras de Braudel en diferentes lenguas, crecen los reconocimientos académicos e institucionales, lo que explica el hecho de que en 1976 se funde, en la State University of New York, el *Fernand Braudel Center*, que en 1984 la Academia Francesa lo reciba por fin entre sus miembros integrantes —honor que Braudel había rechazado antes—, que la ciudad de Génova le otorgue, en marzo de 1985, su ciudadanía honoraria o que en octubre de este mismo año se le consagren tres Jornadas de Homenaje en un Coloquio organizado en Châteauevallon<sup>36</sup>.

Es también en este período final, que Braudel participa en una actividad que ha hecho posible una larga difusión de sus perspectivas sobre la historia: la emisión de series televisadas, sobre *Mediterráneo* y sobre Europa, que luego se han convertido en libros coordinados y en buena medida escritos por el propio Braudel, libros que junto a la guía sobre la ciudad de Venecia, publicada simultáneamente en italiano y en francés en 1984, han permitido esa divulgación muy pedagógica y extendida de las particulares visiones braudelianas sobre estas mismas problemáticas históricas.

En noviembre de 1985 se concluye definitivamente el itinerario intelectual de Fernand Braudel. Dicho itinerario, como hemos visto, se encuentra jalonado por la producción de dos de los más importantes libros de la historiografía del siglo xx, al mismo tiempo que incluye una nueva y revolucionaria propuesta metodológica para el análisis tanto histórico como de lo social en general, y el doble esbozo de una nueva teoría para la interpretación de la historia universal, y de la construcción de un nuevo episteme para el conjunto de las ciencias humanas o sociales en general.

Veamos finalmente, cómo ha sido posible que este núcleo de aportes fundamentales hayan sido desarrollados por Fernand Braudel, precisamente en Francia y dentro de los diferentes momentos o coyunturas de ese breve siglo xx histórico que ha concluido sus días en 1989.

### III

“La obra, como objetivación de la persona es, en efecto, más completa, más total que la vida”

Jean Paul SARTRE, *Cuestiones de Método*, 1960

Más allá de los acontecimientos principales que hemos reseñado, y que constituyen el periplo intelectual braudeliiano, resulta también interesante explorar la re-

<sup>36</sup>Sobre estos reconocimientos, cfr. el vol. 1, N° 3/4 de *Review*, op. cit.; la entrevista de Fernand Braudel al diario, *L'est républicain*, del 30 de mayo de 1984, el artículo del periódico *Il secolo XIX*, del 5 de marzo de 1985 o las *Actas del Coloquio de Châteauevallon; Una lección de historia de Fernand Braudel*, op. cit.

lación que guarda su obra con las distintas coyunturas dentro de las cuales ha sido concebida y producida, preguntándonos además sobre las razones principales que, en una perspectiva de historia profunda y de largo aliento —la ya mencionada visión desde la larga duración histórica, explican también la posibilidad de existencia y el significado profundo de esa misma obra.

Porque al observar más en general los proyectos y las grandes obras concretadas de Fernand Braudel, ellos se nos aparecen como productos intelectuales que al mismo tiempo que reflejan y recogen las tendencias principales, que definen y caracterizan a sus respectivas coyunturas de origen, se proyectan a la vez como trabajos o resultados que han constituido igualmente intervenciones decisivas para llevar adelante y hacer avanzar a esas mismas tendencias esenciales abriendo incluso nuevos caminos de expresión a también innovadoras y revolucionarias tendencias de eso que Hegel llamó ese “espíritu oculto o subterráneo” que en cada coyuntura “llama a la puerta del presente” para anunciar el futuro por venir.

Pues así como hemos visto, los textos braudelianos son siempre tardíos respecto a las coyunturas en las que han sido originalmente concebidos, y a las que sintetizan de manera ejemplar, son al mismo tiempo plataformas que engarzando con la coyuntura posterior tienden en alguna medida los puentes de continuidad entre una fase y otra de la historia cultural en la que se inscriben.

Así *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, obra que sólo es comprensible como fruto de esa coyuntura excepcional, vivida por Francia, Europa y el mundo entero entre 1919 y 1939, y que marcada por una crisis general de todas las dimensiones del tejido social, va a producir en toda Europa esa múltiple familia de movimientos críticos y contraculturales que estarán en la atmósfera en la que se crea la visión original de Braudel sobre la historia —visión que en cuanto a este componente crítico de su perspectiva de todas las cosas, permanecerá a lo largo de toda su vida— y que permanecen aún hoy como una de las fuentes principales de las que se alimenta el pensamiento social contemporáneo.

Coyuntura que constituye, en el plano cultural, la más rica y desarrollada de entre todas las coyunturas vividas durante el breve o pequeño siglo XX histórico, y cuyos trazos van a expresarse nítidamente en la primera gran empresa braudeliiana. Pues es por ejemplo la crisis definitiva de la idea europea de progreso, y la clara ruptura de la ecuación antes aceptada como evidente entre civilización europea y progreso, lo que explica la superación braudeliiana de la perspectiva eurocentrista, y su des-plazamiento de punto de vista que como hemos señalado, le ha permitido concebir más bien al propio *Mediterráneo* como “centro del mundo”, como encrucijada o centro de gravedad de la construcción sucesiva de las múltiples historias pluriseculares del viejo continente.

Porque con el fin de la hegemonía que Europa había construido sobre el mundo, entre los siglos XVI y XIX, y con el traslado de esta dominación hacia los Estados Unidos de América —esa “Europa fuera de Europa” como la llamara Braudel—, se rompen los soportes materiales de ese mismo eurocentrismo, a la vez que se “encoge” la presencia de Europa dentro del Planeta, con la pérdida de su control sobre zonas importantes de la Unión Soviética o de América Latina, entre otras. Y con ello, se pone a la orden del día la reflexión crítica sobre la singularidad

y carácter de ese mismo proyecto civilizatorio europeo, que rehace a través de la guerra su propio "mapa europeo" e incluso el mapa del mundo, mediante ese proceso que expande y contrae la ubicación de los diversos emplazamientos o presencias europeas dentro del globo, de acuerdo a los ritmos del ascenso y descenso de la curva de la modernidad europeo-capitalista actual. Y entonces el libro del *Mediterráneo...*, puede ser visto también como un intento de aproximación hacia la naturaleza profunda y más esencial de esa peculiaridad distintiva de la civilización europea, analizada por la vía de reconstruir primero a una de sus principales matrices constitutivas, a la propia civilización mediterránea. Y también en este sentido puede ser leída la defensa braudeliana de la geohistoria, la reivindicación de ese matrimonio entre geografía e historia que tal vez permitiría también enfrentar de nuevas maneras a esa dinámica expansiva/contractiva de la "mancha europea" sobre nuestra tierra.

Cuestionada directamente la "pequeña Europa" en ese rol de dominio planetario que llegó a detentar en el siglo XIX, obliga naturalmente a las miradas pensantes a volverse hacia los orígenes y fundamentos de esa dominación, concentrando así el interés de las investigaciones en ese "largo siglo XVI" que es justamente el marco temporal de la primera obra braudeliana. Y esto en una atmósfera que, alimentada por las consecuencias intelectuales de la teoría de la relatividad y en la convivencia con esa familia de expresiones del pensamiento crítico que tuvo una de sus cúspides en esos años veinte y treinta de nuestro siglo<sup>37</sup>, desemboca también, tanto en esa radicalmente nueva forma de percepción de la temporalidad, que está puesta en acto en el esquema tripartito de las duraciones diferenciales que estructura el primer gran resultado intelectual de Fernand Braudel, como en el nuevo tipo de historia, comparada, global, problemática y abierta que muy en el estilo de los primeros *Annales*, aunque al mismo tiempo superada, va a ser tan celebrado por Lucien Febvre<sup>38</sup>.

De tal modo que cuando Braudel pone en duda, la certidumbre de la decadencia inmediata del Mediterráneo en el siglo XVI, y su reemplazo por el Atlántico, uno piensa necesariamente también en una duda similar respecto a la decadencia inmediata de Europa desde 1929, y a su reemplazo en tanto que "centro del mundo" por los Estados Unidos, duda que después de la crisis mundial de 1968/73-1989, parecería ser más que pertinente.

Pero al mismo tiempo que resume y refleja por estas múltiples vías, a la coyuntura de 1919-39, *El Mediterráneo*, establece de manera pionera y decisiva, ciertos tópicos que en la coyuntura subsecuente van a convertirse, en alguna medida, en

<sup>37</sup>Estamos pensando en el psicoanálisis freudiano; en la Escuela de Frankfurt; en el marxismo de Antonio Gramsci; en la antropología inglesa de aquellos tiempos o en los círculos lingüísticos de Moscú, Viena o Praga. Sobre este punto, puede verse el artículo de Carlos Antonio Aguirre Rojas, "Convergencias y divergencias entre los *Annales* de 1929 a 1968 y el Marxismo. Ensayo de balance global", en la revista *Historia Social*, N° 16, Valencia, primavera-verano de 1993.

<sup>38</sup>Cfr. Lucien Febvre, "La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II" en el libro *Pour une histoire à part entière* (Paris, Ed. EHESS, 1962). Sobre la relación entre la teoría de los tiempos diferenciales y la coyuntura 1919-39, véase nuestro artículo "La larga duración en el espejo", *op. cit.*

“moneda corriente” de los historiadores. Pues lo mismo el campo de investigación de la rama de los estudios de historia económica, o el matrimonio orgánico entre la geografía y la historia, que la larga duración o la investigación de un universo de civilizaciones conectadas a un espacio marítimo u oceánico determinado, son todos elementos que, innovadores y hasta revolucionarios en 1949 y en la obra de *El Mediterráneo...*, van a difundirse, ampliarse, reiterarse y hasta vulgarizarse —es decir, simplificarse y en ocasiones reducirse en cuanto a su significado original— durante los años cincuenta y sesenta de este mismo siglo.

Algo similar será el trabajo sobre *Civilización material, economía y capitalismo. Siglos xv-xviii*, aunque también tardíamente, va a recoger de manera semejante muchos de los signos característicos de la coyuntura de la segunda posguerra de los años 1945-1968. Y del mismo modo en que esta última coyuntura 45/68, continúa pero también supera a la coyuntura 19/39, esta segunda obra braudeliana va a prolongar superándola a su matriz primera plasmada en 1949.

Pues la coyuntura de la segunda posguerra es al mismo tiempo la del milagro económico de la reconstrucción europea y la de la consolidación del desplazamiento de esa misma Europa por parte de los Estados Unidos, dentro del panorama occidental internacional.

Entonces, junto a la intensa urbanización, industrialización, mercantilización y monetarización que viven el mundo, Europa y Francia durante estos años bautizados como los “treinta gloriosos”, va a desplegarse la concomitante “invasión” del espacio social por parte de las realidades y manifestaciones económicas, lo que en la obra braudeliana se ha traducido no sólo en su visión amplia y comprehensiva de lo económico, que se dilata desde las realidades urbanas hasta las de la población, pasando por el mercado, el lujo, las fuentes de energía o la alimentación, sino también en ese ensayo clasificatorio y conceptualizador de ese rico inventario de dimensiones de la civilización material, la economía de mercado y el capitalismo.

Al mismo tiempo, la creciente asimilación de la disminución del rol del “pequeño cabo asiático” que es Europa, frente a la expansión de la hegemonía estadounidense en esta coyuntura 45/68 —hegemonía que por lo demás fue bastante efímera, entrando ya en crisis precisamente desde los años 68-73—<sup>39</sup>, permite dibujar de manera mucho más evidente, dentro de las conciencias europeas, la clara curva de ascenso y descenso del proyecto expansivo de la civilización europea que acompaña a la etapa histórica de la modernidad. Con lo cual, y frente a estas curvas que parecen comenzar a completarse después de esa segunda posguerra, resulta clara la necesidad, satisfecha parcialmente en la obra de *Civilización material...*, de volver a teorizar el capitalismo y la modernidad, para ser capaces de analizar esa compleja relación entre proyecto europeo, proyecto moderno y proyecto capitalista, tres curvas que llegan a imbricarse en un cierto período, pero que corresponden a densidades históricas y a duraciones temporales distintas.

Al mismo tiempo, esta mirada en perspectiva histórica larga de toda la evolución europea, abierta por esa consolidación de su marginación relativa dentro del

<sup>39</sup>Cfr. en este sentido, el libro de Immanuel Wallerstein, *Geopolitics and Geoculture* (Cambridge, Coedición Cambridge University Press/Maison des Sciences de l'Homme, 1991).

escenario mundial, ha llevado a Braudel a plantearse, él también, esa enorme pregunta de la historia general de la humanidad: ¿por qué Europa?, ¿por qué ella ha sido precisamente la civilización y la zona del planeta que ha podido desarrollar originalmente ese capitalismo y esa modernidad que durante los últimos cinco siglos ha intentado, y en parte ha logrado, imponer como esquema de comportamiento a las restantes civilizaciones y grupos humanos del planeta entero?<sup>40</sup>. En nuestra opinión, es claro que esta pregunta es una de las cuestiones mayores que articulan todo el argumento de la segunda gran empresa braudeliana, en la cual Braudel realiza un verdadero juego de comparación planetaria y una vez en la línea de una telehistoria de larga duración, en el esfuerzo de aportar distintos elementos de solución a dicha pregunta mayúscula.

Recogiendo además, como ya hemos señalado, el diálogo con ese marxismo *Mediterráneo* de los años cincuenta y sesenta<sup>41</sup>, que es en alguna forma mediada e indirecta también un fruto de la expansión económica, de la fuerte e importante industrialización y del crecimiento y fortalecimiento de la clase y de los movimientos obreros de aquellas épocas, la teoría braudeliana sobre el capitalismo y la modernidad va a desarrollar también una clara perspectiva anticapitalista, crítica de los mecanismos fundamentales de lo que nuestro autor califica como "capitalismo" y que denuncia vigorosamente el carácter parasitario, oscuro, monopolista, truculento y ventajoso de esos mismos mecanismos.

Moviéndose entonces dentro de estas coordenadas señaladas y teniendo como telón de fondo el proceso entonces en curso de la progresiva descolonización del mundo, la segunda investigación de Fernand Braudel va a preguntarse también acerca de los aportes reales de esa Europa y de la civilización europea dentro de la historia del mundo.

Y de la misma manera que *El Mediterráneo...*, también *Civilización material, economía y capitalismo* ha servido como puente entre una coyuntura social e intelectual y la siguiente. Pues frente a la crisis planetaria de 1968/73 y al declive de Nueva York como centro de la economía-mundo occidental, es que Braudel ha construido en parte también su teoría de las economías-mundo, y desde ella el análisis de la mecánica de centramientos y descentramientos de la economía-mundo europea entre los siglos XIII y XX.

Igualmente, y marcando con su libro de 1979 una segunda intervención decisiva que ha hecho aflorar al "espíritu subterráneo" del futuro que "llama a las puertas del presente", Braudel ha abierto o ha promovido fuertemente, una vez más, varios campos y temas de investigación y de debate, que en los años ochenta y noventa han estado en el centro de la polémica y de la actividad de los científicos

<sup>40</sup>Véase al respecto Carlos Antonio Aguirre Rojas, "O capitulo americano da 'verdadeira' historia universal" en revista *Crítica de Ciências Sociais*, N° 38, Coimbra, 1993.

<sup>41</sup>Sobre esta relación entre los *Annales* braudelianos y "el marxismo", cfr. Immanuel Wallerstein, "L'Homme de la conjuncture", *op. cit.* y Carlos Antonio Aguirre Rojas, Dalle Annales rivoluzionarie alle Annales marxiste" en *Rivista di Storia della Storiografia Moderna*, N° 1/2, Roma, 1993, "Annali i Marksism. Diesit tesitov a metodologuicheskij paradigmatj", en *Sport a glavnom. Diskusii a nactoyashiem u budusheim istoricheskoi nauki vokrug frantrsuskoi "Annalov"*. (Moscú, Ed. Nauka, 1993), o el ya citado "Between Mar and Braudel: making history, knowing history".

sociales. Pues cómo no reconocer, en las discusiones sobre bipolaridad, diálogo norte/sur, tercermundización del primer mundo y globalización, etc., a ciertos contenidos y problemáticas ya abordados en la mencionada teoría de las economías-mundo. O también encontrar filiaciones y antecedentes del actual debate sobre el mercado y el rol de la economía de mercado en el mundo, en las netas oposiciones braudelianas entre capitalismo y economía de mercado. O descubrir, dentro de ese abundante universo temático de historias sobre la familia, de la vida privada, de la alimentación y el gusto o de otros tópicos similares, las versiones ahora convertidas en moneda corriente y algunas veces deformadas, de ciertos temas o dimensiones incorporados por Braudel a la "dignidad" del análisis histórico mediante su teoría sobre la civilización material. O finalmente volver a detectar la huella de ciertos trazos de las hipótesis braudelianas sobre el capitalismo o de su modelo de explicación de la "entidad Europa", en algunas recientes discusiones sobre la modernidad y la posmodernidad, o en los debates muchos más concretos en torno a la unificación europea y el futuro destino de Europa en el mundo.

Si las dos principales obras de Fernand Braudel, se vinculan de esta manera a las respectivas coyunturas que les han dado origen, la obra global de este mismo autor, considerada en su conjunto y en tanto que forma de objetivación de su entero periplo intelectual, sólo se explica en cambio dentro de un marco mucho más amplio, que nos remite al rol que ha jugado la historiografía francesa del siglo xx dentro del más vasto proceso de construcción de un proyecto crítico-científico de explicación de la historia humana.

Porque en nuestra opinión, esta obra braudeliiana no es comprensible, más que como obra producida en nuestro pequeño siglo xx histórico, es decir, dentro de la rama ya descendente del proyecto de la modernidad aún vigente. Porque el carácter esencialmente crítico del conjunto de perspectivas, puntos de vista y teoremas que se encuentran en el centro de esta obra, sólo han podido elaborarse y afirmarse progresivamente después de que dicha curva evolutiva de la modernidad había alcanzado su punto más alto de desarrollo, hacia la primera mitad del siglo xix y culminado con el terremoto social de las revoluciones europeas de 1848 y con la experiencia profunda de la Comuna de París de 1870.

Y de la misma manera que el marxismo, que al expresar el "lado malo" de la modernidad capitalista, en ese momento de su clímax y de su viraje desde su rama ascendente hacia su rama descendente, ha inaugurado el desarrollo del pensamiento crítico contemporáneo, así también Braudel, un siglo más tarde, ha podido beneficiarse de ese mismo espacio abierto por el movimiento descendente referido, para desplegar esa visión no-eurocentrista, desplazada y crítica que mira a Europa desde el *Mediterráneo* y al *Mediterráneo* desde la dialéctica entre el Viejo y el Nuevo Continente, analizando además el capitalismo, no desde su propia lógica y prisionero de ella, sino desde sus márgenes conflictivos del mundo de la civilización material y de los valores de uso que la constituyen, al mismo tiempo que se esfuerza por comprender y explicar a Francia desde la historia universal y a esta última a contracorriente de los puntos de vista dominantes, no como fatalidad ineluctable de lo acontecido, sino como pregunta abierta de los porqués de la cancelación de los posibles no efectivizados, y como proyección de un diálogo de "elec-

ciones civilizatorias" cuyas formas de interrelación y de entrelazamiento eran en principio casi tan múltiples como las combinaciones de las piezas en un tablero de ajedrez, a la mitad del desempeño de la partida.

Aprovechando entonces ese margen para la reflexión y el pensamiento críticos, que la modernidad abre cuando concluye su ciclo expansivo-progresivo, Braudel, al igual que otros pensadores también críticos, tiene la ocasión de teorizar y de conceptualizar acerca de todo aquello que ese proyecto de la modernidad, en su positividad, ha ocultado u omitido, o simplemente ha sido incapaz de ver y en consecuencia de aprehender.

Por ejemplo la pluralidad de los diferentes tiempos y la dialéctica compleja de las duraciones de los fenómenos históricos. Ya que mientras fue vigente la fase ascendente de la modernidad, la percepción de la temporalidad no podía ir más allá de concebir al tiempo como "marco temporal", es decir como ese espacio homogéneo, vacío lineal y compuesto de idénticos segundos que forman minutos, que se unen para componer las horas de los días de los meses y los años, y que es la concepción dominante del fenómeno temporal en la modernidad<sup>42</sup>. Pero con la crisis de este modelo "físico" de percepción temporal, y con los importantes efectos que en este mismo sentido ha tenido la teoría de la relatividad, ha sido posible criticar y superar dicho modelo, sustituyéndolo por la teoría de las temporalidades diferenciales y de la larga duración histórica.

O el caso de la profunda modificación en el modo de aproximarse de los hombres hacia el mundo natural en general pero también hacia su propia condición en tanto seres biológico-naturales en particular. Pues si la modernidad triunfante de los siglos XVI-XIX vio a la naturaleza sólo como "espacio por dominar" y en una perspectiva predominantemente instrumental, que la concebía como simple fuente y reservorio de materias a transformar —lo que implicaba obviamente un menosprecio de esa naturaleza y en consecuencia también una marginalización de todo aquello que tenía que ver con la propia dimensión del hombre en tanto "ser natural"—, la crisis de esa modernidad evidenció en cambio los límites y la soberbia implícita de esa forma de aproximación, al resaltar igualmente el efecto de "boomerang" de una explotación de la naturaleza basada en esa lógica de desvalorización y dominio, al mismo tiempo que dejaba al descubierto todo lo que ese proyecto civilizatorio moderno sacrificaba en los hombres, desde las múltiples formas y potencialidades de la sexualidad inconsciente hasta la relación e interinfluencia entre los ciclos naturales y los ciclos biológicos humanos, dejados de lado junto al abandono o negación de su propia corporeidad natural. Crisis entonces del modo de acercarse hacia lo natural, que ha abierto la puerta para un replanteamiento radical de la dialéctica entre el hombre y la naturaleza, y por esta vía tanto la revaloración del complejo nexo entre el espacio natural y el medio social, es decir la revisión desde la "geohistoria" braudeliiana de esta problemática, como también el tratamiento riguroso de aquellos fenómenos como la alimentación, las

<sup>42</sup>Cfr. Norbert Elias, *Sobre el tiempo* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989), o Lewis Mumford, *Técnica y civilización* (Madrid, Alianza Editorial, 1982). También Carlos Antonio Aguirre Rojas, "La longue durée: in illo tempore et nunc", *op. cit.*

enfermedades, el hábitat o las fuentes de energía, que a través de la teoría de la civilización material elaborada por Fernand Braudel, han adquirido finalmente la "dignidad" de objetos del análisis histórico corriente.

O también en cuanto al tema de la reflexión más global en torno a esa curva de la modernidad capitalista desplegada en su variante nordeuropea dominante. Porque es sólo cuando esa modernidad ha agotado sus efectos progresivo-civilizatorios y ha comenzado a mostrar sus límites cuando se hace posible pensarla críticamente, es decir fuera de su lógica y en su relatividad histórica real, necesariamente efímera y pasajera. Lo cual explica el sentido profundamente anticapitalista de la teoría braudeliiana, que desde el observatorio de la civilización material y el valor de uso permite tomar distancia respecto de esa propia lógica capitalista dominante, a la vez que abre esa promisoría aunque aún no concluida indagación en torno a las razones de la ya aludida "ventaja europea" frente al mundo en ese proceso de acceso y construcción de la modernidad, investigación que no sólo permitiría explicar críticamente las posibilidades y los límites de ese proyecto de la variante nórdica de esa misma modernidad europea, sino también abordar la acuciante pregunta acerca de otras modernidades alternativas posibles, que comenzarían incluso por el propio esquema de modernidad esbozado por el mundo europeo-mediterráneo—y dentro del cual Francia y la "identidad francesa" estarían entre los principales protagonistas—, y que fue bloqueado por el triunfo de esa variante nordeuropea que finalmente se impuso en la economía-mundo europea entonces en curso de expansión planetaria.

Si la obra braudeliiana es entonces una obra que sólo el siglo xx, con una cierta maduración de la curva descendente de la modernidad pudo generar, también es importante considerar que fue precisamente en Francia, el "medio ambiente" o la atmósfera social e intelectual particulares en las cuales ella pudo prosperar.

Y al abordar este punto, vale la pena recordar precisamente la hipótesis braudeliiana acerca del desfase histórico que se instituye a partir del siglo xvi, entre las dos "Europas de larga duración" que desde los orígenes mismos de la civilización europea han coexistido dentro del espacio geográfico del más pequeño de los continentes del planeta. Pues junto a la irrupción de la modernidad, se construye también esa especie de mayor "adelanto histórico" de la Europa septentrional, que no sólo le ha dado el acceso siempre "en primer lugar" en cuanto a la apertura de las realidades y fenómenos capitalistas más desarrollados, sino también la hegemonía dentro de la economía-mundo europea que ya hemos mencionado anteriormente.

Entonces, y siguiendo esta línea de razonamiento, acaso podríamos pensar que si la modernidad capitalista vista en conjunto, accedió a su punto de clímax en el siglo xix, el mundo *Mediterráneo* europeo no alcanzó sin embargo el mismo punto de maduración histórica que la zona nordeuropea, sino hasta este siglo xx, en el que es concebida y escrita, precisamente, la obra de Fernand Braudel. Y si recordamos que Francia, junto a su tradición de un importante y denso desarrollo cultural, ha tenido también durante la mayor parte de este siglo xx el más intenso desarrollo social capitalista dentro de este mundo europeo-mediterráneo, entonces tendremos una clave importante que nos ayuda a explicar el rol de vanguardia

que la historiografía francesa pudo jugar dentro de Europa y del mundo, entre los años de 1930 y 1970 aproximadamente.

Porque luego de la hegemonía europea y mundial que la historiografía alemana tuvo entre 1880 y 1930, y antes de la pluralización y multiplicación de los centros de la innovación historiográfica que parece caracterizar a los años setenta y ochenta, la historiografía francesa llegó a ser, en las cuatro décadas mencionadas, la historiografía más desarrollada e innovadora de su época.

Y fue precisamente en esas décadas, y dentro de ese medio del hexágono francés, en donde se formó, afianzó y proyectó la actividad, la personalidad y sobre todo la obra de Fernand Braudel, de ese verdadero personaje histórico o "individuo universal" que ha sido el más grande historiador de todo el siglo xx, a la vez que un miembro distinguido de esa estirpe de grandes hombres sobre la que alguna vez él mismo afirmó: "Aceptemos que los grandes hombres... los portadores de antorchas, son producidos por la sociedad, pero también aceptemos que con frecuencia ellos calan también en ella, la amoldan y deforman con sus manos fuertes, las que sin embargo son en ocasiones, aunque no siempre, manos inconscientes"<sup>43</sup>. Y así el propio Fernand Braudel, que al mismo tiempo ha sido un claro producto de esa Francia de la cultura rica y orgullosa del siglo xx, ha sabido también contribuir con sus manos fuertes en el proceso de construcción de sus logros y conquistas más importantes.

En el siglo diecinueve, la actividad historiográfica en Chile se desarrolló en el marco de la nación no aún formada en forma soberana, pero ya en proceso de construcción de los estudios históricos. No obstante, en esa época ya se puede apreciar y constata una preocupación sobre el tema. En 1850, el historiador chileno Juan de la Cruz publica la *Historiografía de Chile*, en la que se menciona la necesidad de una historia de Chile de más alcance que la que se había escrito hasta entonces por los reyes y gobernantes de las zonas de Chile, y que se había limitado a "relatos por lo común aun no utilizados".<sup>44</sup> Y esa preocupación se refleja en la obra de Juan de la Cruz, que es explícito al señalar la importancia de "informar a los ciudadanos de Chile de sus orígenes" para adentrarse con "más seguridad" en "la historia de Chile".

En la centuria diecinueve, la historiografía chilena se desarrolló en el marco de la

<sup>43</sup> *Problemas de sociología en Chile*, 1941-1961 (1962), Fuenzalida, C.M., Santiago, 1962, p. 107.

<sup>44</sup> *Historiografía Chilena de Historia y Geografía*, N.º 1, Santiago, 1850, p. 117.

<sup>45</sup> El concepto de "lo público" viene de Hans Kelsen, quien lo define como "aquello que se refiere a la disposición a 'lo público', y que tiene como consecuencia la obligación de los ciudadanos de contribuir al sustento de la 'persona' jurídica a quien se refiere, y que se realiza mediante el pago de impuestos". El primer mundo se fue desarrollando en el curso del siglo diecinueve y en el siglo veinte. Véase María de Perrot, "Introducción", *Historia de la vida privada*, III, Siglos XVIII y XIX, tomo 1, París, 1967, pp. 11-12.

<sup>46</sup> Los que suscribieron esta entrega fueron: Agustín de Urquiza, Miguel Luis Aguayo, Francisco Bolívar, José Victorino Lastarria, Eusebio Lillo, Manuel A. Álvarez, Matías Arce, Abelardo Pizarro y Carlos. Lo editó Rafael Jover en 1964. El desarrollo es el siguiente:

<sup>47</sup> Se está refiriendo a la ciudad de Valdivia que resalta por ser una de las Escuelas de la *Crónica del siglo de Chile*. En nuestro tiempo, hasta los años ochenta, Bartolomé Díaz, el primer europeo que pisó

<sup>48</sup> Véase la referencia en Fernand Braudel, "Pedagogía da Historia" en *Revista de Historia*, año VI, N.º 23, São Paulo, jul.-sep. 1955, pág. 10.

## EL CONTORNO DE UN HOMBRE CARTA DE JOSÉ ANTONIO DE ROJAS A SU PADRE

Sara Almarza

Antes de referirme a este bello documento, quisiera comentar la costumbre, en nuestro mundo criollo, de privilegiar categorías o términos que vienen del viejo continente sin antes recordar la labor de los intelectuales que nos precedieron. Me refiero al término de *sociabilidad*<sup>1</sup> pues, mucho antes que los galos, Enrique Matta Vial se dio cuenta de la importancia de informar, a través de la revista que él fundara en 1911, sobre las "cartas, papeles de familia y todos los documentos que puedan contribuir a darnos a conocer la sociabilidad". Para tal efecto inaugura el primer número con la sección "Documentos para el estudio de la sociedad colonial" y convida a los historiadores y a los que "conserven papeles de familia" que los publiquen con el fin de suplir esta deficiencia. No sólo lanza el término sino que sucintamente lo complementa explicando que se trata de conocer "la vida íntima de la era colonial"<sup>2</sup>.

En el siglo diecinueve, la orientación positivista centrada en la construcción de la nación no dio cabida en forma sistemática a incursionar en lo privado<sup>3</sup> dentro de los estudios históricos. Sin embargo, en la mente de los historiadores ya existía una preocupación sobre el tema. El prospecto, por ejemplo, que anunció la publicación de la *Historia general* de Barros Arana señalaba que la verdadera historia de Chile debía buscarse en los expedientes judiciales, en las resoluciones de los reyes y gobernantes, en las *cartas oficiales y privadas* y en una variedad de otras piezas aún no utilizadas<sup>4</sup>. Y en una apreciación más global, el mismo Barros Arana fue explícito al señalar la importancia de "apreciar el espíritu de los tiempos pasados" para adentrarse con "datos seguros" en el quehacer histórico<sup>5</sup>.

En la centuria decimonónica existía una dicotomía entre "lo oficial", entié-

<sup>1</sup>Formas de sociabilidad en Chile 1840-1940 (Santiago, Fundación Mario Góngora, 1992).

<sup>2</sup>Revista Chilena de Historia y Geografía, N° 1, Santiago, pág. 110.

<sup>3</sup>El concepto de "lo privado" viene del latín "privatus" circunscrito a un espacio que está en abierta oposición a "lo público", y que tiene como característica la convivencia y no la individualidad; la palabra latina "privatae" significaba letrina y con este sentido pasó a las lenguas romances. El primer sentido se fue desarrollando en el curso del siglo XIX en la sociedad anglosajona. Ver Michelle Perrot, "Introducción", *Historia de la vida privada*, Ph. Ariès y G. Duby, coord. (Madrid, Taurus, 1987), tomo I, págs. 9-13.

<sup>4</sup>Los que suscribieron esta entrega fueron eminentes hombres públicos como Miguel Luis Amunátegui, Francisco Solano, José Victorino Lastarria, Eusebio Lillo, Manuel Antonio Matta, Anibal Pinto, entre otros. Lo editó Rafael Jover en 1884. El destacado es nuestro.

<sup>5</sup>Se está refiriendo a la cantidad de milagros que reseña Bartolomé de Escobar en la *Crónica del reino de Chile*. En nuestro tiempo nadie los cree —señala Barros Arana—, pero nos revela hasta qué punto los conquistadores estaban convencidos que desempeñaban una misión divina. *Historia general* (Santiago, 1884), tomo II, pág. 285.

dase lo público, y lo privado, contrapunto que lentamente va bullendo en las observaciones de los intelectuales y políticos. Mientras este grupo destacado de la *intelligentzia* santiaguina ve su importancia, otros como Vicuña Mackenna, observador perpicaz de las costumbres, señalaba en 1865 que falta todavía escribir la historia del hombre chileno. Hay que desenterrar sus cenizas sin profanarlas, exhumar su pensamiento y estudiarlo en todas sus fases, pero "el hogar", dice, es el único aspecto vedado al escritor honrado y de conciencia<sup>6</sup>.

En esa huella —la de buscar la verdadera historia—, presentamos una carta privada que no da datos, no señala fechas, no aclara dudas, sólo nos regala una muestra del cariño entre un hijo y su padre, y nos abre el camino para pasearnos por el mundo de la vida familiar.

### *Chepito el lindo*

En un expediente misceláneo que formó Barros Arana con el título de "Relación de los méritos y circunstancias de D. José Antonio Rojas con otras piezas sobre su extrañamiento de Chile en 1781" se encuentra la carta que nos ocupa. En realidad los papeles que componen este expediente son bastante variados. Hay muchísima más información de la que dice el título, pues con éste sólo se refiere a un memorial redactado por Rojas a raíz que la Corona le prohibiera residir en la capitanía de Chile por haberse casado con una hija de José Perfecto de Salas, antiguo fiscal de la Real Audiencia<sup>7</sup>.

Al analizar este legajo, nos enteramos de la organización que Barros Arana le daba a los papeles que iba juntando. Percibimos cómo todo documento, en sus manos, podía llegar a tener interés, pues se encuentran manuscritos originales, copias e impresos tanto del XVIII como del siglo XIX<sup>8</sup>. Estamos, pues, frente al trasfondo documental que nutría los ensayos del historiador.

El documento que sigue es una carta inédita de uno de los hombres de mayor presencia en un vasto período de la historia chilena. Su actuación aparece en las últimas cuatro décadas de la época colonial y continúa bien entrado el siglo XIX hasta el fin de la Patria Vieja, cuando es deportado a Juan Fernández a fines de 1814. José Antonio de Rojas (1742-1817)<sup>9</sup> tiene doce años cuando escribe esta nostálgica misiva.

<sup>6</sup>"Introducción" (1865), de Vicuña Mackenna en José Victorino Lastarria, et al., *Historia general de la República de Chile* (Santiago, Imprenta Nacional, 1866), pág. 22.

<sup>7</sup>Se les prohibía a los fiscales casar a sus hijos con vecinos del mismo distrito, sin embargo hubo excepciones, como la de Salas que había obtenido el permiso en 1773.

<sup>8</sup>Paso a anotar algunos documentos que se encuentran. Cartas: a Andrés de Rojas, de su hermano, 6 de abril de 1725; de su amigo Juan Francisco Larraín que doy cuenta en la nota 21; a José Antonio del sobrino del virrey Amat, enero de 1773; otra de José Antonio a Ambrosio Benavides sobre la mina de azogue de Punitaqui que Rojas la trabajó a partir de 1785. Una "Demostración legal" firmada por el Lic. Antonio Valdés y Garrido, Madrid 1790, donde Rojas defiende la donación que le hizo su padre de la hacienda y casa de Polpaico. Además, este expediente tiene algunas primerísimas versiones de párrafos o de notas que incluiría en su *Historia General* en las diversas partes en que se refiere a José Antonio de Rojas.

<sup>9</sup>La fecha de nacimiento que se ha dado varía bastante: M.L. Amunátegui 1732; J.T. Medina 1737;

La fecha de la carta está escrita con posterioridad, tal vez por el mismo padre luego de recibirla, pues, como veremos más adelante, tenía la costumbre de datar las respondidas.

El texto nos permite apreciar la relación afectiva y la deferencia del hijo frente a su progenitor en una sociedad donde los cánones de tratamiento eran muy rígidos. Por lo que leemos, parece ser una costumbre el intercambio epistolar entre ellos: "recibí la suya con mucho gusto" escribe el niño, el que se dirige en términos bastante afectuosos: taitita, fino amor, encomendarse de corazón, ir a gozar de su buena vista. Un trato amoroso será el estilo personal en todas las cartas dirigidas a su padre, las que fueron bastante asiduas tanto desde Lima como de Madrid<sup>10</sup>. Aunque José Antonio está rodeado de su familia —Agustín es su hermano menor, la Manuelita es una de sus hermanas y Rosa la hermana que le sigue— no se manifiesta muy satisfecho en el lugar, "nos quieren acabar a los dos", dice. Lamentablemente el texto no permite visualizar si está en la hacienda de Polpaico o en Santiago.

Esta carta inaugura el inicio de una voluminosa correspondencia que Rojas va a escribir en las innumerables circunstancias de su prolífica vida<sup>11</sup>. Como muy joven aún va a Lima acompañando al virrey Amat las misivas iban y venían, las que dejan entrever una estrecha relación de amistad entre padre e hijo. Antes de viajar a Madrid, por ejemplo, José Antonio le escribe una larga carta dándole los motivos de su desplazamiento e informándole de los preparativos. Sin embargo en ningún momento le pide su venia<sup>12</sup>. El tráfico epistolar entre ellos fue intenso, sólo se interrumpe cuando el padre fallece, y de las cartas que hemos revisado nos damos cuenta cómo don Andrés cuidó la comunicación con su hijo, ya que al margen anotaba "respondida" seguido de la fecha<sup>13</sup>.

---

R. Donoso 1741 y Barros Arana 1743. Sin embargo, Rojas señala en varios relatorios que tiene 19 años en 1759 cuando lo nombran cadete y 30 años en 1772 cuando era capitán. Santiago, Archivo Barros Arana, Biblioteca Nacional. En consecuencia nos inclinamos a señalar que la fecha debe ser 1742. Sin embargo, a raíz del juicio seguido por García Carrasco dice tener 67 años en 1810. Desde Juan Fernández, que tiene "más de 74 años" en 1815. Es posible que en estas dos ocasiones, al estar siendo perseguido, se fingiera de más edad. *Escritos de D. Manuel de Salas* (Santiago, Cervantes, 1910), tomo I, págs. 72-73. Su fecha de nacimiento no tendría gran importancia, pero ya que describimos una carta de 1754, su edad cobra relieve.

<sup>10</sup>Ver Fondo Varios, vol. 157, Santiago, Archivo Nacional.

<sup>11</sup>Algunas están editadas por M.L. Amunátegui, *La crónica de 1810* (Santiago, Jacinto Núñez, 1876-99), tomo II, págs. 5-107. Pero varias todavía inéditas. El recibió muchas cartas, entre las que se encuentra la de su amigo Ugarte quien la comienza con "Chepito el lindo". Santiago, Archivo Santa María, Biblioteca Nacional, s.f.

<sup>12</sup>Es una carta del 13 de enero de 1773, llena de detalles de la vida cotidiana a las puertas de un viaje a España, que para esa época tenía una trascendencia enorme y una dispensa aún mayor. Fondo Varios, vol. 118, Santiago, Archivo Nacional. El viaje vía Buenos Aires valía dos mil pesos y vía Lima dos mil cuarenta y ocho, cotización hecha en 1789. G.O.M. "Lo que costaba un viaje a Madrid en el siglo XVIII". *Revista Chilena de Historia y Geografía*, N° 58, 1927, págs. 279-281.

<sup>13</sup>Fondo Varios, vol. 157, Santiago, Archivo Nacional. José Antonio sale hacia Lima en 1761 y desde allí, varios años después, se embarca para España y no vuelve hasta 1780 a Santiago, por lo tanto padre e hijo no se vuelven a encontrar.



de 1754 años. Al maestre de campo don Andrés de Rojas

Señor Don Andrés de Rojas:

Amado taitita de mi corazón  
yo celebraré mucho el que ésta  
le halle como mi fino amor le desea  
y también recibí la suya con mu-  
cho gusto Agustín y la Manuelita  
se les encomienda los dos de corazón y  
también le participo que vino la  
Rosa, a mí los días se me hacen años  
porque usted no envía por mí y mi herma-  
nito que aquí nos quieren acabar a  
los dos, y también por ir a gozar de su bue-  
na vista y estar en su compañía y  
con esto adiós usted me perdone la  
mala letra y esta de abajo me parece  
que está mejor porque tajé la pluma.

Su amante hijo, Joseph Anto-  
nio de Rojas

*Me perdone la mala letra*

A mediados del siglo dieciocho, la mayoría de los niños de la aristocracia santiaguina aprendían a leer en sus casas sin una enseñanza sistemática. A través de los pocos documentos en que se nos informa sobre este aspecto, sabemos de un niño de nueve años cuya madre, encantada con los adelantos de sus hijos, le escribe a su primogénito contándole que su hermano Estanislao “está escribiendo, pero este escrito ha de ser como... (siguen tres palabras ininteligibles)”<sup>14</sup>. Si tuvieran maestro volarían, con la habilidad que tienen...”<sup>15</sup>. Sin duda José Antonio es un niño bien dotado ya que su caligrafía es más que adecuada para un joven de su edad, aunque frente a su padre se excusa de la “mala letra” y se empeña en mejorarla afilando la pluma.

Sobre este tema no es mucho lo que se sabe, sin embargo, Vicuña Mackenna, nos ha dejado una simpática pintura sobre la rudimentaria manera de escribir. Se escribía tan poco en esa época –dice– que nuestros abuelos se olvidaban de los signos más usuales. Era común cuando había que enviar una epístola se ordenara traer un ganso vivo del gallinero y sin cierta gravedad y ceremonia, se le arrancaba de las alas la pluma que iba a tajarse. El tintero, continúa, era un utensilio más del barrio que de cada casa<sup>16</sup>.

Pero volvamos al niño pues esta cartita no deja de dar emoción. Y por varios motivos. Primero porque dentro del acervo de documentos coloniales son muy escasos los textos escritos por niños. Además porque se trata de la infancia de un hombre que influyó, en forma notoria y en diversos aspectos, en que Chile dejara de ser colonia y emergiera como nación. Sus luchas representaron el anhelo criollo de libertad. En varias ocasiones, la prepotencia peninsular se ensañó en su persona a través de la Inquisición, de pedidos de extrañamiento y deportaciones<sup>17</sup>. Y un último motivo es el empeño que José Antonio pone en mejorar su letra, ya que en el manuscrito –que está muy bien conservado– es posible apreciar hasta el cambio en la nitidez y en el color de la tinta después que el autor taja la pluma.

A raíz de este documento no deja de ser interesante inferir ciertos aspectos característicos del padre, el que va a ser central en la formación de la sociedad europea del siglo diecinueve<sup>18</sup>, pues dominará el espacio público y el privado. En

<sup>14</sup>El paréntesis es del editor Matta Vial.

<sup>15</sup>“Carta de Isabel Pardo de Figueroa a su hijo Miguel de Recabarren, 1747”. *Revista Chilena de Historia y Geografía*, N° 1, 1911, págs. 110-118. Estanislao Recabarren fue sacerdote y rector de la Universidad de San Felipe en 1777-1778.

<sup>16</sup>*Historia de Santiago*, apud. Picón Salas y Feliú Cruz, *Imágenes de Chile* (Santiago, Nascimento, 1972), pág. 221.

<sup>17</sup>Vale recordar la ocurrida en mayo de 1810 mandada por García Carrasco. Esta arbitrariedad molestó profundamente a la sociedad criolla, la cual se movilizó a través de varios escritos hasta que finalmente consiguen que Rojas haga una triunfal entrada en Santiago. Talavera nos cuenta que la ciudad lo recibió como a “otro César coronado de laureles”. Impresionado debe haber quedado este español porque concluye su crónica afirmando que “no hizo más Roma por el gran Pompeyo que Chile por su patriota Rojas”. “Diario”, *Colección... de Chile*, tomo xxix, pág. 145.

<sup>18</sup>Tanto Hegel –teórico del Estado– como Proudhon –padre de la anarquía– contribuirán con sus reflexiones a afianzar su poderío.

general, las epístolas entre padres e hijos permiten apreciar la estricta disciplina ejercitada por el jefe de familia y el esmero en cuidar la cohesión familiar que era la manera de salvaguardar el patrimonio del grupo.

La figura del hombre en la sociedad colonial y en la republicana es el eje que mueve tanto la vida pública como la privada. El destinatario de la carta, Andrés de Rojas y la Madriz (†1775)<sup>19</sup>, fue un próspero comerciante en la ciudad de Santiago con una riqueza nada despreciable, la que aumentó al casarse con Catalina de la Cerda, hija del mayorazgo Juan de Dios de la Cerda. En 1734 aparece como dueño de una hacienda en Polpaico de 8.710 cuadras y además como propietario de una elegante casa en Santiago, la cual, después de varios terremotos, en los años en que la habitó José Antonio, lucía balcones moriscos que le daba un aire oriental y misterioso<sup>20</sup>.

Como todo chileno acaudalado de aquella época, también se interesó por figurar en la vida pública. En 1742 es nombrado alcalde ordinario y con el tiempo ocupará una de las plazas de regidor perpetuo. Tuvo cuatro hijas de su primer matrimonio y de su segundo, con Mercedes Urtuguren, once hijos, siendo el primogénito José Antonio. No le fue fácil, sin embargo, conciliar los intereses de su extensa prole y en varias ocasiones hubo de intervenir en defensa de su familia. A raíz de la infidelidad del marido de su hija Loreto, por ejemplo, don Andrés manda a su amigo Juan Francisco Larraín, le informe del castigo que recibe la mujer que había conquistado el corazón de su yerno. Larraín le recomienda que continúe defendiéndose del insulto<sup>21</sup>. Palabras que muestran cómo el agravio no sólo recaía en la mujer engañada, sino que la burla la resiente toda la familia.

En relación al cuidado de los hijos y a velar por su patrimonio, es notoria la preocupación por establecer mayorazgo a José Antonio. Desde 1773 ya tiene en mente otorgárselo, hecho que ocasionó disgustos y desencuentros entre los hermanos y hermanastros<sup>22</sup>. Durante varios años diferentes miembros de la familia lucharon por anular dicho privilegio alegando que la cédula real había llegado a Chile después de la muerte del padre. Pero la Real Audiencia lo confirma en 1785 y el Consejo de Indias en 1791. No obstante, el pleito continuó porque bien entrado el siglo diecinueve, los descendientes de José Antonio continúan defendiendo sus derechos.

<sup>19</sup>Nació en Lima y se acercó en Santiago alrededor de 1719 ya que de esa fecha se encuentra una carta de su padre Pedro José Rojas de Acevedo. Lima, 23 de enero. Con su tío paterno Alejo, obispo de Santiago y de la Paz, tuvo una estrecha relación. Ver la correspondencia Fondo Varios, vol. 157, Santiago, Archivo Nacional.

<sup>20</sup>Una mansión histórica, continúa Vicuña Mackenna, a raíz de las tertulias emancipadoras que se llevaban a cabo. *Historia crítica y social de la ciudad de Santiago* (Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1869), tomo II, pág. 62.

<sup>21</sup>Carta de Juan Francisco Larraín a Andrés de Rojas, 9 de enero de 1768. Santiago, Archivo Barros Arana, Biblioteca Nacional. El texto comunica los castigos dados a la mujer, pero del hombre nada.

<sup>22</sup>Esta donación fue reclamada durante varios años por los descendientes de Rojas. Su hija Mercedes Rojas Salas hasta tuvo que demostrar que su madre, en el momento de su matrimonio, aportó una dote considerable de la cual nada les correspondía a los herederos de Andrés de Rojas. Véase José Domingo Amunátegui, *Informe de derecho* (Santiago, Imprenta de la Opinión, 1837).

Este Andrés de Rojas debe haber tenido una personalidad bastante atrayente. Es así, por lo menos, como lo ve el joven Manuel de Salas cuando con "particular gusto" lo visita en su casa para enterarse de José Antonio y se admira de la "solidez y formalidad" que lo hace diferente de "aquellos hombres que comúnmente se encuentran"<sup>23</sup>.

*A mí los días se me hacen años*

De este modo se lo manifiesta José Antonio a su padre. En relación al paso del tiempo, vale la pena detenerse, en forma muy breve, en la percepción vital que tenía la gente de aquella época, pues es un amplio tema a ser estudiado<sup>24</sup>. Sin embargo, se puede adelantar que en los escritos de la centuria que nos ocupa, a menudo se encuentran comentarios del aletargado paso del tiempo. Y no son quejas provenientes sólo de niños o de adolescentes —como en esta carta— para quienes el tiempo, por su edad, es percibido más lento que el de los adultos, hayan vivido en la colonia o estén al umbral del siglo veintiuno.

Lo mismo sucedía con la juventud. Revisemos qué se contaban dos jóvenes de veinte a treinta años en sus cartas. Se trata del epistolario entre Manuel de Salas y José Antonio de Rojas, leales compañeros, unidos por circunstancias familiares y preocupaciones políticas. Salas estuvo cerca en los diferentes momentos de la vida de Rojas. Amigo en Lima, después lo acompañó con cartas en la larga e ingrata estadía en España y juntos fueron deportados a Juan Fernández por defender los principios de independencia. Es Salas quien redacta y escribe la última misiva de José Antonio.

El joven Salas se lamenta del aburrimiento de la ciudad de Lima, es un "gallinero" le dice queriéndole señalar hasta qué punto llegaba la monotonía y la inacción. En otras se queja que tiene la cabeza hueca por la cantidad de confesiones que le han mandado hacer el miércoles santo. Sueña salir de Lima hacia España, Ginebra o al "triste Chile". Pero viviendo en Santiago igual le sobra el tiempo y como estoy "ocioso" le dice a José Antonio, podré dedicarme a lo que Ud. necesite<sup>25</sup>. Madurando está el hombre dinámico e innovador que conocemos...

La carencia de acontecimientos en Chile era tan evidente que el agente comercial de Rojas en Cádiz, el chileno José Ignacio Alcalde le señala a su cliente que de las cartas recibidas de "nuestro imperio araucano" no hay otra novedad que casamientos. Parece que es lo único que hacen, acota el comerciante, el que se permite sacar conclusiones de dicha realidad "¿probará más virtud o más amor al sexo?"<sup>26</sup>.

Para estos espíritus inquietos no es la falta de diversiones lo que incomodaba, pues las hubo. Lo que suscita ese ocio aletargado es no encontrar la manera de

<sup>23</sup>Carta a José Antonio de Rojas. Santiago, 4 de junio de 1774, Fondo Varios, vol. 118, Santiago, Archivo Nacional.

<sup>24</sup>Ver Jaime Valenzuela Márquez, "La percepción del tiempo en la Colonia: poderes y sensibilidades", revista *Mapocho*, N° 32, segundo semestre, Santiago, 1992, págs. 225-252.

<sup>25</sup>Cartas del 23 de septiembre y 7 de abril de 1773 desde Lima y del 4 de junio de 1774 desde Santiago respectivamente. Fondo Varios, vol. 118, Santiago, Archivo Nacional.

<sup>26</sup>12 de abril de 1774, Santiago, Archivo Santa María, Biblioteca Nacional.

"negar el ocio", ya que no existían oportunidades. Ellos odiaban la monotonía, la falta de gacetas que noticiaran las novedades culturales, la carencia de buenos libros, las cátedras anticuadas<sup>27</sup>. Hasta los profesores universitarios se quejaban de que Chile fuera el "centro del sosiego". Según Manuel Toro había bullicio si aparecía una vacante en la administración regia y éste subía de tono si nombraban a alguien en forma interina...<sup>28</sup>.

### *Y con esto adiós*

Al concluir, quisiera señalar cómo una carta, que a nadie le puede parecer insignificante, nos acerca a esa verdadera historia que ya insinuaba la pléyade de intelectuales del siglo pasado.

Sin duda es un hermoso texto que nos informa sobre el inexplorado mundo de las relaciones familiares de antaño. Esperamos continuar rescatando documentos de esta índole y así ir conociendo cómo convivían los chilenos tanto en el primer como en el tercer patio de las casas en la sociedad colonial.

Me parece bueno que se hayan publicado estos documentos, que nos permiten conocer un poco más de la vida cotidiana de la época.

Lo que la académica se refiere es a la vida cotidiana de la época, que es un tema que ha sido tratado en muchos libros, pero que no se ha tratado en profundidad. En este sentido, el libro de Barros Arana, *Historia General*, es un buen ejemplo de lo que se refiere a la vida cotidiana de la época. Sin embargo, el libro de Barros Arana, *Historia General*, es un buen ejemplo de lo que se refiere a la vida cotidiana de la época.

Particularmente me interesa el capítulo que trata de la vida cotidiana de la época, que es un tema que ha sido tratado en muchos libros, pero que no se ha tratado en profundidad. En este sentido, el libro de Barros Arana, *Historia General*, es un buen ejemplo de lo que se refiere a la vida cotidiana de la época.

Respecto a los apuntes que se refieren a la vida cotidiana de la época, que es un tema que ha sido tratado en muchos libros, pero que no se ha tratado en profundidad. En este sentido, el libro de Barros Arana, *Historia General*, es un buen ejemplo de lo que se refiere a la vida cotidiana de la época.

Pero no se trata, sin embargo, de que la vida cotidiana de la época sea un tema que ha sido tratado en muchos libros, pero que no se ha tratado en profundidad. En este sentido, el libro de Barros Arana, *Historia General*, es un buen ejemplo de lo que se refiere a la vida cotidiana de la época.

Referencia tomada en el libro del ciclo *El mundo de antaño*, editado en la Biblioteca Nacional de Chile, durante los meses de junio, julio y agosto de 1985.

<sup>27</sup>En varias ocasiones, Salas se lamenta de sus estudios de Institutas. *Investigaciones Históricas de Es-*

<sup>28</sup>Carta a J.A. de Rojas, 8 de septiembre de 1776; apud. Barros Arana, *Historia General* (Santiago, 1886), tomo vi, págs. 358-360.

# UN PARADIGMA BLANDO PARA PALIAR EL INVIERNO<sup>1</sup>

Eduardo Devés Valdés<sup>2</sup>

## PRIMER ROUND

1. Hace algún tiempo, revisando por azar documentación de años atrás, me topé con las fotocopias de una ponencia que escuché en un encuentro de americanistas en Suecia. En dicha ocasión se la solicité a la autora, una investigadora rumana, que gentilmente permitiome fotocopiarla.

Me pareció que algunos aspectos de esta ponencia, que no sé si fue publicada finalmente, podían servir de motivación para conversar sobre este "invierno de la teoría".

Lo que la académica en cuestión pretendía hacer era un estudio sobre la intelectualidad latinoamericana durante el siglo xx, intentando una caracterización donde se mezclaban elementos institucionales, de identidad gremial, metodológicos, etc. Según ella decía, era la síntesis de un trabajo mucho mayor, inédito y que constituía su tesis doctoral, recién presentada en el Instituto de Estudios Latinos de la Universidad de Bucarest.

Estructuraba su argumentación a partir de un motivo clave: la manera en que literatos, historiadores, científicos sociales, ensayistas, etc. (hacia un solo bloque) habían descrito y/o explicado a los dictadores y caudillos latinoamericanos. Según ella los dictadores habían sido pensados a partir de lo que llamaba el paradigma Drácula. Afirmaba que la imagen del dictador había sido construida, estructurada, armada sobre la base de la imagen de Drácula.

Recuerdo borrosamente que cuando enunció su tesis, se notó cierto movimiento en la sala. Unos colombianos y mexicanos, que habían amenizado el evento, dieron señas de que se les subía la sangre. Era un verano caluroso en Escandinavia. Los ojos de varios colegas se detuvieron en el cuello de la expositora.

Pero no se trata, sin embargo, de que les cuente las aburridas o monótonas impresiones que pudo causarnos a los académicos de la América morena, una estudiosa rumana en Estocolmo, sino mostrar cómo su argumento sobre la intelectualidad latinoamericana y los chupasangre, me parece relevante para iniciar esta breve charla.

<sup>1</sup>Conferencia dictada en el marco del ciclo *El invierno de la teoría*, realizado en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, durante los meses de junio, julio y agosto de 1995.

<sup>2</sup>Doctor en Filosofía y en Estudio de Sociedades latinoamericanas. Investigador Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile y profesor del Instituto Abate Juan Ignacio Molina de la Universidad de Talca.

2.

Señalaba en su exposición una serie de características, que ella atribuía a los latinoamericanos que nos ocupamos de los quehaceres del intelecto; la *intelligentzia*, decía ella. Voy a resumirlos a continuación. Su ponencia era más extensa e imaginó que su tesis doctoral lo era más todavía, aunque no llegué a verla, a pesar de las muchas veces que insinuó que me la haría conocer. Le había puesto un título algo hermético "El ojo de la *intelligentzia* de la América del Sur".

El primero de los caracteres que señalaba era que andábamos buscando modelos de pensamiento, envolviéndonos en un círculo vicioso de incapacidad de mirar y de tergiversación de la realidad. Citaba a Martí: "¿Cómo han de salir de las universidades los gobernantes, si no hay universidad en América, donde se enseñe lo rudimentario del arte del gobierno que es el análisis de los elementos peculiares de los pueblos de América? A adivinar salen los jóvenes al mundo con antiparras yanquis o francesas y aspiran a dirigir un pueblo que no conocen. Conocer el país y gobernarlo conforme al conocimiento es el único modo de librarlo de las tiranías. La universidad europea ha de ceder a la universidad americana. La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia"<sup>3</sup>. Insistía en que esa manía de copiar era, por una parte, el esnobismo de estar a la moda, pero lo que más criticaba era la pereza de evitarse pensar la realidad. Insistía en que esta pereza nos había llevado a utilizar conceptos como "feudalismo", "positivismo", y otros para designar realidades que no correspondían del todo.

El segundo era que llegábamos tarde a los grandes temas de la discusión mundial y que por lo tanto íbamos a tontas y a locas tratando de aprehender algo, de responder a otra cosa, de comprender a una tercera. Citaba, en su apoyo, la célebre frase de Alfonso Reyes en su *Notas sobre la inteligencia americana*: "llegada tarde al banquete de la civilización europea, América vive saltando etapas, apresurando el paso y corriendo de una forma a otra"<sup>4</sup>. Afirmaba que esto guardaba mucha relación con el afán imitativo, así como con una supuesta falta de identidad intelectual que también nos atribuía.

Un tercer problema global que señalaba es que éramos *light* y esto lo entendía de tres formas. *Light* quería decir superficiales: que no profundizábamos en la realidad, sino que echábamos mano a marcos explicativos que usábamos para justificar ignorancia o pereza y no verdaderamente para explicar. Daba como ejemplos el uso del concepto de imperialismo en economía o de positivismo al referirse a la historia de las ciencias sociales. Ambos conceptos eran como la teoría del flojista que pretendiendo explicarlo todo no explicaba nada, y que sí permitía justificar, en cambio, nuestra ignorancia o incapacidad. *Light* es, igualmente, andar desviados de los problemas reales o no hacernos las preguntas realmente significativas. En otras palabras, que nos andábamos por las ramas de las cosas. *Light* significaba, por último, que carecíamos de identidad intelectual como grupo o como

<sup>3</sup>José Martí, *Nuestra América* (Caracas, Ayacucho, 1977), págs. 28-29.

<sup>4</sup>Alfonso Reyes, *Notas sobre la inteligencia americana*, 2ª Edición refundida y aumentada selección, introducción y notas de José Luis Martínez (México, F.C.E., 1971), tomo I, pág. 333.

gremio. Que aunque hiciéramos, en muchas ocasiones declaraciones de teoría o metodología, éramos eclécticos. Tomando cositas de aquí y cositas de allá, sin comprometernos con una teoría, era imposible ser rebatidos. Tras de ello se ocultaba un temor a la tarea intelectual de confrontar las teorías con la empiria.

Un cuarto punto era que equivocábamos nuestro compromiso, acentuando una ética política o social y una ética de la amistad por sobre una ética intelectual que resaltara la discusión, la creación, la crítica. Para reforzar su argumentación traía, nuevamente, frases de Martí. Para los intelectuales latinoamericanos, decía: "es más fácil morir con honra que pensar con orden"<sup>5</sup>. Luego insistía que nuestra cultura exaltaba mucho más la muerte con las botas puestas y las armas en la mano que la muerte en una biblioteca o un laboratorio. De pasada relacionaba lo intelectual con lo militar pretendiendo que había ahí un trazo del carácter latinoamericano.

Es por eso que para los intelectuales latinoamericanos, las teorías son instrumentos de guerra, armas y no instrumentos de trabajo: pinzas, lentes, microscopios.

Y esto lo relacionaba todavía con otro elemento: al trabajo historiográfico le costaba en extremo abocarse a la modesta y utilitaria tarea del servicio ciudadano. Una historiografía más tecnológica o aplicada, más abocada a lo que la sociedad, en sus diversos grupos, estiman como necesaria, les suena un poco a banalidad o traición a su vocación grandiosa.

3.

Si yo hubiera tenido algunos años menos, probablemente le hubiera encontrado razón. Pero sintiéndome solidario de esta intelectualidad latinoamericana que era criticada, rebatí sus afirmaciones.

Seguramente, le señalé, la bibliografía latinoamericana no es muy abundante, ni muy actualizada en Bucarest, porque las críticas que hace Ud. son o parciales o extemporáneas. Que Martí había con razón, hace más de un siglo, señalado que conocíamos mejor la antigüedad clásica que la nuestra, pero que ello distaba mucho de ser verdadero hoy en día. Que Alfonso Reyes no había vivido en la época del TV cable y del correo electrónico y que, por lo tanto, eso de llegar tarde podía ser verdadero hace 50 años, pero que en la actualidad era irrelevante. Que con respecto a eso de que morir con honor era más fácil que pensar con orden, habíamos hecho un esfuerzo serio de superación en los últimos 20 años. Que en otros aspectos podía encontrarle más razón, pero y ¿qué pretendía con esa idea de que habíamos pensado a nuestros caudillos y dictadores inspirándonos en Drácula? Que citara un solo caso, en que hubiera referencias al conde de más allá de los Cárpatos. ¿No estaba acaso forzando las cosas viendo en nosotros influencias inexistentes? ¿Pretendía acaso quitarnos aquello de más autóctono, diciendo que constituye una imitación? Ya un poco tostado: que no le bastaba con decir que nuestra filosofía era copiada, que nuestra teconología era comprada, que nuestra arquitectura era calcada, para que viniera a pretender que hasta nuestros más bár-

<sup>5</sup>José Martí, *Ibid.*, pág. 29.

baros caudillos y nuestros más sanguinarios dictadores no eran sino remedos americanos del Drácula europeo?

Y en todo caso, si esto era efectivamente así ¿qué interés podía tener para una dama de un país tan antiguo y con una cultura tan asentada venirse a ocupar de intelectuales tan limitados? ¿O tal vez quería decir algo sobre su propio país y no atreviéndose a hacerlo directamente utilizaba el subterfugio de escudarse tras un ventilador para salpicarnos sin clemencia, salpicando igualmente la intelectualidad oficialista de su tierra?

Por último, que al lado de tanto defecto me habría gustado escuchar alguna modesta virtud o capacidad.

4.

Sea cómo sea, me pareció que sus observaciones, así yo no las compartiera en gran parte, ni mucho menos delante de ella, habían sido realizadas con alguna agudeza y que en todo casi si las agrupábamos quedaba la sensación de que padecíamos un déficit en nuestra manera de hacer intelectual y que ello aludía a deficiencias que, por varios aspectos, se articulaban con la cuestión metodológica y de los paradigmas. Por eso me pareció interesante tocar ahora estos puntos.

#### SEGUNDO ROUND

5.

Por azar en una comida que ofrecía la organización del evento, tocó a la académica rumana quedar sentada cerca de este servidor y pudimos allí avanzar un poco más en el terreno de las ideas. Se había ubicado, también en las inmediaciones, un robusto investigador argentino que trabajaba en historia de la agricultura y ganadería pampeana y que por ello mismo fue bastante sensible a la ponencia de nuestra amiga transilvana.

Obviamente, el tema volvió a ser puesto sobre la mesa. La conversación fue mejor que la comida, aunque ella devoró con fruición unas morcillas con puré picante. El vino que era tinto, provenía sólo de los Balcanes y no del valle del Maule. El gasto de la conversación lo hizo la enigmática rumana, quien se explayó con mucho entusiasmo y con no poca dureza.

Como es obvio, no recuerdo exactamente los términos de la conversación, pero es muy nítida una frase que nos lanzó a la cara: Es fascinario (no hablaba muy bien el español) como funcionan intelectualmente ustedes, hablan de sus países con pasión, con abundancia, con vehemencia, pero han sido totalmente incapaces de crear un paradigma americano, ¡han sido totalmente incapaces de crear un paradigma americano!

Objeté que era una afirmación doblemente improcedente. Ya que muchos nunca siquiera se habían propuesto crear tal paradigma, aunque sin embargo algunos avances se habían realizado en esta línea. Remaché, por último: por favor expláyese sobre el paradigma rumano en ciencias sociales, porque en política más o menos lo conocemos y no queremos copiarlo.

Esto ocurría a fines de los '80. Ella sonrió con ironía.

6. *La constitución de un objeto de investigación*

Por cierto, eso de un "paradigma americano", me pareció exagerado y no creo que haya sectores al interior de las ciencias humanas que estén reivindicando, en sentido fuerte, un tal paradigma. No obstante, pienso por otra parte que se trata de un desafío insoslayable: hay problemas, hay materiales, hay preguntas, hay contextos suficientemente específicos como para elaborar métodos de trabajo, también específicos, para abordar estas realidades americanas.

Ahora bien, ¿cuáles serían aquellos elementos que deberían considerarse para avanzar en la comprensión o en la explicación de lo americano?

Para contestar a esta pregunta voy a circunscribirme al ámbito de trabajo que me es propio: la historia del pensamiento latinoamericano.

El primer tema relevante es la *constitución de un objeto de investigación*. Para llevar a cabo esta tarea son necesarias al menos las siguientes cuestiones:

a) Elaboración de un rótulo para designar el tema. Hablamos de "pensamiento latinoamericano" y no de filosofía o ideología o producción científica. Pensamiento permite decir una serie de trazos que, sin ser exclusivos de América latina, le son propios: carácter ensayístico, preocupación por el ser y el destino de nuestro continente, relativa independencia institucional, etc. Latinoamericano quiere decir una preocupación por esta tierra. En todo caso "pensamiento latinoamericano" es una demarcación blanda.

b) Elaboración de conceptos específicos para denominar las diversas corrientes, escuelas o tendencias. Conceptos como indigenismo, teología de la liberación, cepalismo, arielismo, entre otros, constituyen planteamientos específicos nuestros y definen mucho más que hablar de marxismo, existencialismo o liberalismo. Sin menoscabo, por cierto, de que haya liberalismo en América latina o que el marxismo haya influido en la teología de la liberación.

c) Periodizar de acuerdo a los vaivenes del pensamiento latinoamericano, sin olvidar su conexión con el resto del mundo. La aparición del *Facundo*, de *Ariel*, de los *7 Ensayos* son hitos del pensamiento entre nosotros. La Reforma Universitaria de Córdoba en 1918 o la fundación de la CEPAL en 1949 son también fechas decisivas para nuestras ideas. El Golpe de Estado de 1973 en Chile tiene una significación igualmente obvia. Pero es también importante el convenio entre la Universidad de Chicago y la Escuela de Economía de la Universidad Católica de Chile para el desarrollo del pensamiento en el país, ubicándose en el orden institucional. Es muy importante el impacto de la Primera Guerra Mundial o de la Revolución Rusa sobre la segunda generación de este siglo, aquella de 1920-25 que reivindicó lo identitario americano intepretándolo desde un punto de vista social.

d) La determinación de los temas recurrentes de que se ocupa este pensamiento es otro de los caracteres que contribuyen a perfilarlo como objeto, otorgándole personalidad. Temas como la visión o el proyecto para América, el mestizaje, el indio, el carácter del latinoamericano y su entorno son recurrentes en nuestro pensamiento. Temas de corte más universal, como cuestiones epistemológicas, cuestiones económicas o políticas son, por otra parte, frecuentemente abordadas desde la óptica de lo específico que tienen entre nosotros: en economía, el tema

del desarrollo o la dependencia, por ejemplo, en política, el tema de la dictadura o el caudillismo.

e) La más clave de todas estas consideraciones que apuntaría a identificar un objeto de investigación es la detección de los motivos que generan el movimiento al interior del pensamiento latinoamericano. Dicho en otros términos: la detección de los polos, que ejerciendo respectivas fuerzas, producen el movimiento o lo explican.

El afán modernizador, como imitación de los países más desarrollados centrado en lo técnico y el afán identitario como reivindicación de lo propio y lo autóctono son las grandes obsesiones del pensamiento latinoamericano. Estas dos fuerzas polarizan el mundo del pensamiento, organizando las diversas ideas, temas, etc., por relación a ellas: así el positivismo aparece como una ideología del progreso a fines del siglo pasado; el espiritualismo a comienzos de este siglo, como reivindicación de un destino autónomo y auténtico; el tema del indio es la defensa de la forma de ser americana; el tema de la industria: la tarea de modernizar al país; el tema de la dependencia y la liberación: la necesidad de independizarse de los países imperiales, estableciendo un destino propio y un ritmo económico autónomo; el neoliberalismo como la modernización forzada y la adaptación al ritmo internacional.

Lo modernizador y lo identitario no se conciben de manera aislada, sino precisamente por relación al resto del mundo y, particularmente, por imitación u oposición a los ámbitos más desarrollados.

En todo caso, el hecho que el mundo se globalice no significa que los fenómenos en los diversos lugares no se vean perfilados por coyunturas particulares. Se perciben diferencias evidentes incluso al interior de América Latina.

Este es el caso de la renovación del pensamiento socialista, que se ha efectuado desde mediados de los 70 y que se desarrolló en Chile por relación a la experiencia de la Unidad Popular y al golpe de Estado. Estos acontecimientos anticiparon la renovación con respecto a la Argentina, Brasil o México por ejemplo y mucho más fuertemente respecto de Cuba. Sea el hecho que los partidos con ideologías socialistas eran más fuertes, sea que hubo exilio o que éste tuvo carácter más universitario o que recibió la solidaridad de grupos interesados en renovar dicho pensamiento, sea que la evolución de la economía chilena y la evolución de las clases sociales fue más temprana, sea que la revolución de Pinochet fue más estructural, sea que el proceso de la Unidad Popular realizó un deseo, que en otros países quedó trunco, el caso es que la renovación del pensamiento socialista fue, al menos, más temprana.

Reiteramos:

La elaboración de un rótulo general para designar el objeto, la consideración de conceptos específicos para denominar escuelas o tendencias, la periodización, la determinación de los temas que se plantean y la detección de las fuerzas que generan movimiento y que lo explican son los elementos que permiten perfilar un objeto de investigación, son a la vez componentes que configuran la arquitectura de un paradigma.

### 7. La teoría de la recepción

La constitución de un objeto va acompañada de algunas teorías que contribuyen a configurar un paradigma. Desarrollaré las siguientes: la teoría de la recepción, la teoría de la reescritura que corresponden al mismo género, y la teoría latinoamericana de las ideologías que corresponde a otro género.

Las teorías de la recepción y de la reescritura son válidas para explicar cómo funcionan los movimientos de este pensamiento: grupos, generaciones, escuelas y no para explicar casos individuales. Un movimiento de pensamiento agrupa a numerosos autores, de diversos países, durante varios años y produce numerosas obras.

Se ha caracterizado en más de una oportunidad al pensamiento que se genera en América Latina como reflejo o copia de lo que se produce en otras latitudes. Se ha dado por sentada una explicación "difusionista". Por otra parte, el difusionismo ha sido criticado por simplista o unilateral. Ello no refuta, sin embargo, el hecho evidente que determinados elementos culturales emanan de ciertos lugares e influyen sobre otros.

Que se reciben ideas es una evidencia, pero es igualmente evidente que se reciben ciertas escuelas de pensamiento más que otras. De éstas se reciben algunos autores, otros menos o nada. De los autores se reciben ciertas obras más que otras. ¿Cómo se produce esta selección?

Me parece que para ordenar el asunto, puede dividirse en dos momentos, uno exógeno y otro endógeno.

Respecto del exógeno, puede señalarse que los centros emisores del pensamiento (universidades, editoriales, políticas culturales estatales, etc., de los países emisores), realizan una cierta selección. Aquello que es seleccionado tiene mayores posibilidades de llegar a nosotros.

Respecto del endógeno, puede decirse que nuestra élite realiza su propia selección y ésta se genera de acuerdo a los siguientes criterios. El idioma: se recibe sobre todo el pensamiento contenido en obras que han sido traducidas o bien se encuentran en idiomas cercanos. Nuestra elite del siglo pasado conoce el español y el francés, en la segunda mitad se irá abriendo al inglés y, por último, al alemán. Al no existir un sistema de traducciones se hace imposible recibir ciertas influencias. El marxismo, por ejemplo, se conoce por Pablo Iglesias, el fundador del socialismo español o por los autores franceses y no por Marx, que nadie puede leer en 1870 ó 1880. Por cierto, en ese momento era imposible conocer la producción de ideas en Japón o los países árabes.

Un segundo criterio es la moda periodística: existe una particular apertura a aquello que los medios de comunicación presentan como lo último, lo novedoso, lo que está pegando. El intelectual latinoamericano quiere exponer en su lugar lo más reciente, mostrando de paso que está al tanto. Esto ocurre paradigmáticamente con quienes viajan hacia el mundo emisor de ideas.

Un tercer criterio que se ha señalado es que endógenamente seleccionamos aquello que es más necesario, para determinados objetivos que nos hemos propuesto. Es esta la tesis de Bernardo Subercaseaux cuando señala, por ejemplo, que

son las condiciones socioculturales las que, en definitiva, instituyen la legitimidad del proceso de apropiación<sup>6</sup> o que "el cambio de la adopción de unas ideas a otras, lejos de ser una postura inorgánica y epidérmica, responde a condiciones socioculturales muy precisas"<sup>7</sup>. Afirma esto particularmente en relación a Valentín Letelier señalando que éste se "apropia" del positivismo o de ciertos elementos del pensamiento alemán en el contexto de un "proceso de modernización societal en marcha (en que el Estado tiene un rol protagónico), que requiere urgentes reformas educativas, administrativas y jurídicas"<sup>8</sup>.

Me parece sin embargo, que nuestro amigo no muestra cuáles son, específicamente, las maneras de seleccionar lo recibido, en relación a las necesidades contextuales, ni mucho menos explica por qué Valentín Letelier no se inspiró en autores rusos o españoles, que podían ser tanto o más funcionales a los deseos modernizadores de una sociedad "atrasada".

### 8. La teoría de la reescritura

La reescritura es un segundo momento respecto a la recepción. Si recibimos pensamiento, de acuerdo a una serie de procesos de selección, ¿cómo lo transformamos luego en producto reelaborado? Dicho en otras palabras, un movimiento de pensamiento en América Latina que ha recibido ideas ¿cómo hace uso de ellas al transformarse un lector en autor?

El eclecticismo. El autor latinoamericano naturalmente tendería a no adscribirse a una ideología, de manera exclusiva. El positivismo latinoamericano contemplaría la presencia de positivistas de diversas escuelas, uniría a esto la presencia de elementos darwinianos, etc. No es menos cierto que hay autores en América Latina que han sido, al interior del pensamiento cristiano, marxista o liberal, muy ortodoxos. Se dirá, sin embargo, que por ello no se les atribuye el carácter de pensamiento latinoamericano, pues sólo repitieron. Esto es circular, llamamos pensamiento latinoamericano a aquél que no se ha limitado a reproducir; a ese otro lo llamamos "en-América Latina" y no "latinoamericano".

El practicismo o politicismo. De acuerdo al filósofo argentino Arturo Roig, otro trazo de este carácter del pensador latinoamericano es que escribiría (y ello consecuentemente sería, también, un criterio de lectura) dándole un sesgo politizante a las ideas que ha recibido. Refiriéndose a la filosofía latinoamericana dice que ésta "se presenta como una herramienta de lucha en la que lo teórico no se queda en un mero plano de 'juego de lenguaje', sino que es organizado en función de un programa de afirmación de determinados grupos humanos"<sup>9</sup>. Señala que en unos casos la relación teoría-praxis deriva de resultados incorporados en

<sup>6</sup>Bernardo Subercaseaux, *Historia, Literatura y Sociedad - Ensayos de hermenéutica cultural* (Santiago, DOCUMENTAS-CESOC-GENECA, 1991), pág. 228.

<sup>7</sup>*Ibid.*, pág. 229.

<sup>8</sup>*Loc. cit.*

<sup>9</sup>Arturo Roig, *El pensamiento latinoamericano y su aventura* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994), tomo II, págs. 129-130.

la misma "doctrina"<sup>10</sup>, y éste es el caso del marxismo. En otros casos tal inclinación a ligar teoría y praxis "se presenta modificando la inicial posición teórica desde la que se pretende trabajar"<sup>11</sup>, y para probarlo cita el caso de la investigación que ha realizado su compatriota Ofelia Schutte sobre la politización a que ha sido sometida la fenomenología, hecho visible en otros campos tales como la hermenéutica y la analítica<sup>12</sup>.

En resumen, el autor latinoamericano mezclaría influencias y en éstas seleccionaría aquellos aspectos que aluden a lo aplicado-político.

### 9. La teoría latinoamericana de las ideologías<sup>13</sup>

En otro plano se ubica una teoría de las ideologías construida desde América Latina.

¿Qué quiere decir esto? Que desde hace algunos siglos, pero sobre todo a partir del siglo XIX, se han criticado en la filosofía occidental las ideas pretendidamente universales, apoyándose en los criterios entregados por el historicismo y el materialismo histórico. Es decir, se ha relativizado una determinada cosmovisión, argumentando que responde a ciertas condicionantes sociohistóricas y a los intereses de ciertos grupos, lo que en el mejor de los casos limita su validez a la existencia o acción de éstos.

Dicha crítica no es suficiente, desde nuestra perspectiva. Fue realizada por un período histórico sobre los anteriores o por un sector social sobre los otros, pero siempre al interior de un mismo ámbito geocultural. En ese sentido, es "vertical". Fue una crítica del centro, desde el centro. Debe agregarse al cuestionamiento del universalismo la crítica proveniente desde la periferia: la crítica que hace la periferia al proyecto central, que denominamos "horizontal". Ésta es la clave de lo que llamamos una teoría de las ideologías desde América Latina.

Más en concreto ello significa que los conceptos tomados del pensamiento extranjero y, particularmente, de los sectores dominantes no son simplemente útiles de trabajo. Por el contrario, conllevan presupuestos, criterios, valores, modelos, etc., y éstos o bien pueden ser inadecuados y/o bien pueden mantener nuestra dependencia o inferioridad.

Múltiples son los conceptos y las categorías como barbarie, raza inferior, continente del tercer día de la creación, pueblo enfermo, que marcan a América Latina con un estigma, que nos acerca a una segunda o tercera categoría. Obviamente los opuestos a estos conceptos, como civilización, por ejemplo, corresponden

<sup>10</sup>*Ibid.*, pág. 129.

<sup>11</sup>*Loc. cit.*

<sup>12</sup>Ofelia Schutte, "Orígenes y tendencias de la filosofía de la liberación en el pensamiento latinoamericano" en *Prometeo Revista latinoamericana de Filosofía*, N° 8, Universidad de Guadalajara, 1987, págs. 29 y ss.

<sup>13</sup>Para elaborar este acápite se han utilizado trozos provenientes de la "Introducción" al *Diccionario de conceptos claves de la cultura latinoamericana*, Eduardo Devés, Carlos Ossandón, Javier Pinedo, Ricardo Salas (Santiago, Mimeo., 1985).

a los países centrales que aparecen como modelos a seguir, encarnaciones de la verdadera humanidad que, por algún pecado original, nos ha sido mezquinada.

Por cierto, con esto no quiero decir que se trate de un complot consciente y cabalmente programado para oprimirnos y menos que sean los agentes culturales de los países centrales aquellos que nos imponen estos criterios. Pienso que somos, en primer lugar, nosotros mismos quienes hemos consumido una conceptualización que nos menoscaba. En parte nuestra pereza, en parte nuestra admiración por la potencia cultural de los centros, en parte la carencia de una conceptualización específica nos lleva a acoger teorías que terminan engañándonos.

Y ello es particularmente relevante para la propia historiografía sobre el pensamiento latinoamericano. Ésta debe ser capaz de elaborar categorías, preguntas, conceptos, métodos que revelan la propia dinámica de su objeto, uno de cuyos aspectos centrales es que se trata de una dinámica articulada con lo no latinoamericano.

La historiografía de América Latina ha sido capaz de ir creando este instrumental. El uso únicamente de conceptos extraídos de la tradición europea: existencialismo, estructuralismo o escolástica para designar temas o escuelas dentro de nuestro pensamiento, no era sino hacernos aparecer apenas como reproductores de ideas, carentes de toda originalidad, incapaces de crear, etc. Y lo que no es menos grave, nos ocultaba una serie de temas y problemas que con esas lentes éramos incapaces de ver. Con esas lentes por ejemplo, no podíamos ver el problema del indio, no veíamos el tema de la identidad americana, no veíamos el tema de la dependencia. Poco a poco, éstos han ido emergiendo.

#### ÚLTIMO ROUND

10  
Terminado el Congreso, al día siguiente debía iniciarse mi regreso a Chile. Tomaría un tren desde Estocolmo a Francfort y desde esta última ciudad un avión me traería de vuelta a la patria.

Quiso el azar que, estando en la estación, apareciera la rumana de marras que también (dijo) se dirigía a Francfort, aunque no desde allí a Santiago, sino a su país y precisamente a Cluj, su ciudad natal.

Me preguntó si me molestaría que hiciera el viaje conmigo. Posando de caballero, le respondí que era yo el que debía demandar tal privilegio.

Como Uds. sospecharán el tema tan recurrente volvió a aparecer.

—Ha sido Ud. doctor, bastante duro, me dijo.

Le respondí que se lo había ganado holgadamente, que en el terreno académico las palabras deben ser pocas y sabias, que la cháchara es buena para comentaristas de fútbol.

—¿No viaja con Ud. su amigo argentino? ¿Es él quien hizo una historia de la penetración de los capitales ingleses en la industria de la carne de Buenos Aires? Porque existe en Rumania un grupo de amigos que está trabajando en la historia de la agroindustria y que desearían seguramente contactarse con él.

—No veo que interés podrían tener, le respondí, pues a fuer de buen latinoamericano, el trabajo de Carlos debería ser una copia atrasada, cobarde, poco interesante, etc.

—¡Es fascinario!, Uds. son totalmente incapaces de aceptar la verdad, irremediablemente les suena a insulto y, en todo caso, ¿no puede ser un poquito más simpático?

—No me es fácil académica, pero haré un esfuerzo en pro de la paz internacional. Y pasando a otro punto, le pedí ¿por qué no desarrolla esa analogía entre Drácula y el dictador?

Caía la noche, salimos al pasillo del carro, el largo tren resoplaba subiendo una garganta, flanqueada por sendas colinas, más allá un bosque, y la mar.

La rumana cambió de tema.

11.

En verdad, entre nosotros en Chile y me alargaría a América Latina, no hay una verdadera discusión sobre el quehacer historiográfico en un sentido epistemológico. Creo que apenas hay conversaciones al pasar, opiniones sueltas, digresiones, dichos y lugares comunes, también hay algunas excepciones, creo que dichas conversaciones están atrasadas en varias décadas.

La propia denuncia respecto de la falta de teoría, agrupa (¿confunde?) una serie de cosas distintas.

Una primera lectura podría ser que carecemos de filosofía de la historia: que no se cree ni en la filosofía del progreso, ni en aquélla del nacimiento, crecimiento y muerte de las civilizaciones, ni en aquélla del providencialismo, por ejemplo.

Una segunda lectura se refiere ya no al acontecer: a la historia, sino a su estudio, la historiografía y alude a que trabajamos sin método. En otras palabras, nos desenvolvemos con un pedestre sentido común, de recopilación de datos, que extraen conclusiones apresuradas, impresionistas, etc.

Una tercera lectura, también referida al quehacer historiográfico, apunta a que no trabajamos con hipótesis, ni con teorías, no nos esforzamos por explicar acontecimientos ni en buscar regularidades, sino que estamos sumidos en un particularismo de lo curioso, de lo raro.

Otra lectura posible todavía es que entre nosotros, no hay una escuela historiográfica con un tema, con una teoría, con un método, con un estilo.

Creo que, salvo excepciones, estas afirmaciones que son distintas y para superarse no deben confundirse, son grosso modo verdaderas.

No es menos cierto, por otra parte, que hemos tenido como disciplina, en sentido amplio, logros con los últimos años: contamos en Chile con varios posgrados, se han abierto nuevas escuelas, el nivel de los profesores es mayor manifiestamente que en el pasado, la cantidad de gente que escribe es grande, hay más profesionalización, se han renovado temáticas y preguntas, se ha aumentado el contacto internacional.

Creo que esto no es menos verdadero que lo otro y que probablemente hacer esto inhibió la realización de otras tareas. Probablemente también es el momento de proponérselas.

En las discusiones de los últimos años he escuchado las siguientes reivindicaciones:

- Por una historiografía capaz de asesorar a los diversos actores sociales.
- Por una historiografía más inserta en la discusión política del país.
- Por una historiografía conectada a nuevas formas de comunicación e información.
- Por una historiografía con un mayor nivel metodológico, más rigurosa, más seria científicamente.
- Por una historiografía para comprender los procesos populares.

Nuestro país crece a un 6% anual en los últimos 10 u 11 años. Nuestra historiografía no ha crecido al mismo ritmo. Nos rezagamos.

12.

El pendón no fue arriado. El tren parecía galopar. ¿Los colores de Chile? La camiseta en su lugar, el rojo muy bien puesto, ella dijo que veía el cielo muy azul y blancas estrellas.

La discusión fue larga y fuerte. Ella insistía, insistía e insistía... Luego de mucho rato parado en el pasillo, volví a mi butaca, donde me dormí como un niño o un guerrero.

Debo haber dormido unos 500 km hasta que un brusco frenazo me despertó. Era Francfort, estaba solo en el compartimento. Pasó un funcionario que seguro me dijo habíamos llegado y que debía bajarme. Yo estaba más frío que un obispo. Luego llegaron dos paramédicos a medias en inglés a medias en español, me interrogaron (la enfermera me dijo que había estado en Nicaragua, durante unos meses de solidaridad), luego me encamillaron hacia un hospital.

Pensaron que me había picado un insecto raro. Tenía sendas ronchas en el cuello. Pero el diagnóstico fue anemia.

Una semana de alimentación rica en hierro me repuso un poco. Fui fletado muy pronto a Chile.

Esas tardes en el hospital, algo deprimido, leí varias veces la ponencia de la que he hablado antes. Fui descubriendo una serie de claves que no había percibido. Su propia crítica a la intelectualidad latinoamericana iba anunciando una serie de propuestas epistemológicas. Probablemente lo que he dicho sobre cómo se constituye un objeto de investigación en historia del pensamiento, lo que he señalado sobre la teoría de la recepción o la teoría de la reescritura, lo que he esbozado sobre una teoría latinoamericana de las ideologías se lo debo en gran parte a ella. No dejo de agradecersele públicamente<sup>14</sup>.

<sup>14</sup>Con posterioridad a la dictación de esta conferencia he conocido el artículo de Alfredo Bosi publicado en la Revista *Encuentros*, N° 4, Montevideo, Universidad de la República, noviembre de 1994. En dicho artículo, titulado "Origem e função das idéias em contextos de formação colonial", Bosi desarrolla una serie de ideas muy cercanas a las que he presentado, aunque no necesariamente acordes con las mías.

## EL INVIERNO DE LA MEMORIA: DESMEMORIADOS Y CONFUNDIDOS\*

Alfredo Jocelyn-Holt Letelier

Me he tomado la libertad de retitular mi intervención. Hablar sobre el papel que le cabe a la historia en este país supone algo previo y más abarcador que la mera función de la teoría. Implica nada menos que centrar la atención en la memoria, en su entierro prematuro, propósito en que está abocada buena parte de la comunidad. Implica también, mostrar hasta qué punto los historiadores servimos de sepultureros, y por último, dar algunas pistas a fin de liberar la historia de la memoria sumergida.

### LA MEMORIA SUMERGIDA

Así a primeras, la sola idea de que estemos congelados, invernando históricamente, angustia. En el *Inferno* de Dante el círculo más profundo es también el más gélido. El poeta lo visualiza como un lago de témpanos, nieblas y sombras donde reinan la traición, el odio, la ignorancia e impotencia. Pero no puedo dejar de reparar también en esas primeras imágenes glaciales que cita Jean Starobinski, en *1789, los emblemas de la razón*, que sirven de prólogo a los desafíos que suelen irrumper luego que muere la esperanza: la obstinación por sobrevivir, la fortaleza probada y finalmente la aparición de la luz. De creerle a esa vieja historia que estamos a punto de olvidar, en el peor de los casos el invierno tan sólo retarda lo que siempre viene después.

Con todo, no podemos negar. Nos hemos convertido en un país de desmemoriados. Ha triunfado una suerte de utopía futurista, de consumo fácil, que estimula nuestros deseos más primarios, a cambio de que traicionemos lo que alguna vez fuimos.

Los restos sobrevivientes de la élite dirigente tradicional han terminado por aceptar la caída de todos los muros y espacios que con tanto esfuerzo en su momento erigieron: desde luego, el orden señorial (reconozcámoslo, por fin ya somos —más menos— todos iguales), los espacios públicos (que más da, si por fin nos podemos retraer a nuestros escondites privados), la desconfianza hacia el poder (¿quién renuncia hoy al éxito y a la figuración?, ¿quién no admira a ese zorro cazurrón?), y por último, esa vieja sospecha propia del iluminismo frente a la injerencia contingente del sacerdocio y laicado comprometido (hoy todos confesamos rezar y seguimos la huella que nos marca la Roma polaca).

A su vez, las burguesías ilustradas también han contribuido con su dosis de autotraición. A la legalidad institucional los ilustrados de siempre la han condi-

\*Ponencia dictada en el marco del ciclo *El Invierno de la Teoría*, realizado en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, septiembre de 1995.

cionado con razones de Estado, llamados a la prudencia, y a avanzar sin transar por la vía modernizadora, variante nueva del añejo discurso de la liberación revolucionaria. Se han dejado atrás los mesianismos (hay que dejar hacer, dejar pasar); han olvidado la cultura, la que jodía, dudaba, parodiaba (hablemos mejor de patrimonio o de mercado cultural); rara vez incluso invocan el tan cacareado, en su momento, compromiso social (hay que lograr equilibrios macroeconómicos primero).

A la clase media ni la mencionemos siquiera. La de ellos siempre ha sido una historia de autotraiciones, de modo que no podríamos esperar algo distinto en esta nueva coyuntura.

Y ¿el pueblo? El pueblo también se ha desdicho. La corriente macrocultural mercantilista a escala ha terminado por imponérsele (atrás quedaron los cordones industriales, "bienvenidos a la modernidad" al decir de Brunner, y apíñense compañeros, esta vez,... en los cordones comerciales). Por último, a juzgar por las elecciones —si en algo cuenta el pueblo es por su número— difícilmente estamos frente a un pueblo incólume con horizonte reivindicacionista. En efecto, ya nadie reivindica nada; todo tiene su precio. Y ¿el precio ya pagado?, se preguntarán ustedes; bueno, ese ya se pagó y caro. La "gente" —si hasta han subido de pelo, tiene el pueblo otro nombre—, la gente también está cansada; pide sólo que la dejen soñar, con la tele, el aguinaldo, el subsidio habitacional, una mejor pensión, o el policlínico aquel. Claro que para eso último, está el señor alcalde. Y ¿qué importa de qué partido? con tal que lo consiga... Sí, a mí se me hace, que el pueblo también olvidó.

Todos, todos hemos optado por olvidar. Es lo que explica la Santa Alianza, que agrupa a las tres potencias concertadas, la que combina lo políticamente correcto (el protocolo conformista que nos hace guardar las apariencias, es decir, nos permite esconder el disenso), con lo patrióticamente correcto (todos somos chilenos, hermanos reconciliables), y por último, lo pontíficamente correcto (debemos salvarnos del pecado y librarnos de toda perturbación). Santa Alianza que nos ha hecho una vez más empatar con nosotros mismos dejando que los problemas, o dejen de serlo o se resuelvan solos, según la máxima ya consagrada. O como suele ocurrir en este continente de "pasos perdidos", acomodándonos a cierta lógica que prefiere ante todo una suerte de indigestión histórica.

Un pequeño paréntesis. Reparé en esta indigestión, no hace mucho, visitando Cuba, cuando en tan sólo 24 horas, vi cómo todavía se luchaba contra el pirata Morgan, ahora yanquizado, a la vez que el "compañero taxista" en tono sorprendentemente colonial, diría yo, nos preguntaba a mí y a mi mujer "¿dónde van los señores?", seguido por la oferta de un álbum de fotos del Ché, álbum que según el muchacho que me lo vendía y me lo garantizaba, definitivamente "no lo tenía el Estado", hasta que por fin, logré descansar fumándome uno de esos puros largos, Montecristo, al borde de la pista del Tropicana, con un *show* que supongo no tenía nada que envidiarle a cuando la Guillot le cantaba a la mafia, la de antes del 59.

Sospecho que estamos comenzando a padecer de esa misma indigestión histórica. Puede ser que olvidemos y reneguemos, pero paradójicamente, la historia

rehúsa borrarse. Quién se dio la paciencia de ver la parada militar ayer, o estuvo en la marcha el día 11, o escuchó el enesimoavo sermón en el Tedéum, o suele –por masoquismo u otra perversión– seguir las declaraciones o empujones políticos por la prensa, o se atrevió siquiera a asomarse para ver lo que en Las Condes ha venido a denominarse “la semana de la chilenidad”, campo fértil para analizar lo que Hobsbawm denomina “invención de la tradición”, quien se haya dado ese esfuerzo puede confirmar que entre nosotros se da precisamente lo que Roland Barthes, en su libro sobre Michelet, ha denominado “falsas muertes, muertes aparentes, muertes a medias, ni muerte ni vida,... (es decir) lo peor (muertes éstas que) no entran en el sistema resurreccional del historiador”. O como lo plantea una de las voces en la muy lúcida novela de Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, no cabe más que sobrevivir, sin recuerdos y sin esperar la muerte. “Sin recuerdos... porque nada es ya recuerdo... Nada es ya recuerdo para mí: todo es presente, todo está aquí. Y sólo cuando sueño puedo recordar o tener remordimientos”.

#### LOS GUARDIANES DEL TÉMPANO

Volvamos a Barthes y a Michelet. Dice el primero a propósito del segundo:

“Las obligaciones del historiador no se establecen en términos del concepto general de verdad histórica, sino en la confrontación con cada hombre muerto de la historia; su función no es la de un orden intelectual, sino a la vez de un orden social y sagrado. El historiador es un magistrado civil a cargo del legado patrimonial del muerto... El historiador es un Edipo (resuelve enigmas humanos retrospectivamente). Los muertos de la historia nunca comprenden por qué han vivido, puesto que, según la fórmula de Sófocles, la vida es inteligible sólo cuando la muerte le ha proveído con una meta irremisible, imperdonable. El historiador es precisamente el *magus* que recibe del muerto, o de los muertos, sus acciones, sus sufrimientos, sus sacrificios, y les da un lugar en la memoria universal de la Historia”.

Si concordamos en que éste es él, o al menos uno de los propósitos de la historia ¿podemos decir que nuestra historia, lo que nuestros historiadores hacen, cumplen con lo anterior? Para ser franco, lo dudo. Sería largo detallar e ilustrar de qué manera no lo hacemos. Prefiero, en cambio, explicar por qué no hemos podido.

Pienso que no hemos podido por exactamente lo contrario a lo que se nos pareciera convocar esta tarde: por un exceso de teorización, no por una falta de ella. Al hablar de teorización tengo en mente, desde luego, el sentido primario de la palabra teoría que significa “contemplación” como opuesto a “vida práctica” (acción) o “vida poética”; es decir, como “visión inteligible o contemplación racional”; o bien en el sentido más propio nuestro en que teoría aparece como construcción científica o filosófica que supone un sistema deductivo en el cual ciertas consecuencias observables se siguen de hechos detectados e hipótesis posibles.

En efecto, los dos grandes guardianes del témpano en que hemos transformado la historia y que inspiran todavía a buena parte de la producción historio-

gráfica en este país —el positivismo academicista o el modernismo estructuralista— han contribuido demasiado a sobreteorizar la historia entre nosotros.

El positivismo, porque le succionó la sangre a la historia, le robó los restos de humanidad que aún quedaban en los rastros del pasado. Me temo que nuestra versión del positivismo ha refrigerado la historia. Ha fetichizado el documento, ha confundido la historia con la mera prueba documental. El positivismo academicista se ha dedicado básicamente a pirquear los archivos y papeles, olvidándose que lo esencial en el trabajo histórico es ofrecer interpretaciones, hermenéutica, y restituirles la voz a esos meros datos, registros y repertorios instrumentales. Nuestros positivistas están muy lejos de exclamar lo que dice el historiador *amateur* que aparece en la novela de Piglia:

“Sufro clásica desventura de los historiadores... haber querido apoderarme de esos documentos para descifrar en ellos la certidumbre de una vida y descubrir que son los documentos los que se han apoderado de mí y me han impuesto sus ritmos y su cronología y su verdad particular”.

Menos podrían sentir nuestros positivistas la emoción erótica perversa que experimenta el narrador en *The Aspern Papers* de Henry James frente al desafío de posesionarse de los papeles del difunto poeta que una de sus ya viejas musas atesora en un derruido *palazzo* veneciano, y para lo cual el narrador precisa desesperadamente de ellos, aún a costa de sufrir los máximos castigos y sacrificios, a fin de seguir manteniendo su diálogo amoroso con el personaje que él ha hecho su obsesión.

Por último, el positivismo entre nosotros le ha restado también el potencial poético a lo fáctico. En su afán de caer en cierto marasmo objetivista científico —difícil de seguir sosteniendo luego del notable libro de Peter Novick. *That Noble Dream. The “Objectivity Question” and the American Historical Profession* (1988)— ha vuelto lo fáctico en algo aséptico y frío, desaprovechando su enorme potencial dramático, metafórico y mítico. En fin, el positivismo ha empobrecido la historia a cambio de dogmatizarla metodológicamente y dotarla de un purismo formal acartonado y emasculador. Ha vuelto a los historiadores en lo que han devenido con el tiempo, especialmente los de las academias de la historia y varios premios nacionales: meros custodios impotentes del serrallo.

Por su parte, el estructuralismo no sólo ha perpetuado las rigideces científicas del positivismo —reconozcámoslo, buena parte de nuestros estructuralistas no son más que positivistas travestizados que han leído algo de Bloch, Febvre y Braudel— sino que además han claudicado frente a las construcciones teorizantes más ortodoxas de nuestro tiempo, el materialismo histórico, la sociología funcionalista y el economicismo en sus distintas variables. Al punto que de historiadores poco les queda. Desde luego, se trata de historiadores que apenas tienen público, lo que en esta noble actividad, es simplemente mortal.

El estructuralismo además, no lo olvidemos, se ha desacreditado. Se ha agotado. Sus presupuestos constructivistas están en franca bancarrota. La historia como proceso desenvolviente, racional, que conduce a un fin, la historia como metarelato, como revelación lúcida de esencias abstractas, de ideas y sujetos omnis-

cientos que saben a donde va la historia, ha quedado sepultada bajo los restos del terremoto de las ideologías.

Por consiguiente, a mi juicio, nos hemos vuelto unos desmemoriados no únicamente porque han operado los traumas que todos sabemos. Hemos sumergido la memoria en parte, también, porque nuestro bagaje intelectual nos ha jibarizado como guardianes del pasado, como historiadores a cuyo cargo y confianza se nos ha depositado la historia de los muertos como diría Barthes, impidiendo que ayudemos a amortizar parcialmente la deuda aún pendiente con esos mismos muertos, nuestro único capital estrictamente histórico.

#### EL DESHIELO DE LA HISTORIA

Evidentemente, la historia está definitivamente "en otra". Por lo mismo no estoy por seguir teorizando la historia, en el sentido que he querido subrayar aquí.

Y ojo, que la amenaza teorizante no es menor de lo que uno pudiera suponer, sino mayor quizás. Yo también estaba medio convencido de que estábamos transitando en medio de una especie de invierno de la teoría hasta que leí *The Culture of Complaint* de Robert Hughes, libro que me hizo reparar en que estamos —quiere decir, están, allá donde se genera buena parte del conocimiento crítico contemporáneo— sumidos en una gran revolución teorizante. El fundamentalismo tradicionalista y el radicalismo de las minorías excluyentes, los artífices de lo políticamente correcto, no sólo han generado un corpus teórico impresionante, una neoescolástica, con amplia cobertura, *lingua franca*, y una enorme dosis de hermetismo para darle cierta legitimidad, sino además —quizás lo más crucial— han sabido perseverar en esa ya añeja estrategia tan gastada de los años sesenta: aprovecharse del conformismo académico, introducir una nueva corriente teórica-metodológica y hacer que los *pescados* naden en una misma dirección. No, definitivamente, si de teoría se trata, prefiero mantenerme un tanto al margen.

Con todo, debemos tratar al menos de despejar nuestras confusiones y descongelar la memoria y volverla historia. ¿Cómo hemos de hacerlo?

Bueno, pienso que la oferta histórica disponible hoy en día es espectacular. Hay toda una nueva bibliografía disponible de la que no podemos prescindir. Desde luego, el pensamiento que está renovando nuestras visiones de mundo: Rorty, Vattimo, Gadamer, Ricoeur, Foucault todavía. Los filósofos políticos más lúcidos aún en plaza, a mi juicio: Michael Oakeshott e Issaiah Berlin. Tres sociólogos muy útiles: Norbert Elias, Daniel Bell y Pierre Bourdieu. Sin duda, las contribuciones seminales del antropólogo Clifford Geertz, de Marshall Sahlins, como también las de ese lúcido hombre de letras que bordea la teología, la antropología y la literatura: René Girard. Historiadores claves como George Duby, Simon Schama, Carlo Ginzburg, Robert Darnton, Keith Thomas, J.C.D. Clark, David Cannadine, Jonathan Spence, Lord Annan, Richard Cobb, Peter Burke, Roy Porter, John Gillis, Natalie Zemon Davis, Laurence Stone, Eugen Weber, Theodore Zeldin, François Furet, Mona Ozouf, Alain Corbin, Javier Tusell, y por cierto el inagotable Erich Hobsbawm. Historiadores de la sexualidad y de la cultura como Peter Gay y el recientemente fallecido de sida, John Boswell. Historiadores de las ideas, tales como

Jean Delumeau, Judich Schklar, J.G.A. Pocock, Quintin Skinner, J.W. Burrow, Stefan Collini. Historiadores de arte como, por ejemplo, T.J. Clark, Michael Fried, y Debora Silverman. Biógrafos: entre muchos otros: Richard Ellmann, Michael Hollroyd, Robert Skidelsky, Peter Ackroyd, Paul Preston. Y en nuestro campo latinoamericano: John Lynch, David Brading, Alan Knight, William Sater, Thomas Wright, Paul Drake, Peter Winn, Tulio Halperin, Natalio Botana, Beatriz Sarlo, José Félix Luna (por su popularidad), y ya en casa: Gabriel Salazar, y no lo digo por protocolo. Por último mis favoritos, los ensayistas: Susan Sontag, George Steiner, Phillip Reiff, Perry y Benedict Anderson, Marina Warner, Gilles Lipovetsky, Garry Wills, Edward Said, Tzvetan Todorov, John Berger, el ya mencionado Starobinsky. En fin, hay muchos más, aunque éstos son los autores actuales que me han llamado más la atención en los últimos años.

Y eso que no he hecho este listado aburridísimo a modo de impresionar y exhibir mi vanidad pedante sino que —ya que estamos en ésta que alguna vez fue una gran biblioteca y ya no lo es— quizás debiéramos comenzar por redibujar el mapa bibliográfico que habría de servir de soporte a fin de renovar la disciplina. Estoy seguro que ustedes podrían sugerir muchos otros nombres que se me escapan o que ignoro.

Pero renovar bibliografía no es suficiente. Quisiera terminar lanzando unas dos o tres ideas adicionales. Seré muy breve.

Debemos ante todo elevar nuestros estándares académicos, empezando por lo básico: haciendo recapacitar a los cultores de esta disciplina que no se puede seguir alimentando tanto antiintelectualismo, y menos desde dentro del mundo académico. Da un muy mal ejemplo. Este oficio exige un coeficiente normal de inteligencia, pero adiestrado, en forma.

Me parece creativo ir admitiendo ciertas posibilidades de corte narrativo-estético que nuestra disciplina local por falta de sensibilidad supongo, se rehúsa a experimentar. Darle tanta prioridad a lo formal-retórico como vehículo de persuasión que a lo analítico-racional. Si queremos capitalizar ese enorme público que hay allá afuera y que está a la espera de una historia de buena calidad, vamos a tener que empezar a cargar las pilas. Ya los periodistas nos están aventajando. La batalla además habrá que librarla donde pesa: en espacios como la prensa y la televisión.

Y es imperativo que no rechacemos el extraordinario campo que se nos abre por la vía de la fragmentación del conocimiento. En última instancia eso lo que nos permite es ahondar en nuestra complejidad tanto social como humana, conducente por último a que nos abramos a las diferencias y a la tolerancia.

\* \* \*

Empecé con Dante y el *Inferno*. Contemplé, a modo de final, la posibilidad de hacer un paralelo entre los distintos círculos infernales de que habla el poeta y nuestros círculos infernales de la historia. Ello a fin de comenzar a ponerle cierto término a la impunidad tan propia de esta disciplina. Imagínense ustedes, círculos en que aparecieran, entre otros: falsificadores o plagiarios mejor dicho, lison-



# LA REVISTA *ECRAN*\*: NOTAS PARA SU HISTORIA

Jacqueline Mouesca

## 1

Al hacer el balance de todas las revistas dedicadas al tema cinematográfico que se han publicado en el país, desde la década del 10 en que aparecieron las primeras hasta nuestros días, hay un título que surge en forma nítida y sin esfuerzo en la memoria nacional: la revista *Ecran*, cuya historia se extiende a lo largo de casi cuarenta años.

El número 1 aparece en Santiago el 7 de abril de 1930 con el título mencionado<sup>1</sup> y una rúbrica aclaratoria de sus contenidos: "Revista cinematográfica y teatral". Tiene 40 páginas y la edita en forma quincenal, en gran formato (25 x 35 cm), la Empresa Zig-Zag.

En la página de créditos se indica que la dirección la ejercen dos personas. Carlos Borcosque figura como "Director en Hollywood" y Roberto Aldunate como "Director en Santiago". El caso tiene una explicación, porque la clave para que la revista pueda cumplir el papel informativo que se ha propuesto es Borcosque, quien tras algún tiempo de permanencia en Chile, donde fracasó en el empeño de producir filmes sonoros, ha vuelto a Hollywood<sup>2</sup>. Su misión es allá, ciertamente, mucho más ambiciosa e importante que la de un simple corresponsal. Pero alguien tenía que ocuparse de concretar su edición local, y esa responsabilidad recae en el periodista Roberto Aldunate<sup>3</sup>.

\*Texto correspondiente a una etapa de un trabajo mayor, *Evolución de la crítica cinematográfica chilena*, proyecto de investigación realizado por cuenta del FONDECYT con el N° 1940009.

<sup>1</sup>En el N° 2 de la revista aparece una nota explicativa del título respondiendo a lectores que han preguntado la razón o el significado del vocablo. Es una palabra francesa, aclara, que "significa pantalla y por antonomasia comprende todo lo que se refiere a cinematografía".

En una entrevista que figura en el artículo "Los primeros años de *Ecran*", de Rosa Robinovitch (N° 2.000, del 24 de junio de 1969), Roberto Aldunate declara haber sido él quien ideó el nombre de la revista.

<sup>2</sup>Carlos Borcosque (1894-1965) fue periodista y realizador cinematográfico. En la época del cine mudo rodó en Chile una media docena de películas. Con el advenimiento del sonoro viajó a Hollywood para compenetrarse en las nuevas técnicas y de vuelta en el país intentó sin éxito traducir en obra la experiencia adquirida. Decidió por eso regresar a los Estados Unidos, fundando previamente la revista *Ecran*, que dirige durante cinco años desde Hollywood, donde al cabo retoma su labor como director, rodando varias películas. En 1938 se instala en Argentina, país donde había vivido en su juventud. Allí desarrolla una extensa labor filmica, con algunos paréntesis de trabajo en Chile. Fallece en Buenos Aires a los sesenta y nueve años.

<sup>3</sup>En todas las reseñas biográficas dedicadas a Borcosque se lo señala como inspirador de la idea y fundador de la revista. Hay, sin embargo, una versión distinta. En el artículo de Rosa Robinovitch ya

El que *Ecran* nazca por estas fechas es coherente con el momento que vive el cine, que acaba de inaugurar un período clave de su historia: el sonoro había hecho irrupción en 1927, provocando una verdadera revolución, que a Chile llega justamente cuando la revista empieza a publicarse. La aparición del N° 1 se produce, en efecto, un mes después de la exhibición en el teatro Carrera de Santiago de *La melodía de Broadway*, la primera película sonora estrenada en el país; tres días antes, además, el teatro Victoria había estrenado *El cantor de Jazz*, el título inaugural de la historia del cine hablado<sup>4</sup>.

*Ecran* aparece de este modo como la avanzada en el campo de las publicaciones de los nuevos tiempos del cinematógrafo. El tema del sonoro está presente en forma constante en las páginas de virtualmente todos los números del primer año. Eventualmente, en forma polémica, porque la revista, que da por zanjada la disputa en tanto órgano difusor de una realidad específica, la del cine sonoro, no vacila en ofrecer la palabra a quienes se oponen a las películas parlantes<sup>5</sup>. En sus comienzos, se muestra cautelosa. En la sección "los últimos estrenos" del N° 1 se pregunta cuál irá a ser en definitiva la reacción del público. "¿Será preferida la película sonora a la silenciosa? Todavía esto es una incógnita por resolver".

La duda tiene fundamentos, porque todavía a mediados de 1930 el 90 por ciento de las salas del país carecía de equipos para exhibir películas sonoras. Pero los cambios ya estaban en marcha y a fines del año había ya en Santiago 25 salas reconvertidas a la nueva modalidad cinematográfica. A partir de eso, el cine mudo empieza a ser cada vez más sólo una manifestación testimonial, y *Ecran* se convierte de un modo definido y definitivo en algo así como el heraldo de la buena nueva del cine parlante, y llega a sostener de modo bastante tajante en uno de sus edi-

citado, la periodista entrevista a Roberto Aldunate, quien en 1930 era redactor y crítico de teatro de *El Mercurio*. "Era un devorador de revistas y publicaciones europeas sobre su especialidad. Cuando comenzaron a aparecer en la *Ilustración* y en *Cahiers* pequeñas columnas reseñando el nuevo cine sonoro, Roberto Aldunate empezó a vislumbrar la importancia que tendría éste en las salas de Santiago. Pronto comenzó a soñar con una publicación destinada a este fin y registró el nombre de *Ecran*. Animado por sus colegas y amigos de la famosa tertulia mercurial de aquella época, dirigió sus pasos a la Empresa Zig-Zag. Y presentó su proyecto.

"Cuando triunfó su idea comenzó a buscar el equipo con que trabajaría. Su idea firme era dedicar *Ecran* por entero al espectáculo y especialmente al cine.

—La revista tuvo aceptación inmediata —señala—. Contábamos con Carlos Borcosque en Hollywood, quien enviaba el material de fotografía y diversas crónicas siempre a tiempo. Nosotros hacíamos lo demás".

<sup>4</sup>*La melodía de Broadway* se estrenó el día 5 de marzo y *El cantor de jazz* el 4 de abril. Ver una información más extensa sobre el tema en nuestro artículo "La llegada del cine sonoro a Chile. Ecos sociales y culturales", en revista *Mapocho*, N° 36, segundo semestre, Santiago, 1994.

<sup>5</sup>Notable es, por ejemplo, el extenso artículo de Salvador Reyes, "Los límites del cinema", publicado en ese N° 1, en el que el conocido escritor asume una ardiente defensa del cine mudo. En otras ocasiones, *Ecran* abre debate sobre el tema, mostrando que las opiniones están todavía bastante divididas. En el mundo intelectual y artístico hay afirmaciones tajantes, como las del escritor Rafael Mañueta, que sostiene a propósito del parlante: "Pienso, sencillamente, que no es cine". Entre los simples lectores las opiniones no son menos encontradas. Una señorita declara: "Me parece una gran lata; me carga. Prefiero el mudo mil, un millón de veces". Una posición diferente y más matizada es la de otro lector que expresa: "Como invento me parece maravilloso; como industria, fabuloso; como arte, ¡nulo!" (N°s 13 y 14, septiembre y octubre de 1930).

toriales, que "el cine sonoro es uno de los grandes adelantos del siglo, agregando: 'conviene dejar en claro que el cine sonoro es un hecho artístico indudable'"<sup>6</sup>.

La revista llega a ser, en verdad, algo más que eso. Ella encarna con mucha fidelidad, entre nosotros, el espíritu de "la edad de oro de Hollywood", es decir, es intérprete leal, embajadora y vocero de lo que —desde, aproximadamente, 1932— aparece en la ciudad californiana como rasgo dominante en el mundo del cine: la "fórmula organizativa de la economía cinematográfica, el *Studio system* y el *star system*"<sup>7</sup>. Aquel año comienza un período que se prolonga hasta mediados de la década del 40, y en el cual la historia del cine es, con apenas unas pocas excepciones, "la historia de Hollywood". Estados Unidos aparece como la gran potencia cinematográfica no sólo por el número de salas de exhibición<sup>8</sup>, sino por el carácter oligopólico de la producción de películas, situación ya existente antes del sonoro, pero que se confirma y refuerza con la llegada de éste, definiéndose la producción y distribución por el control de un limitado número de empresas<sup>9</sup>.

*Ecran* es en Chile la revista que hará de vaso comunicante con la nueva realidad que impone el *Studio system* hollywoodense y será Carlos Borcosque el pivote en que descansará principalmente esta tarea de transmisión durante los cinco años iniciales de la revista. Periodista experimentado y laborioso, escribe durante esa década centenares de artículos, crónicas, entrevistas, reseñas, todos los cuales tienen un invariable denominador común: Hollywood. No hay detalle del trabajo de los grandes estudios o de la vida de las "estrellas" que deje de escudriñarse. Es un tipo de periodismo que no muestra una preocupación mayor por proporcionar al lector-espectador pautas críticas en su acercamiento al filme, y que va, en cambio, fijando en su conciencia la idea de una equivalencia absoluta: cine=Hollywood.

La política del *Studio system* se apoya en lo que constituye su varita mágica en la conquista del público: el *star system*. Todo lo que concierne a la vida de las estrellas vale como cebo informativo para atraer al lector e interesarlo en la concurrencia a las salas de cine. Las informaciones que se apoyan en los chismes pasan a ser un componente fundamental del periodismo cinematográfico, y en *Ecran* el tema se aborda sin eufemismos: desde el mismo N° 1 habrá una sección que se llamará exactamente así: "Chismografía hollywoodense". Todos los tópicos serán a partir de entonces abordados: "El cultivo de las formas en Hollywood", "Las estrellas de Hollywood orientan las modas", "Los salarios de las estrellas de Hollywood", "Hollywood por el ojo de la llave", "Los niños de Hollywood", "Los nue-

<sup>6</sup>"El cine sonoro, su situación ante los intereses del público y del teatro nacional", en *Ecran*, N° 11, 26 de agosto de 1930.

<sup>7</sup>Antonio Costa, *Saber ver cine* (Barcelona, Edic. Paidós, 1988), pág. 104.

<sup>8</sup>En *Ecran*, N° 3, citando fuentes extranjeras, se indica que en el mundo había 57.341 salas cinematográficas, de las cuales 29.960 estaban en países de habla inglesa (25.000 en Estados Unidos), 6.293 en Alemania y Austria, 5.184 en naciones de habla francesa, 3.074 en países de habla española, etc.

<sup>9</sup>Estas empresas eran las llamadas "*Major Companies*", o simplemente *Majors*: la Warner Bros., la Metro Goldwyn Mayer (MGM), la Paramount, la RKO, la 20th Century Fox, la Universal, la Columbia y la United Artists" (Antonio Costa, *op. cit.*, pág. 105).

vos galanes de Hollywood”, “Las mansiones de las estrellas de Hollywood”, y así hasta el infinito. Los nombres de los astros y estrellas se convertirán en tema recurrente, a propósito de sus nuevas películas, de sus matrimonios y divorcios, de los sitios donde se divierten, de sus gustos en todos los dominios imaginables, de sus animales regalones, de sus debilidades y caprichos, de cuanta historia son capaces de imaginar los publicistas de los estudios. Sus fotos adornarán las portadas y llenarán las páginas donde se cuenta lo que ocurre en sus vidas, grabando en la retina y en la memoria de los lectores los rasgos de los centenares de actrices y actores que fueran ídolos planetarios desde los comienzos de la década del 30 hasta fines de los 60, años en que puede trazarse una extensa línea que comienza probablemente con Greta Garbo y se cierra con Marilyn Monroe. Lo sabremos todo sobre ellos, las historias e intimidades que el *Studio system* estime necesarias para que sus “estrellas” sigan cautivando el interés de los espectadores.

El año 1933 se incorpora a la redacción hollywoodense Tito Davison<sup>10</sup>, quien complementa la labor de Borcosque y de hecho toma en algunos aspectos su relevo. Abundan, además, los materiales claramente originados en el trabajo publicitario de los grandes estudios<sup>11</sup>.

Hay un hecho pequeño pero significativo que subraya el carácter que la revista asumió desde el principio y que se va acentuando conforme avanza la década. El cine ha seguido desarrollándose y la presencia de Hollywood se ha hecho más y más tentacular, y a partir del N° 191 de octubre de 1934 empiezan a publicarse en *Ecran* las crónicas de la más célebre columnista hollywoodense: Louella Parsons. Con ella alcanzará su máxima expresión un tipo de información que elevará el chismorreo a la categoría de género periodístico.

## 2

El N° 1 de la revista define, por una parte, lo que ésta se propone desde el punto de vista de sus contenidos, y muestra, por otra, su carácter errático, una suerte de indefinición o ambigüedad, como si consagrar la publicación al cine fuera excesivo o desorbitado, y se hacía por lo tanto necesario mezclar los géneros.

Con todo, el cine aparece en este número como tema dominante y principal: la mitad de sus páginas está dedicado a éste. Y la portada, desde luego, marca un propósito explícito: un dibujo firmado por Arévalo muestra el rostro de Greta Garbo, la diva absoluta del cine en ese momento.

El material propiamente filmico aparece mayoritariamente preparado por Borcosque: crónicas, algunas más o menos extensas, con su firma, y otras que ine-

<sup>10</sup>Tito Davison fue originalmente actor y en la época en que Hollywood intentó desarrollar la producción de cine en español, tuvo cierta notoriedad. Posteriormente se hizo realizador, cumpliendo una labor en la cinematografía mexicana. En los años 60 vino a Chile, donde filmó varias películas, entre ellas una versión de *Cabo de Hornos*, inspirada en los cuentos de Francisco Coloane.

<sup>11</sup>Hacia fines de 1931 se estimaba que había en Hollywood alrededor de 300 periodistas—entre ellos ocho corresponsales extranjeros— virtualmente concentrados en escribir todas las historias que fueran necesarias sobre algo así como 150 astros y estrellas de la pantalla. Véase Alexander Walker, *El estrellato. El fenómeno de Hollywood* (Barcelona, Edit. Anagrama, 1974), pág. 229.

quívocamente son también suyas, aunque no registren autor, incluidas varias secciones menores como, por ejemplo, la "Chismografía hollywoodense".

El cine está presente también en algunas secciones que durante un largo tiempo serán estables, como "Los últimos estrenos", que será la primera columna de crítica cinematográfica propiamente tal. El material gráfico ocupa un lugar preponderante, incluidas media docena de láminas con imágenes de estrellas del momento<sup>12</sup>.

Aparecen también algunos artículos firmados por conocidos escritores nacionales como Salvador Reyes y Luis Enrique Délano. En los números siguientes y a lo largo de varios años, seguirán apareciendo colaboraciones sobre temas cinematográficos de otros conocidos escritores nacionales como Daniel de la Vega y Roberto Meza Fuentes. Pero además estarán presentes con trabajos propiamente literarios, porque la revista incursiona también en el género, rasgo que se acentúa promediando la década. Tiene páginas dedicadas a la creación poética, de autores nacionales y extranjeros; en algunos períodos incluso acepta en este terreno colaboraciones de sus lectores. El texto poético es recurrente y puede afirmarse que casi no hay poeta chileno, que en los 30 haya tenido en el país alguna suerte de figuración, que no aparezca en las páginas de la revista. No están ausentes, desde luego, los grandes, como Gabriela Mistral, Pablo Neruda o Nicanor Parra, que aparece cuando escribía todavía bajo la influencia del "Romancero" garcialorquiano.

Pero es la creación literaria en prosa la que ocupa el espacio mayor. Durante muchos años, *Ecran* recoge la arraigada tradición periodística de publicar por capítulos semanales una novela entera. El año 34, por ejemplo, aparece en esa forma la novela *Ifigenia, diario de una señorita*, de la venezolana Teresa de la Parra. Paralelamente, en cada número se publicaban al menos dos textos más —cuentos o simples relatos— de los más variados autores chilenos o de otros países. La lista es impresionante por lo extensa y heterogénea: Máximo Gorki, Rafael Sabatini, Guy de Maupassant, Erich Maria Remarque, Vicki Baum, Selma Lagerlöff, Louis Bromfield, Somerset Maugham, Knut Hamsun, entre los más notorios. La nómina completa sobrepasa el centenar, pero la mayoría de esos nombres pertenecen a autores hoy enteramente olvidados. Entre los nacionales figuran Edgardo Garrido Merino, Andrés Sabella, Marcela Paz, Antonio Acevedo Hernández, Carlos Préndez Saldías, Antonio de Undurraga, Benjamín Morgado y muchos más.

Aunque *Ecran* se define de modo expreso en su número 1 como "Revista Cinematográfica y Teatral", este segundo tema ocupa en rigor muy poco espacio en la publicación. Las crónicas sobre la vida teatral abordan sobre todo, en sus escasas apariciones, noticias sobre la ópera y los conciertos. Pronto desaparece esta

<sup>12</sup>Algunas de estas "estrellas" están hoy totalmente olvidadas, como Lilian Harvey, Billie Dove, Evelyn Brent, Birgitte Helm, Corinne Griffith. Otras conservan todavía un sitio en la memoria colectiva, como Greta Garbo o John Barrymore. Llama la atención que tanto en la leyenda al pie de cada foto, como en los textos que puedan dedicárseles, hay una constante invariable: nunca se omite el nombre de la compañía productora a la que pertenecen el actor o actriz. De este modo, la Warner Bros, la MGM, la Paramount, la First National, etc., jamás están ausentes de la información, recordándonos que tras este mundo de sueños hay una realidad concreta omnipresente: el *Studio system*.

denominación y con los años se va acentuando un rasgo que estuvo presente en la revista desde sus comienzos: la presencia de secciones dedicadas a la "vida social", a las modas, los consejos de belleza y las recetas de cocina. A mediados de la década, *Ecran* ha ido acentuando cada vez más este carácter. De sus 60 páginas, que es la extensión que tiene entonces, cerca de la mitad están consagradas "a la mujer", y una veintena de ellas aparecen dedicadas exclusivamente a la moda en el vestuario femenino, sin excluir patrones de costura<sup>13</sup>.

En algunos números suele utilizarse a modo de autorreferencia la frase "lujosa revista nacional de cine, lectura y modas". En otros, en la denominación ha desaparecido el cine; se habla de "la revista de modas y de actualidad general más completa". Es evidente que su finalidad original se ha desdibujado, acercándose a una fórmula que no la diferencia excesivamente de lo que en esos años se consideraba como "revista femenina".

Por entonces, figura acompañando a Carlos Borcosque en la dirección local Enrique Kaulen, reemplazado en agosto de 1934 por Francisco Méndez. Éste asume casi de inmediato como único director, en tanto que Borcosque, a quien la revista no le escatima homenajes<sup>14</sup>, deriva en Hollywood al trabajo de realizador cinematográfico, aunque sin abandonar del todo sus colaboraciones periodísticas. Méndez ejerce el cargo en los años siguientes y lo sucede en sus funciones Luis Enrique Délano cuando éste vuelve de España, en 1937.

De la dirección de la revista se hace cargo a mediados de 1939 María Romero, que en ese instante se desempeña como asistente de Délano. Conserva este cargo durante más de veinte años, período en el cual *Ecran* adquirirá la fisonomía a la cual se asocia el carácter que la convierte en la revista cinematográfica chilena por excelencia.

### 3

Tal como se ha indicado, las características de *Ecran* son propias del momento o los diversos momentos de la historia del cine que le tocó vivir. Primero aparece como el vocero del cine sonoro, y rápidamente se convierte en un eco de la producción de los grandes estudios hollywoodenses, conforme el trabajo de éstos va alcanzando proporciones avasalladoras. Pero en Chile el cine no es todavía un espectáculo de masas lo suficientemente extendido como para que una revista se

<sup>13</sup>A este propósito es interesante la confesión de Roberto Aldunate en la entrevista con Rosa Robinovitch citada. A una pregunta de ella, él responde: "¿Por qué me fui de *Ecran*? No se lo diga a nadie. Pero no me agradó la inclusión de páginas de vida social, bordados, modas...".

<sup>14</sup>Tito Davidson, que relevó en una buena medida a Borcosque como cronista del acontecer hollywoodense, escribe en el N° 165, marzo de 1934, un artículo titulado "Un hombre que prestigia a Chile en Hollywood: Carlos Borcosque". Lo califica allí de *The gentleman of Chile* agregando que "de paso, es el primer hombre de raza hispana que dirige películas en inglés en Hollywood".

Por su parte, Chas de Cruz, célebre cronista y crítico cinematográfico argentino, dedica a Borcosque un artículo en que lo califica de "el periodista extranjero más prestigioso de Hollywood", agregando que "la influencia perturbadora de Hollywood no ha tenido consecuencias para Borcosque, que sigue siendo puro y bueno" (*Ecran*, N° 161, febrero 1934).

consagre en forma exclusiva al género. *Ecran* es, por eso, durante años, una revista situada a medio camino entre una publicación cinematográfica y lo que entonces se entendía por revista "femenina". Luego supera esta indefinición y el cine pasa sin ambigüedad a ser su tema; vive así su período más largo y más fecundo. Más tarde, según veremos, la revista decae, en consonancia con el período de declinación que afecta a la producción norteamericana. Ha aparecido la televisión y su presencia arrolladora llega a Chile y la obliga a reconvertirse hasta verse obligada a desaparecer.

Como quiera que sea, en ninguna de sus etapas la revista se asemeja a las publicaciones cinematográficas que en los años 60 se pondrán de moda y que, en alguna forma, tienen su modelo en la francesa *Cahiers du Cinéma*. A *Ecran* nunca llegaron los ecos de los trabajos teóricos elaborados en torno al cine, ni se dejó jamás tentar por las corrientes que alimentaron a partir de un cierto instante las nuevas maneras de hacer crítica cinematográfica. En el primer tiempo esto habría sido desde luego imposible, porque aunque en los años 30 se habían ya publicado libros importantes sobre el tema, su difusión y conocimiento eran en el mundo todavía precarios, y en Chile, ciertamente, eran desconocidos. *Ecran* mantuvo hasta el final el perfil elegido a partir del 40; después de todo, era la única fórmula viable desde el punto de vista editorial. De hecho, era la que dominaba sin contrapeso en todas partes, incluso en países donde los círculos intelectuales y de cinéfilos con formación cultural superior a la media, aunque minoritarios, representaban corrientes de opinión de influencia considerable. No era el caso de Chile, donde estos círculos pesaban muy poco en la vida cultural y mucho menos en la opinión general. Entre ellos, desde luego, el desdén y aun el desprecio por *Ecran* fueron actitudes más o menos obligatorias<sup>15</sup>.

Por todo esto, la crítica cinematográfica conforme se la entiende hoy no jugó nunca un papel primordial entre los fines de la revista. Sí tuvo, en cambio, una presencia constante en sus páginas la crítica entendida como *orientación del espectador*. Esta finalidad queda expresamente formulada desde el número 1, en que se inaugura la sección "Los últimos estrenos". El texto de presentación dice lo siguiente:

"Tenemos el propósito de ofrecer a nuestros lectores una sección de crítica cinematográfica en la cual se analizarán minuciosamente todas las películas exhibidas en una quincena. Creemos que ya es necesaria la implantación de una crítica que tienda a orientar al público y a señalar de manera destacada

<sup>15</sup>Esta actitud, que incluía en su descalificación a la directora de la revista, la encarna bien el cineasta Sergio Bravo, fundador y primer director del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, a quien pertenece el testimonio siguiente: "Estábamos en plena época del *star-system* y ver *El Muelle de las brumas* era un modo de escapar a la revista *Ecran*, donde María Romero llenaba páginas con chismes sobre las "estrellas" norteamericanas y publicaba comentarios de películas de la misma procedencia que eran copias de las críticas de la revista *Variety*". Citado por Jacqueline Mouesca, en *Plano secuencia de la memoria de Chile. 25 años de cine chileno (1960-1985)* (Madrid-Santiago, Ed. del Litoral, 1988).

los espectáculos de alcance artístico que se ofrezcan en nuestro país (...). En ella se estamparán los juicios que merezcan las cintas sin consideración de ninguna circunstancia ajena al espíritu de análisis imparcial”.

La sección aparece desde entonces firmada con un seudónimo, *Lumière*. En este número inicial se deja constancia de que “para este servicio de crítica, contamos con la cooperación de don Antonio Videla, caballero que desde hace años mantiene el Boletín Cinematográfico para los Exhibidores, consignando en él opiniones siempre imparciales y dignas de consideración”<sup>16</sup>.

En esta primera crónica, una buena parte del texto se dedica al tema general de la llegada del cine sonoro y de si éste se impondrá o no en la preferencia del público, cuestión dudosa, según *Lumière*, porque “el gusto chileno es conservador y se apega con simpatía a lo que le ha sido familiar durante años”. Los comentarios de películas ocupan, por lo tanto, un espacio todavía breve aunque las líneas generales de lo que serán luego sus características ya se definen. Se reseña, por ejemplo, el filme *Melodías de Broadway*, y no se elude la nota mundana que es propia de la crítica de esos tiempos: se dice que “es la película con que hizo su entrada triunfal en Santiago el cine hablado”. No se cuenta el argumento –recurso que será el dominante en toda la crítica posterior”, tal vez porque se estima que “no vale gran cosa, en razón de lo trajinado”. Siempre dentro de la brevedad, se toca un punto que será también componente esencial de la crítica de ese tiempo: la presencia de las estrellas. Se agrega que el desarrollo de la película “da ocasión para que se luzca un buen cantante y ofrezcan sus habilidades y el deleite de sus bellas formas dos buenas artistas del cine: Anita Page y Bessie Love”.

La crónica prosigue luego con otra película sonora y se abordan luego dos filmes “simplemente sincronizados mecánicamente”, a propósito de los cuales el crítico se permite algún reproche, rasgo que suele ser poco frecuente en el estilo de la época.

La crónica concluye comentando tres películas mudas. De la primera, *La maravillosa mentira de Nina Petrowna*, dice que “se desarrolla en un ambiente liviano y tiene cuadros de crudo realismo que la hacen poco apropiada para ser vista por señoritas”<sup>17</sup>. De la última *La magia roja* elogia el argumento, “sencillo e interesante”, que ofrece “ancho campo al protagonista –el eminente actor alemán Conrad Veidt– para dar vuelo a sus facultades sobresalientes”. Agrega finalmente: “Sin rasgos de nerviosidad inquietante, se diseñan en esta pieza caracteres bien marcados. *La magia roja* se aparta de la superficialidad de los temas cinescos; hay en ella algo de la filosofía de la vida”.

<sup>16</sup>Para la pequeña historia de nuestra crítica cinematográfica hay que dejar constancia del nombre de Antonio Videla como pionero e introductor del género en la revista *Ecran*.

<sup>17</sup>Este curioso criterio –filmes “para mayores, no recomendable para señoritas”– figuró oficialmente en los códigos chilenos de censura durante muchos años. Fue establecido por el Decreto Ley N° 593 de enero de 1928, que reglamentó la Censura Cinematográfica. El decreto se promulgó siendo ministro de Educación el escritor Eduardo Barrios, quien –se cuenta– ideó aquella disposición para permitir la exhibición de la película chilena *Vergüenza*, de Juan Pérez Berrocal, inicialmente prohibida por la crudeza del tema que trataba: la prostitución y las enfermedades venéreas.

“Los últimos estrenos” es, durante años, la única sección en que la revista muestra un intento de hacer crítica cinematográfica. Distintas firmas se van sucediendo con el tiempo (M.D’Avril, Filmotobo y otros), pero el esquema de análisis es siempre el mismo. Se apoya en puros elementos descriptivos y los juicios tienen un invariable carácter impresionista. Una parte importante del comentario suele ser el resumen del argumento de la película, de la cual elementos definitorios son, desde luego, la calidad de los intérpretes. Se habla de ellos como de “los artistas”, y sus méritos tienen sobre todo que ver con su fama, su belleza o su simpatía. Otro elemento más o menos recurrente es el relacionado con “el ambiente”, que no debe confundirse con la óptica que hoy se aplica para juzgar “la ambientación”. En aquel entonces, la idea tenía una connotación reduccionista, y las alabanzas, cuando surgen, tienen que ver con el carácter “lujoso” o “agradable” de “los ambientes”. Rara vez intervienen en la reseña la mención a aspectos más técnicos. El papel del director, desde luego, nunca es mencionado. Los componentes exteriores, la crónica del cine como espectáculo social, mundano, están casi siempre presentes.

Las reseñas críticas de esta primera época se distinguen por su extrema simpleza, el empleo de una adjetivación repetitiva, absolutista, cargada de connotaciones pueriles, y dicho todo con un tono admonitorio, de “guía para el espectador”, libre de reflexiones o abstrusidades, y en un estilo elemental, sin alardes ni sorpresas<sup>18</sup>.

Limitada en su alcance y pobre conceptualmente, esta modalidad de crítica cinematográfica cumplirá en todo caso el papel autoasignado de “guía del espectador”. Se distinguirá netamente, desde este punto de vista, del abundante material de crónica, profusamente ilustrado, preparado directamente por los servicios de publicidad de los grandes estudios, o elaborado tal vez por los redactores locales de la revista, pero igualmente centrados en una línea de exaltación del “glamour” de las estrellas, el lujo de los escenarios, las peripecias de la filmación, el exotismo de las historias y el carácter excitante de las situaciones, etc. Es decir, todas las exterioridades en que se escamotea cualquier atisbo de juicio crítico pero que puedan resultar elementos de atracción para el espectador.

<sup>18</sup>Es difícil resistir la tentación de citar al menos algunos ejemplos extraídos de críticas de los primeros números: “El argumento, de gran sencillez, con cosas de la vida real, se desarrolla naturalmente, pasando de los momentos de goce y alegría a los de aflicción y suprema desdicha”. “Desde mucho tiempo (...) no habíamos visto al público tan fuertemente impresionado como en esta ocasión. Al finalizar el espectáculo, los ojos de todos revelaban que las lágrimas los habían empañado”. “La pieza ofrece valores de actuación y de presentación magníficos”. “Es ésta una de las cintas más simpáticas que hemos visto”. “La trama está llevada de manera que la pieza tiene especial atracción de principio a fin”. “Todos los artistas de esta obra trabajan muy bien y hacen en forma admirable la interpretación de los personajes centrales”. “La película encierra un argumento distinto del de la generalidad de las producciones americanas. Hay en ella sentimientos diversos, expresados en detalles sencillos y llenos de naturalidad, que dan fácilmente con el camino del corazón del espectador”. “El argumento de esta obra contiene una historia de cosas vulgares, si se quiere, pero de una realidad que impresionará”. Etc.

El esquema de "Los últimos estrenos" se mantendrá durante muchos años<sup>19</sup>, la sección cambiará de nombre algunas veces, habrá períodos en que el espacio acordado se reducirá notablemente, como ocurre en el período en que la revista desdibuja su carácter asumiendo contenidos más propios de las revistas "femeninas", pero estará siempre presente en alguna forma.

Esta presencia se afirma cobrando un relieve específico que ya no la abandonará hasta su extinción como revista, a partir del momento en que asume la dirección María Romero, quien logra definir, ahora sin ambigüedad, el carácter de *Ecran* como revista específicamente cinematográfica.

Desde el número inicial de su gestión, el "Control de estrenos" pasa a ser una sección relevante, ocupará dos páginas completas de la revista e incorporará además una innovación importante: la crítica dejará de ser la tarea de una sola persona, asumiéndose como tarea colectiva<sup>20</sup>. Será desde entonces permanente y tendrá siempre un sitio y un papel precisos en sus páginas. Al principio se adopta la práctica de que las críticas sean firmadas por su autor, pero al cabo de unos pocos meses esto se abandona, y la ausencia de firma responsable se mantendrá durante las dos décadas siguientes, confiriéndole al trabajo un perfil institucional: los juicios de las películas aparecen así como opiniones oficiales de la revista.

La crítica va a esforzarse por mostrarse objetiva, diferenciándose de los comentarios —tan frecuentes— dictados por los intereses publicitarios de las distribuidoras. La revista publicará desde entonces, al pie de la página donde se reseñan los filmes, la advertencia siguiente: "*Ecran* paga sus entradas a los cines. Sus críticas son absolutamente imparciales". Era, claramente, una invitación al lector para confiar en la objetividad y solvencia profesional de sus opiniones.

El "Control" elegirá ahora sin equívocos una función de "guía del espectador", incorporando como "señales" algunos procedimientos que tienen una cierta connotación pedagógica y que por entonces se harían generales en Chile y en los demás países: la *calificación o nota* asignada a cada película, que en *Ecran* de la década del 40 ofrece cuatro posibilidades: "¡Bravo!", "¡Está bien!", "¡Así, así!" y "¡No!", ilustradas para mayor comodidad y mejor comprensión del lector con un dibujo que grafica la evaluación. En el primer tiempo se recurre a Pepe Grillo, el personaje que encarna la conciencia de Pinocho en el filme de dibujos animados de Walt Disney estrenado con gran eco en el público en aquellos años. Ocasionalmente, además, se incorpora un procedimiento que más adelante se generalizará y se hará permanente: concluir la reseña con un "En resumen", en donde en un

<sup>19</sup>Aparte de esta sección, solían aparecer eventualmente reseñas de filmes no estrenados todavía en Chile, del tipo de "Los estrenos de Hollywood que veremos este año", firmados por Monsieur X, seudónimo que presumiblemente corresponde a Carlos Borcosque.

<sup>20</sup>Quienes la escriben —con excepción de María Romero, de Santiago Mundt (más conocido como Tito Mundt) y de alguien que firma L. Ortúzar— utilizan diferentes seudónimos: Marcio, Román, Kayruz, Virginia, Florín, Marylin, Zelda, Castor, Pólux, Montiel, Juan Cristóbal. Se introducen, además, formas periodísticas innovadoras como, por ejemplo, la llamada "Crítica en manos de los lectores", y reseñas hechas por escritores, uno diferente cada semana: Luis Enrique Délano, Manuel Rojas, Alberto Romero, Hernán Díaz Arrieta, Raúl Silva Castro, Diego Muñoz, entre otros. Pero esta modalidad no dura mucho tiempo.

mínimo de líneas se procura sintetizar la esencia del juicio crítico, destinado a ahorrarle al espectador-lector —conforme a prácticas aconsejadas por los modernos conceptos comunicacionales— el trabajo de leer el artículo entero.

En la década del 50 la modalidad se mantiene y en los años 60, tras algunos períodos de vacilación más o menos cambiantes, se vuelve al esquema, modificando únicamente la denominación de las calificaciones, que se ciñen a la escala del 1 al 7 empleada en la educación nacional: “Mala”, “Menos que regular”, “Regular”, “Más que regular”, “Buena”, “Muy buena” y “Excelente”. El emblema gráfico es, además, otro: el grillo ha sido reemplazado por un mono que gestualiza las notas, yendo desde el horror hasta la aprobación más entusiasta.

Por otra parte, con relación a los años 30, en los períodos posteriores, estas secciones muestran algunos cambios importantes: la crítica se ha hecho más elaborada y el comentarista revela una cultura cinematográfica mayor: su mundo de referencias es más amplio, y el papel del director, del guionista, más algunos aspectos técnicos de la realización del filme cobran significación. Los textos, además, están mejor escritos. En los años 50, por otra parte, deja de citarse el nombre de la productora y se comienza con una práctica importante que debe interpretarse como signo de mayoría de edad: se proporcionan al lector los elementos esenciales de la ficha técnica de cada filme. Todos estos son indicios que, aunque pequeños, no carecen de significación: la crítica cinematográfica empieza a ser entendida como un ejercicio cultural que exige algún grado de especialización.

Refuerza la idea anterior la presencia creciente en las páginas de la revista —a partir de los años 40— de artículos más o menos extensos, informativos y aun de opinión, sobre los más variados temas del cine. Al margen, por ejemplo, de las reseñas consignados en el “Control de estrenos”, algunas películas merecen crónicas separadas especiales y en muchas de éstas hay una franca tentativa de ir más lejos y profundizar en el análisis del valor y calidades de las películas. Se abordan, además, materias bastante más amplias que las peripecias en la vida de las estrellas y las novedades de los estudios hollywoodenses. Hay artículos dedicados a los géneros cinematográficos, a los problemas de la producción, al desarrollo de los cines nacionales en diversos países, etc. Hay, incluso, aunque en un nivel todavía elemental, tentativas de incursión en cuestiones teóricas. Todo esto marcha paralelamente a la presencia en *Ecran*, a partir de los años 40, de un equipo periodístico más experimentado y con una mayor especialización en el tema cinematográfico.

En los años 60 cambia la directora y la revista, junto con intentar ampliar su visión de la realidad cinematográfica mundial, aparece exigiendo más de sus comentaristas de filmes, quienes de nuevo ponen su firma a sus trabajos<sup>21</sup>. La crítica

<sup>21</sup>Aparte de los nombres de los directores, y eventualmente de sus asistentes inmediatos, no es fácil reconstruir la nómina de periodistas y escritores que colaboraron en *Ecran* en los años 40, 50 y 60. Hay nombres que se recuerdan bien, porque su firma aparece de modo expreso al pie de sus artículos: Santiago del Campo, Miguel Frank, Miguel Munizaga Iribarren, Tito Castillo, Orlando Cabrera Leyva, Omar Ramírez, José Pérez Cartes, Osvaldo Muñoz Romero. Abundan los trabajos firmados con seudónimos, no siempre identificables, práctica que se abandona paulatinamente.

de cine ha vivido en el mundo una transformación profunda, en Chile algunos intentan hacerse eco de estos cambios y *Ecran*, aunque no varía la esencia de su estilo, no parece ajeno a la tendencia a ir más a fondo en los análisis. Pero los tiempos no son los mismos, el público cinéfilo se ha hecho más exigente mientras que el público más popular, hasta entonces lector mayoritario de la revista, ha ido poco a poco modificando sus gustos. La televisión ha iniciado en Chile su imparable arremetida.

## 4

En la década del 40 la revista ofrece además un rasgo muy notorio: su preocupación por el cine chileno. El fenómeno no es casual, porque en esos años, justamente, se vivió una de las etapas que mayores expectativas y esperanzas ofrecieron a la cinematografía nacional. La fundación de Chile-Films y el impulso oficial que se intentó dar a través de estos estudios a la producción local, más las múltiples iniciativas independientes, marcaron la década como una de las más fecundas, si no desde el punto de vista de la calidad, al menos de la cantidad de filmes producidos. *Ecran* se había mostrado ya receptiva en los años 30 al fenómeno del cine nacional, pero en esa década, como se sabe, tras el debut del sonoro con *Norte y Sur*, se produjo durante un largo tiempo una suerte de parálisis. Cuando la situación evolucionó, y los cambios que se produjeron en el país a partir de la llegada al gobierno del Frente Popular, en 1938, abrieron horizontes nuevos a la vida cultural, la revista jugó un papel destacado en la cobertura periodística de las novedades que se fueron produciendo en el cine.

Quienes mantienen en la memoria la imagen de *Ecran* como una revista apegada estrictamente, y acaso en exclusiva, a la fórmula del *star system* y del tema hollywoodense, se sorprenderán revisando los números de la década del 40, en los que se halla un registro minucioso y virtualmente exhaustivo de todo lo que ocurrió en el cine nacional. No se trata sólo de las reseñas dedicadas a los filmes locales, sino del seguimiento de todos los procesos previos y posteriores a su producción, más la atención prestada al conjunto de problemas que suscitaba el anhelo de levantar y sostener una cinematografía nacional.

Es cierto que el tipo de periodismo dominante en *Ecran* llevaba a la revista a inventarse una suerte de "Hollywood criollo", introduciendo materiales noticiosos sobre las "estrellas" locales que no es injusto calificar de ingenuos y pueriles, además de irremediablemente provincianos. Pero, al lado de eso, es impresionante la cantidad de artículos que reflejan una preocupación seria y real sobre el tema: crónicas, entrevistas, reseñas críticas, editoriales, balances, breves ensayos, gacetas, etc. No hay número en que, de alguna manera, el cine chileno no esté presente. Se puede afirmar que virtualmente no hay aspecto general o particular de nuestra cinematografía que no haya sido abordado en algún momento en la re-

---

En la década del 60, cuando la crítica de cine aparece otra vez firmada por sus autores, los nombres recurrentes son los de Osvaldo Muñoz Romero (Osmur), Yolanda Montecinos, Mariano Silva, José Rodríguez Elizondo, Tito Mundt, María de la Luz Marmellini, Lidia Baltra, entre otros.

vista. El problema pasa a ser, incluso, materia recurrente en la página editorial, en la que la columna "Ahora decimos" vuelve una y otra vez, de modo sistemático, al tema, tras haber desarrollado una suerte de declaración de principios en uno de sus artículos iniciales, titulado "Nuestro cine":

"Innumerables veces se oye la misma frase: '¿Por qué insistimos en hacer cine?' (...).

La contestación es simple. El cine, aquel juego maravilloso de imágenes animadas sobre un lienzo, no es solamente una industria más. Es algo que desborda los límites de un simple comercio (...). Si carecemos de esa arma cultural tan poderosa que es la cinematografía, de nada nos servirá nuestro avance en otros campos (...). No bastarán nuestros diarios, nuestras revistas, nuestros libros, para hacer llegar más allá de las fronteras chilenas todo aquello que refleje en un sentido chileno nuestra idiosincrasia. Es por eso que la industria del cine debe ser apoyada, alentada en sus más insignificantes intentos de superación (...).

¡Y si logramos vencer la resistencia cobarde de muchos, si logramos construir los cimientos de lo que el cine chileno del futuro ha de ser, habremos logrado crear algo para nuestra grandeza patria!"<sup>22</sup>.

En los números siguientes, el tema continúa desarrollándose ampliando la atención hacia diversos aspectos particulares<sup>23</sup>. Y en la década del 40 es considerable el espacio que la revista sigue dedicándole. Comentan las películas nacionales, escriben crónicas o realizan entrevistas un variado abanico de colaboradores: Patricia Reyes, Juan Pozo, Matilde Ladrón de Guevara, Raúl Cuevas, Osvaldo Muñoz Romero, Miguel Frank, Carlos Lavín, Roberto Jordán, entre otros. Hay también artículos importantes, sin firma, sobre aspectos globales del cine chileno, lo que debe interpretarse como una preocupación institucional en torno al problema. Hay algunos textos que vale la pena citar, como el extenso "Realidades y perspectivas del cine chileno", de Ignacio Domínguez Riera, publicado en cinco partes en marzo y abril de 1944 en los números 686 al 690. En él se abordan, sobre todo, cuestiones relacionadas con la producción, y las limitaciones que ofrecen la tecnología y los recursos humanos disponibles en Chile.

Uno de los aportes más interesantes de la revista es en este terreno el impresionante conjunto de artículos escritos por Pancho Rivas y Pancho Pistolas, ostensiblemente seudónimos de alguien cuya identidad no nos ha sido posible establecer. De calidad desigual y enfoques y opiniones a menudo discutibles, el saldo de

<sup>22</sup>*Ecran*, N° 599, agosto de 1942.

<sup>23</sup>Algunos de los asuntos tratados son los siguientes: "Nuestra realidad artística" ("Nuestro cine encauza ya en una realidad (...) Del simple terreno del ensayo debemos pasar a uno más serio, donde las posibilidades cuenten con un grato bagaje de experiencias"); "Celuloide, problema del cine chileno" ("Ya lo hemos dicho. El cine nacional está predestinado a los contratiempos (...) Ahora que todo se insinúa en forma provisoria, en los momentos en que se planean grandes estudios y proyectos risueños, escasea el celuloide"); "Nuestros directores"; "No sigamos improvisando", etc.

los más de sesenta trabajos publicados por este periodista es, sin embargo, de notable interés para el investigador<sup>24</sup>.

Menos copiosa, aunque también interesante, es la contribución de otros dos periodistas que también prefieren firmar con seudónimo: Marco Aurelio y John Reed, en algunos de cuyos artículos hay atisbos de una mayor ambición conceptual<sup>25</sup>.

Hay otra serie de presencia modesta, ya que se trata de simples gacetillas. Están firmadas con seudónimo, Pepe Grillo, y se presentan con un título genérico, "En nuestro Hollywood criollo". Son notas inscritas en el clásico género de la "chismografía". No tienen ninguna importancia, salvo mostrar con su solo título una suerte de intención programática que definen en algún sentido la idea que en esos años tenía *Ecran* del cine chileno, de sus perspectivas, de lo que supuestamente debía proponerse<sup>26</sup>. Hay que recordar que la apertura de los estudios de Chile-Films con el apoyo del Estado, a comienzos de la década del 40, abrió esperanzas inusitadas sobre el destino de nuestra cinematografía. Se vivió un período cercano a la euforia, y los ambiciosos planes que la nueva empresa puso en marcha suscitaban entusiasmo que hicieron pensar a muchos que había nacido, por fin, la industria cinematográfica nacional. La mayoría de los medios de comunicación lo creyó así, y *Ecran* no fue una excepción. El sueño no se cumplió, todos estaban equivocados; pero, además, algunos de esos medios y sobre todo *Ecran*, cayeron en la ilusión de imaginar un "Hollywood criollo", una "fábrica chilena de sueños", con réplicas locales de los estilos estadounidenses del *star system*. La revista jugó ese juego y mirado hoy, el esfuerzo desplegado para urdir historias reales o imaginarias vividas por nuestras "estrellas", tiene algo de patético, tanto más si se sabe, como ahora lo sabemos, que la parafernalia puesta en marcha por Chile-Films terminó en el más estrepitoso fracaso<sup>27</sup>.

A pesar de que nuestra cinematografía no lograba fraguar, *Ecran* no abandonó su preocupación por el tema. En los años 50 hay abundantes crónicas de redacción, sin firma, y también artículos de autor, algunos de interés como los de

<sup>24</sup>Con la firma de Pancho Rivas apareció a partir de 1942 una cuarentena de artículos, desarrollando una línea de análisis que prolongó hasta 1945. La medida de la variedad de cuestiones tratadas puede deducirse de la simple mención de algunos de sus títulos: "Los argumentos en el cine nacional", "El problema de la distribución", "¿Cuánto cuesta una película chilena?", "Colaboración femenina en el cine nacional", "La calidad técnica de la película chilena", "¿Está destinado a fracasar nuestro cine?", "Un cine con aspiraciones", "Nuestro cine y el teatro chileno", "El cine chileno en la encrucijada", "Los escenarios en nuestras películas", "Nociones erradas de la pantalla chilena", "Realidades y ficciones de nuestra cinematografía", etc.

A mediados del 46 comienza la serie firmada por Pancho Pistolas, que se prolonga hasta principios de 1949. Está formada por una veintena de artículos, en los que se abordan problemas de la misma diversidad que los tratados en la serie inicial.

<sup>25</sup>Los artículos de John Reed—seudónimo que corresponde a Enrique Bello—se publican a fines de 1944, mediados de 1945 y uno último al año siguiente. Los de Marco Aurelio aparecieron en 1948 y 1949.

<sup>26</sup>"En nuestro Hollywood criollo" se publica a partir del segundo semestre de 1945 y a lo largo del 46.

<sup>27</sup>Véase Jacqueline Mouesca, *op. cit.*, págs. 13-14.

Isidoro Basis Lawner. En la década siguiente, en que reverdecen otra vez las esperanzas puestas en nuestro cine, el tema aparece tratado en forma recurrente, en crónicas de Marina de Navasal y Omar Ramírez, y en series de mayor enjundia informativa: la docena de artículos, por ejemplo, de José Pérez Cartes publicados entre 1961 y 1963, y la treintena de textos de Mario Godoy Quezada, agrupados bajo el título común de "En la huella del cine chileno", que deben considerarse como prolegómenos y/o complementos de su *Historia* publicada en forma de libro ese mismo año de 1965<sup>28</sup>.

## 5

La llegada de María Romero a la dirección de *Ecran* marca un cambio que va mucho más lejos que un simple reemplazo en el puesto de mando; porque con anterioridad a ella, la revista había conocido casi media docena de directores diferentes sin que esto significara mutaciones de consideración. Ahora, en cambio, *Ecran* se modifica radicalmente y deja de ser el producto más o menos híbrido en que estaba convertido.

En los dos años inmediatamente anteriores, el cine había llegado a tener en sus páginas una presencia bastante menor de lo que tenía anteriormente en relación a otros temas. Elijamos un número cualquiera de 1937, por ejemplo, y se verá que el cine ocupa apenas ocho páginas de un total de 42. Un poco más de la mitad está dedicada "a la mujer": modas, incluyendo patrones de costura, recetas de cocina, consejos de belleza, etc. El resto lo cubren los textos literarios y notas de crónicas sobre temas diversos, entre ellos lo que suele denominarse "vida social".

En octubre de ese año, tras una supuesta encuesta entre los lectores, la revista cambia de formato; pasa a tener 21 x 28 cm., fórmula que se mantendrá hasta su desaparición. Zig-Zag, la empresa editora, ha instalado nuevos equipos impresores que condicionan el cambio de formato y que posibilitan mejores resultados gráficos. Mejora también la calidad del papel de las páginas dedicadas al cine.

Pero, en esencia, se trata sólo de cambios materiales porque *Ecran* sigue siendo la misma<sup>29</sup>. Un perfil explícito de sus características lo encontramos en el texto "Isabel Morel traza una cálida semblanza de nuestra revista", publicado en el N° 363 de enero de 1938. En él queda definido de modo explícito el carácter de

<sup>28</sup>El tema del cine chileno en *Ecran* merece un trabajo separado de investigación y análisis. Facilita la tarea la memoria *Biofilmografía del cine chileno*, seminario realizado en la Escuela de Bibliotecología del Instituto Profesional de Santiago por Cristián Cabezas, Luz Hernández, Marcelo Lorca, José Ramos, Carmen Santis y Marta Suárez (Santiago, Mimeo., 1991). El trabajo comprende un apéndice con una lista de artículos sobre nuestra cinematografía aparecidos en las revistas nacionales. Aunque tiene algunas lagunas importantes, la parte relacionada con *Ecran* es bastante ilustrativa y permite al investigador ahorrar un largo y fatigoso camino de búsqueda.

<sup>29</sup>En la nota en que se anuncia la apertura de "la encuesta" se indica, por si hubiera dudas, que la revista no se propone cambiar de carácter, agregando además que su equipo de colaboradores seguirá siendo el mismo: "Isabel Morel, Julio Arriagada Herrera, Malva Valery, Reinaldo Lomboy, Carmen Durero, Juan Cristóbal, etc.". Este último es un seudónimo utilizado por el director, Luis Enrique Délano.

*Ecran* como "revista femenina, de índole amplia" que "da al hogar todo aquello que el hogar necesita": la moda y la cocina, temas tratados en "secciones útiles que dan fulgor a la vida". Otra "sección importante" es la del cine, en que se presenta "en forma atrayente y sabrosa la vida y milagros de ese Hollywood de leyenda que tanto apasiona a la juventud de hoy día". Están también la literatura y otras secciones menores, todo lo cual conforma "una revista que se propone educar sin hacer cátedra y realizar cultura en inteligente sugerencia (...) una revista que enseña deleitando..."<sup>30</sup>.

El golpe de timón se produce con el N° 445, que aparece el 1 de agosto de 1939, poco después de haber asumido su cargo la nueva directora. El formato se mantiene, así como la periodicidad semanal, vigente desde hacía algunos años, pero mejora la calidad material: el papel y la modalidad e impresión, en que se generaliza el sistema de rotograbado, portadas inclusive. En éstas los rostros de las estrellas cinematográficas aparecen en un gran primer plano fotográfico, reemplazando los dibujos a todo color que *Ecran* lució desde su primer número<sup>31</sup>. El cine pasa a ser la especialidad dominante y sin contrapeso, con secciones nuevas en que se lo aborda de un modo más amplio y diversificado; los textos literarios y los temas "de la mujer", mientras tanto, se reducen a una mínima expresión, hasta desaparecer del todo más adelante. La nota editorial, que en la etapa anterior abordaba los temas más heteróclitos<sup>32</sup>, se ocupará definitivamente de cine ("Mirando a Ann Sheridan", "Admirando a Myrna Loy", "Madeleine Carroll", "La novia de la infancia: Diana Durbin", "La sonrisa de Priscilla Lane", etc.), aunque sea cine visto desde el ángulo que la revista privilegiará a partir de entonces en forma específica: el *star system*. Con los años los temas de la página editorial seguirán siempre girando alrededor del cine, abordando aspectos más problemáticos.

La nueva fórmula, que se mantuvo prácticamente sin variantes durante los más de veinte años de dirección de María Romero, se tradujo en un éxito inmediato fulminante. La revista, que estuvo a punto de ser cerrada porque sus ventas

<sup>30</sup>El "discurso" de Isabel Morel se detiene a analizar el título de la revista. *Ecran* —dice— es una palabra que "viene a ser algo como la lámpara de Aladino que, a través del oído y la vista, produce el roce milagroso (...) Es la cortina blanca que plasma el ir y venir de las ideas en el mundo" (...) "Este *Ecran* es en realidad una exhibición de leve textura literaria, en que la noticia interesante, de carácter mundial, se sintetiza de modo ameno y pintoresco para dar oxígeno a la vida hecha de rutina e indiferencia, galvanizando los entusiasmos tan castigados por el escepticismo de nuestra época utilitaria y egoísta" (...) "Una revista de esta índole es aviación y transatlántico, ferrocarril y telégrafo sin hilos".

Se podrían citar muchos otros ejemplos no menos sorprendentes, porque el texto es bastante extenso.

<sup>31</sup>Las ilustraciones de las portadas estuvieron en algunas ocasiones a cargo de dibujantes notables. Se recuerda de modo especial el nombre de Raúl Manteola, que tras ilustrar las cubiertas de *Ecran* durante algunos años, se trasladó a la Argentina, transformándose en uno de los más importantes portadistas de diversas publicaciones bonaerenses, entre ellos el célebre magazine femenino *Para Ti*.

<sup>32</sup>Hasta antes del cambio, los editoriales de *Ecran* solían ser una pintoresca miscelánea. Veamos algunos títulos: "De vacaciones", "Hombres y animales", "Oh, playas doradas", "Cátese, pero mire bien lo que hace", "El nombre no tiene importancia", "El beso, por discreto, ha cambiado su técnica", etc. Con la nueva fórmula la intención se torna inequívoca: el tema es ahora el cine.

no sobrepasaban los dos mil ejemplares, llega a ser rápidamente una de las publicaciones más exitosas de la Editorial Zig-Zag. Se convierte en una revista de circulación y prestigio continentales y su tiraje supera en sus mejores momentos los ciento veinte mil ejemplares semanales.

La responsable de esta notable *performance* había llegado a *Ecran* sin ningún antecedente profesional que hiciera presagiar estos resultados. Integraba una familia con cierto relumbrón público (un padre que murió siendo Ministro de Justicia, hermanos destacados en sus profesiones, particularmente Alberto, uno de los novelistas chilenos importantes de este siglo). María sólo podía mostrar el dominio del inglés obtenido gracias a sus estudios en California, cuando Luis Enrique Délano la llevó a la revista para que trabajara como asistente suyo en la secretaría de redacción. Que sepamos, su primera colaboración escrita, o al menos la primera en que un texto aparece firmado con su nombre es una reseña en el "Control de Estrenos" del N° 428 de abril de 1939. Comenta en ella "Noches de príncipes", una película sin mayor relieve, aunque según indica la comentarista, está basada en una novela de Joseph Kessel. Pero su primer trabajo importante data del mes siguiente: en el N° 436 publica "Hilda Sour no tiene secretos para una periodista", un artículo que inaugurará su muy extensa trayectoria como entrevistadora de estrellas del cine<sup>33</sup>.

Asumida la dirección, da muestras de inmediato de disponer de una personalidad enérgica. Propone a la gerencia de Zig-Zag cambios radicales en la fisonomía periodística de la revista, y ofrece levantar su circulación a cambio de que la empresa le asigne una participación por ventas superiores a los cinco mil ejemplares de cada número.

"Seguramente por pura intuición, María Romero comprendió que había que contar los detalles más mínimos de las actrices y actores. Era también la época del esplendor de Hollywood, lugar que los reunía a todos y que sintetizaba el auge de esta industria cinematográfica"<sup>34</sup>.

<sup>33</sup>La nota espectacular en su carrera periodística la obtuvo en 1954, año en que entrevistó a Marilyn Monroe. A tono con nuestro provincianismo, el hecho ha sido varias veces destacado por tratarse del "único periodista chileno" que logró tal "hazaña". Lo cierto, en todo caso, es que lo hizo, tal como lo evoca Margarita Serrano en "María Romero. Luz, cámara y... vida", capítulo de *Personas de mundo*, libro de entrevistas publicado por la Editorial Zig-Zag en 1990.

Señalemos, a título de curiosidad, que en esa entrevista María Romero sostiene que su primer trabajo periodístico fue un reportaje hecho con motivo de la conferencia de prensa que dio el actor norteamericano Tyrone Power en el Hotel Carrera en 1939, año de su visita a Chile. Esta afirmación se contradice con lo que ella misma había escrito en su artículo "Emociones y recuerdos del cine chileno" (*Ecran*, N° 1.547, 20 septiembre de 1960, págs. 12-13).

Allí sostiene textualmente: "En estos días, no puedo menos que recordar que mi primera experiencia periodística está íntimamente ligada al cine chileno. Acababa de entrar a *Ecran* cuando des-puntaba 1939. El mismo día, y recién me sentaba ante el escritorio, tragando mi miedo, el director -Luis Enrique Délano- me dijo: 'Acaba de llegar Hilda Sour, protagonista de *Norte y Sur*, la mejor película chilena. Vaya a entrevistarla' (...) Desde ese instante quedé ascendida a redactora".

<sup>34</sup>Margarita Serrano, *op. cit.*, pág. 254.

La revista no se limitó a eso, ciertamente. Desde ese primer número y en todos los que vinieron en los veinte años siguientes, sus páginas estuvieron abiertas a la información y análisis de lo que ocurría en el cine mundial. Como hemos ya visto, el cine chileno pasa a ser tema obligatorio, y también se dedica un espacio importante al cine mexicano y particularmente al argentino, cuyas vicisitudes son seguidas durante años por corresponsales calificados, entre ellos Chas de Cruz, que en los años 50 tenía la reputación de ser uno de los mejores críticos cinematográficos bonaerenses. Un rasgo de *Ecran* que también tiene interés fue su preocupación por el cine europeo, que en toda la década del 50 tuvo en Chile una presencia considerable, mostrando entre el público, en particular en las capas medias, una sólida implantación.

Como quiera que sea, el espacio privilegiado lo tuvo siempre el tema hollywoodense. La revista fue un modelo arquetípico de publicación puesta al servicio del *star system*, alimentado periodísticamente por agencias internacionales especializadas, que proveían todo tipo de noticias más las crónicas y reportajes de periodistas como Sybilla Spencer, por colaboraciones de chilenos residentes en Hollywood como Carlos Borcosque o Tito Davison, y por la propia María Romero, que en sus dos décadas como directora viajaba a menudo a California para realizar sus célebres entrevistas<sup>35</sup>.

Cuando ella dejó su cargo, las cosas estaban cambiando. La televisión había llegado y el cine se batía en retirada. Hollywood ya no era lo que había sido ni lograría volver a serlo. En Estados Unidos se cerraban salas de cine y los grandes estudios entraban en una época de franca decadencia. La era gloriosa del *star system* había llegado a su fin.

El cine norteamericano seguía siendo cuantitativamente el dominante, pero no lograba competir en calidad con el europeo<sup>36</sup>. Es una realidad que tiene en

<sup>35</sup>María Romero fue, sin lugar a dudas, una personalidad de relieve singular en el periodismo cinematográfico latinoamericano, y es evidente que sus posibilidades de acceso a los grandes estudios y a las estrellas de primera magnitud eran reales. A pesar de que, según sostiene el periodista y crítico Hans Ehrmann, los estudios tuvieron siempre perfectamente planificada su labor de relaciones públicas en lo que a la concertación de entrevistas se refiere. Todo correspondía a un plan previsto de antemano hasta en sus menores detalles, sin excluir la fotografía de la estrella en que ésta, de su puño y letra, escribía una cálida dedicatoria al periodista que la entrevistaba.

<sup>36</sup>En Chile se vivía en ese instante un buen momento del cine europeo. En *Ecran*, N° 1.558, de diciembre de 1960, se habla del "año de *La dolce vita*" agregando que el otro dato significativo del 60 es la llegada de "la nueva ola" francesa. Esa fue, en efecto, la opinión mayoritaria de la crítica nacional. Son significativos los resultados de la encuesta realizada en enero de 1961 por la influyente revista *Ercilla*. El jurado —entre los que figuraba Marina de Navasal, la nueva directora de *Ecran* desde mediados del 60— votó casi por unanimidad por *La dolce vita* como la mejor de 1960. En los puestos restantes figuraban dos películas italianas más dos francesas, una inglesa, una checoslovaca, una alemana, una rusa y apenas una norteamericana, que quedó relegada al último lugar entre las preferencias del jurado.

Estos resultados confirmaban una tendencia de opinión que venía ya manifestándose en los años anteriores y que seguiría corfirmándose en los siguientes. Es lo que indican las encuestas de *Ercilla*, muy representativas de los gustos dominantes en los sectores del público que podríamos calificar de "letrado".

cuenta la nueva directora de *Ecran*, Marina de Navasal, que reemplaza a María Romero, quien renuncia a mediados de 1960. Ella mantiene en términos generales la línea de su predecesora, aunque se advierte una tendencia a acercar la revista a aquellos sectores que habían comenzado a educarse en el gusto por el cine apuntando a objetivos mayores que el simple culto de las estrellas. Era un público de cinéfilos que se reclutaba en las capas medias, particularmente en los sectores de profesionales, intelectuales y artistas, que se había ido formando en las dos décadas anteriores y que mostraba una marcada preferencia por el cine europeo. Entre ellos, además, nacía una inquietud que se expresaba en la formación de cine-clubs, y en el surgimiento de grupos de jóvenes dominados por la pasión del cine<sup>37</sup>. Había ya quienes sin provenir, como era la norma, del campo del periodismo, intentaban abrirse un camino como críticos cinematográficos. *Ecran*, entre otros, junto a los primeros síntomas de los varios fenómenos que luego se irían manifestando: la aparición de pequeñas revistas especializadas, de vida efímera aunque con alguna significación, y el renacimiento de la cinematografía local que se manifestaría en la segunda mitad de la década.

Con la nueva directora, *Ecran* aparecía como una publicación sensible a estos nuevos tiempos, fenómeno que se prolongó en los años posteriores con María de la Luz Marmentini, que asume la dirección en 1964. Indicios de un nuevo estilo son, entre otros, el restablecimiento de la firma al pie de cada crítica cinematográfica y la desaparición de las "notas" con que se calificaba cada película enjuiciada. Se despojaba así del carácter un tanto escolar de simple guía del espectador, y aparecía como un intento de ir más lejos en el análisis del fenómeno fílmico. Se publican, además, largos artículos con temas monográficos sobre cines nacionales de otros países o sobre aspectos de la historia de la cinematografía<sup>38</sup>,

A pesar de la notoria mayor calidad del cine europeo, el norteamericano dominaba no sólo por el número de filmes exhibidos, sino por su poder de convocatoria de los espectadores. Según datos publicados por *Ecran* (Nº 1.666, enero de 1963), en 1962, de las 429 películas exhibidas en el año, 188 eran norteamericanas, siguiendo en orden de importancia Inglaterra con 47 filmes, México, 36; Italia, 28; Francia, 27; Alemania, 14; coproducciones franco-italianas, 14; coproducciones italiano-norteamericanas, 10; Unión Soviética, 10; España, 10; Argentina, 8; Suecia, 5; Japón, 3; Chile, 2; Checoslovaquia, 2. En la lista figuran con un único filme otros países, más una decena de coproducciones de diverso origen.

En el mismo número se publica un cuadro con las películas que han atraído al mayor público en el año. Salvo *Divorcio a la italiana* y *El analfabeto*, de Cantinflas, todos los otros títulos que figuran entre las diez primeras son de procedencia norteamericana. Señalemos, de paso, el fenómeno de masas que representaba el cómico mexicano, ya que su filme figura en primer lugar con 418 mil espectadores, exactamente el doble de los que tuvo *El Cid*, el segundo de la nómina, con 209 mil espectadores.

<sup>37</sup>Una nota informativa publicada en *Ecran*, 1.632 de mayo de 1962, da cuenta de una velada realizada en Concepción por el Cine-Club Universitario local, en la cual, "prosiguiendo con su ciclo de divulgación de la cultura cinematográfica" se había realizado "un foro sobre la película de Michelangelo Antonioni, *La noche*".

En el país proliferaban los cine-clubs alrededor de los cuales se nucleaba una juventud deseosa de ver no sólo buen cine sino de profundizar en su comprensión.

<sup>38</sup>Por primera vez, cuando se juzga que una película reviste una importancia especial, se le dedican extensos artículos (sobre *El extranjero*, por ejemplo, de Luchino Visconti. Mariano Silva escribe una

el tema del cine chileno sigue siendo abordado de modo permanente, desarrollando por primera vez temas de su historia. Las películas chilenas reciben generosa cobertura, lo que no se traduce necesariamente en una mirada dominada por la complacencia<sup>39</sup>.

A la revista, además, llegan nuevos colaboradores de solvencia probada, que amplían su abanico de posibilidades periodísticas. Pero aunque la nueva fórmula se abordó con notoria seriedad profesional, no prosperó. *Ecran* perdía paulatinamente el público que le había sido fiel durante dos décadas y no ganaba posiciones en la nueva audiencia que procuraba conquistar. El primero estaba constituido por lectores formados en el culto del *star system*, a quienes no les interesaba nada más profundo ni más exigente como material periodístico, y en cuanto a la segunda, estaba formada mayoritariamente por grupos que habían mirado siempre a la revista con desdén, por considerarla intelectualmente poco fiable. En el primer caso, además, el gusto masivo se desplazaba rápidamente hacia nuevos intereses culturales: el de la música popular, desde luego, que impulsada por la revolucionaria difusión de los medios audiovisuales, desplazó en la adoración de las multitudes, especialmente entre los jóvenes, a las antiguas estrellas del cine por las nuevas luminarias del rock.

La revista, en alguna medida, se estaba quedando en la tierra de nadie. Procuró acomodarse a las nuevas circunstancias. Con la llegada de María de la Luz Marmentini se incorpora un suplemento semanal con la programación completa de la televisión, que ha comenzado a funcionar en el país el año 62 y que en esos

---

página entera en el N° 1.957, de septiembre de 1968), o se le consagra un debate colectivo, como ocurre con el filme de Orson Welles en el coloquio, organizado por la revista, "Proceso a *El proceso* a puertas cerradas", con participación de Marina de Navasal, Lidia Baltra, Jaime Celedón y Raúl Pérez Arias, recogido en el N° 1.739 de mayo de 1964. "Un filme inmortal: *Potemkin*", es un largo y minucioso artículo de José Pérez Cartes, a raíz de la exhibición del clásico eisensteiniano en la Cinemateca Universitaria, N° 1.798, julio de 1965.

En los artículos monográficos se abordan temas muy variados como "El cine checo: bandera de libertad", de María de la Luz Marmentini, N° 1.958, septiembre de 1968, o "El cine joven alemán", de José Rodríguez Elizondo, N°s 1.961 y 1.962 de octubre de 1968. Hay también varios números en que se examina globalmente la historia del cine mundial y muchos números donde el tema se analiza por géneros cinematográficos.

<sup>39</sup>En ese período se publican los artículos de Mario Godoy Quezada. Las películas chilenas son ampliamente comentadas: María de la Luz Marmentini dedica un extenso análisis al filme de Helvio Soto, *Lunes 1°, domingo 7*, del cual sostiene que "es la película chilena más importante de la nueva era del cine chileno", N° 1.963, octubre de 1968. Como muestra de que su visión crítica de la producción local no está sujeta a complicidades o complacencias, dos números después termina un artículo sobre *Ayúdeme usted, compadre* con la siguiente frase: "Ya existen suficientes antecedentes sobre el cine nacional como para que un gran sector del público comprenda que no todo lo que se pone en película de 35 mm. es cine".

A la película *Caliche sangriento* le dedica Osmur (Osvaldo Muñoz Romero) un generoso artículo, "La pampa nortina, gran personaje de un filme chileno" en el N° 1.994, de mayo de 1969. La cinta, como se sabe, se considera uno de los puntos de partida de lo que luego dio en llamarse "Nuevo Cine Chileno". *Ecran* se muestra receptivo del fenómeno. Pero era ya demasiado tarde para la revista: dos meses después se oficializaría su partida de defunción.

momentos cuenta ya con tres canales. Pasa a llamarse "Revista internacional de cine y televisión". Poco tiempo después, el 68, la denominación se amplía y cambia a "Revista internacional del cine, teatro, radio y TV".

Pero todos los esfuerzos son ya inútiles. En 1969 asume como director interino Omar Ramírez. El 29 de julio de ese año se publica el N° 2.005 y con él se pone definitivamente fin a la historia de *Ecran*. La televisión ha terminado por lograr lo suyo y la revista es reemplazada por una nueva publicación que se llamará *Telecran*.

# GABRIELA MISTRAL

## TESTIMONIOS

Virgilio Vidal

Los motivos del medio siglo de conmemoración del otorgamiento del primer premio Nobel de literatura por América Latina, convienen resaltar la relevancia política, más que simplemente reconocida, de la personalidad de Gabriela Mistral. Con lo que respecta a la prensa la salutación indirecta que de este carácter nos va a dar al conmemorarlo se adelanta así:

“La Cámara de Diputados de la República de Chile, envía un saludo fraternal al pueblo hermano de México por intermedio de Gabriela Mistral, Embajadora del Arte y la Poesía.”

Esto ocurrió en la sesión ordinaria del 20 de junio de 1922, por iniciativa de Juan Pradenas Muñoz y Manuel Navarrete, corroborado por el parlamentario radical, a nombre de los diputados radicales, quien consideró la conveniencia de:

“Tender homenaje a esta educacionista, que es un honor para el país, y el de enviar un mensaje de simpatía al pueblo de México”. Luego agregó:

“Y no sé si hubiera el hallazgo de este homenaje, si presentara al Ministro de Justicia e Instrucción Pública, en qué forma el gobierno de nuestro país ha contribuido o se va a contribuir al viaje de esta distinguida mexicana; no desearía decir que, según mis noticias, el gobierno no se lo merezcano.”

El ministro Chaerán dijo que se le confió a la educación y puso una comisión al honorario:

“pero el Gobierno no podía darle dinero para el viaje ni ayudarla en ninguna forma, por dos razones: en primer lugar porque los gastos de esta educaciónista los iba a proporcionar el gobierno de México y, en segundo lugar, porque el gobierno carece absolutamente de fondos para asignaciones de esta índole. No tiene ni un solo centavo por más justificado que sea el gasto que se quiera hacer. Por este motivo no he podido hacer otra cosa que conser- var a la señora Godey el goce de sueldo.”

Existen bases para suponer que Gabriela Mistral era una mujer de profunda convicción política, después de haber ejercido cuánto poder hubiera para un poeta:

“Al por dentro es el poeta con sueldo”, afirmaba en sus *Pensamientos Pedagógicos*, luego de haber dicho: “Para enseñar se han que tener”.

Se le dio lo que demostró desde temprana edad escribiendo y divulgando su pensamiento. Esto le permitió ser los contrarios, pero no se acobardó. Por eso, se apellidó Manuel Ignacio Mijangala, se opuso a que regularizara sus estudios.

## GABRIELA: POLÍTICA SIN MIEDO

Virginia Vidal

Con motivo del medio siglo de conmemoración del otorgamiento del primer premio Nobel de literatura para América Latina, conviene recordar la relevante faceta política, no suficientemente reconocida, de la personalidad de Gabriela Mistral. Cabe sí traer a la memoria la valoración indirecta que de esta calidad suya se hizo al encomendarle señalada misión:

“La Cámara de Diputados de la República de Chile, envía un saludo fraternal al pueblo hermano de México por intermedio de Gabriela Mistral, Embajadora del Arte y la Poesía”.

Esto ocurrió en la sesión ordinaria del 20 de junio de 1922, por iniciativa de Juan Pradenas Muñoz y Manuel Navarrete, corroborado por el parlamentario Ruiz, a nombre de los diputados radicales, quien consideró la conveniencia de

“rendir homenaje a esta educacionista, que es un honor para el país, y el de enviar un mensaje de simpatía al pueblo de México”. Luego agregó:

“Y no sé si turbaría el brillo de este homenaje, si presentara al Ministro de Justicia e Instrucción Pública, en qué forma el gobierno de nuestro país ha contribuido o va a contribuir al viaje de esta distinguida mensajera; no desearía decir que, según mis noticias, el gobierno ha sido mezquino...”.

El ministro Guarello adujo que se le confirió a la educadora y poetisa una comisión ad honorem,

“pero el Gobierno no pudo darle dinero para el pasaje ni auxiliarla en ninguna forma, por dos razones: en primer lugar porque los gastos de esta educacionista los iba a proporcionar el gobierno de México y, en segundo lugar, porque el gobierno carece absolutamente de fondos para asignaciones de esta índole. No tiene ni un solo centavo por más justificado que sea el gasto que se quiera efectuar. Por este motivo no he podido hacer otra cosa que conservar a la señorita Godoy el goce de sueldo”.

¿Existen bases para suponer que Gabriela Mistral era una mujer de profunda vocación política, dispuesta a ejercer cuanto poder tuviera para impulsarla?

“*El peor maestro es el maestro con miedo*”, afirmaba en sus “Pensamientos Pedagógicos”, luego de haber dicho: “*Para conseguir no hay que temer*”.

Su *no temer* lo demostró desde temprana edad escribiendo y divulgando su pensamiento. Esto le provocó serios contratiempos, pero no se acobardó. Por eso, un capellán, Manuel Ignacio Munizaga, se opuso a que regularizara sus estudios

en la Normal de La Serena, porque sus escritos eran "algo socialistas y un tanto paganos"; y aunque nos disguste el sectarismo de Munizaga, reconozcamos su sagacidad.

Poco se sabe del encuentro de Roberto Matta con Gabriela Mistral que nos permite una visión total de la poetisa, como una radiografía, una proyección espacial o un cubo abierto. De este encuentro del joven artista autoexiliado de su país, sin saber cuál sería su destino, prevalece algo más que la dulce y amable evocación de su enamoramiento y petición de mano, más una reconvencción.

Matta en aquellos días, junto a la cónsul en Lisboa, tiene la oportunidad de conocer algunos de sus *recados* y hasta de pasarlos en limpio, por eso los bautiza como *dictados*. No es raro el cambio de nombre, porque es uno de los artistas universales más empeñado en renovar el lenguaje y buscar los más ricos y recónditos significados de las palabras. Él considera esos recados como "*poemas para que se cambien las leyes*".

Al interiorizarse en el trabajo y los afanes de esa mujer que llama "la Gabriela" en un sentido no despectivo sino cariñoso, muy familiar, Matta la comprendió profundamente:

"Durante el día yo la veía dictarle sus poemas a su secretaria y comencé a interesarme en ella de una manera especial. Tenía un enorme amor por José Martí. Yo nunca había oído hablar de lo que podría llamarse patriotismo y de patriotismo de clase también. *Ella era un enorme espíritu revolucionario en el sentido más humano del término*. Ella era una profesora del pueblo y había participado en las brigadas culturales de Vasconcelos en la revolución mexicana, a principios de los años veinte, cuando todavía se vivía toda la euforia revolucionaria".

Revela a continuación un hecho que podríamos considerar determinante no sólo en la formación de un artista de vanguardia sino también en el panorama cultural de nuestro continente:

"Ella era una mujer extraordinaria y observándola yo empecé a despertarme; esto es mucho antes de que yo conociera a los surrealistas, es apenas unos meses después de haber conocido a Federico (García Lorca). Yo estaba como especialmente abierto y entusiasmado con la poética, con la idea del 'hombre-artista', del 'hombre-carpintero', del 'hombre-albañil'. Y como yo no tenía nada que hacer en ese momento, iba al museo, volvía del museo, almorzábamos... me quedaba absorto escuchando esos *dictados* de la Gabriela. Creo que hasta me pidió en algún momento que le copiara algunas cosas".

A Matta se le fijó para siempre la imagen que de Martí le ofreció Gabriela Mistral:

"Gabriela estaba siempre empeñada en esta cosa patriótica de Latinoamérica, toda Latinoamérica. Ella era verdaderamente de Latinoamérica: muy interesada en Cuba, muy interesada en Martí. La primera vez que yo escuché la pa-

labra *Martí*, fue por ella. Martí para ella era una figura importantísima. Lo que le interesaba era la cuestión de la escuela y de la enseñanza y la constante preocupación anticolonialista y antiimperialista. En ese sentido era verdaderamente una revolucionaria: siempre estaba pensando cómo reconstruir, cómo saber vivir juntos, el arte de vivir juntos. Y las cosas que escribía, las escribía siempre sobre un momento de infancia o un momento de algo que ocurría y que ella creía era ejemplar, que serviría para que se usara, para aplicarlo. En ese sentido era política, quería que su poesía se aplicara en algún sentido, por eso la dirigía a algo así como el Ministerio de Instrucción. Sus poemas eran al ministro, a los Ministros de Instrucción para que se apliquen, para que se cambie la ley. Poemas para que se cambien las leyes. Y yo todas esas actitudes las entendí”.

La interpretación de Matta no es ajena a la de otro joven: José Santos González Vera. “Dentro de ella hay un angustiado reformador”, dice este escritor que la conoció de cerca, en Temuco, cuando fue relegado como consecuencia de la represión contra artesanos, obreros y estudiantes, del año 20:

“A su sentimiento religioso une *la pasión ética*, esa fuerza que es como su alienato, que desconoce la fatiga. Se presente que, de poderlo, haría de nuevo a las criaturas humanas. Y la imposibilidad de operar cambios rápidos, ajenos al albedrío de cada cual, la mantiene en rebeldía contra los usos de su tiempo”.

Luego asevera algo digno de ser muy pensado:

“Gabriela Mistral resulta un tanto extraña al modo de sentir y al temperamento de los demás, tan acomodaticio, tan perdonador, tan blando”.

El vínculo de González Vera con Gabriela Mistral es tanto más comprensible cuanto la juventud progresista de la década del 20, supo valorizarla. El historiador Mario Góngora señala que en la revista *Claridad*, “Periódico semanal de Sociología, Artes y Actualidades”, los jóvenes reflejan su admiración por la generación del 98, “sobre todo por Unamuno, paradigma de hombre libre”, y entre los escasos chilenos elogiados figura Gabriela Mistral. El historiador al recordar la devastación del local de la Federación de Estudiantes de Chile (FECh) en julio de 1920, y el incendio de su biblioteca, corrobora el testimonio de Carlos Vicuña Fuentes sobre los libros y materiales destruidos, entre cuyos autores se cuenta Gabriela Mistral, de la que no había libros editados pero sí numerosas publicaciones donde ella colaboraba.

Nos dará la clave para entender a plenitud esa faceta de conductora de pueblos, el ilustre pensador catalán Eugenio D’Ors:

“Por lo de maestra y lo de poetisa, la hemos sentido doblemente poética y doblemente magistral. Y aun la presentíamos, si dos funciones ya tenía, dotada de una tercera función para completar armoniosamente el diseño de su perfil histórico. *Presentíamos a Gabriela Mistral ejerciendo una actividad política en el mañana de su patria, acaso en el porvenir del mundo hispano*”.

Su ejercicio político era permanente, cotidiano. Acudía a gobernantes y políticos para hacerles ver los problemas reales y ya la imaginamos alzando su voz grave, algo velada, ante el presidente Carlos Ibáñez para preguntarle cómo avanza la reforma agraria (reforma que, por cierto, estaba muy lejos de los pensamientos de ese mandatario).

También la evocación del poeta Humberto Díaz-Casanueva nos la pone en esa actitud de veladora por la suerte continental:

"Era tan suyo ese preguntar: '¿Y mis indiecitos de América?', como le preguntó a Harry Truman, el presidente de los Estados Unidos, cuando la acompañé a una entrevista que con él sostuvo; también le preguntó si no consideraba una vergüenza que la República Dominicana tuviese un dictador tan cruel como Trujillo". Antes había apoyado todas las acciones de los patriotas puertorriqueños y para ellos le pedía ayuda a su amigo Joaquín García Monge, director del *Repertorio Americano*. También había clamado por la formación de brigadas juveniles internacionales que combatieron junto a Sandino. En su trabajo *La escuela nueva en nuestra América* (nótese el posesivo martiano), aparecido en *Amauta* N° 10, revista dirigida por José Carlos Mariátegui, repudia el imperialismo, repele "la incontinencia patriótica y el nacionalismo" defiende el internacionalismo:

"La idea del imperialismo hace olvidar todo a estas gentes: religión cristiana que es religión venida del ser que más olvidó el país suyo y que jamás nombró a su Judea; cultura que en buena parte quiere decir internacionalismo".

También se indigna con las maestras de las que conoce

"el renegamiento de su clase, la vergüenza de venir del pueblo, el olvido de toda solidaridad con su carne, el ningún sentido de clase, la indiferencia absoluta para los problemas obreros que tienen tanta relación con la escuela".

Para Gabriela, toda América, su Indoamérica, es su casa y la sueña integrada:

"Nosotros debemos unificar nuestras patrias en lo interior por medio de una educación que se transmite en conciencia nacional y de un reparto del bienestar que se nos vuelva equilibrio absoluto; y debemos unificar esos países nuestros dentro de un ritmo acordado un poco pitagórico, gracias al cual aquellas veinte esferas se muevan sin choque, con libertad y, además, con belleza... Nos trabaja una ambición oscura y confusa todavía, pero que viene rodando por el torrente de nuestra sangre desde los arquetipos platónicos hasta el rostro calenturiento y padecido de Bolívar, cuya utopía queremos volver realidad de cantos cuadrados".

Y ¿cuál era la utopía de la propia Gabriela? De seguro, no está alejada de lo que llamaba su raíz india:

"La casta inca que fue patriarcal en lo civil y matriarcal en lo religioso tentó la utopía de abolir la miseria absoluta, aquella pobreza que por baja toca en lo zoológico".

En su *Lectura para mujeres*, editado en veinte mil ejemplares en México, en 1923, da a conocer cuán profunda es su raíz bolivariana:

“Hace muchos años que la sombra de Bolívar ha alcanzado mi corazón con su doctrina. Ridiculizada ésta, deformada por el sarcasmo en muchas partes, no siendo todavía conciencia nacional en ningún país nuestro, yo la amo así, como anhelo de unos pocos y desdén u olvido de los otros”.

Gabriela vuelve a retomar la imagen de Bolívar, sin separarla jamás de su idea de integración americana, en diversos momentos y bajo diferentes circunstancias.

Eliseo Diego la considera “la criatura por la que esperaban las tierras americanas desde hacía más de cuatrocientos años”. Para este poeta cubano, el

“que Gabriela Mistral haya sacudido la mucha doblez, la hartada hipocresía que sepultó en América el verdadero sentimiento criatiano, es de una enorme y consoladora importancia”.

Esa “mucha doblez y hartada hipocresía” Gabriela las sacudió toda su vida con proposiciones concretas, como el documento *Los derechos del niño*, que escribió en París en 1927 para la Primera Convención Internacional de Maestros realizada en Buenos Aires en enero de 1928. Tales derechos, entre los cuales considera el del niño campesino a ser dueño de la tierra que trabajará, fueron publicados en febrero del mismo año en la revista *Amauta*.

Años más tarde, Gabriela lanzará el *Llamado por el Niño*, difundido por la ONU, dentro del cual afirma:

“Muchas de las cosas que hemos menester tienen espera. El niño, no. Él está haciendo, ahora mismo, su sangre y ensayando sus sentidos. A él no se le puede responder “mañana”. Él se llama “ahora”.

El poeta Humberto Díaz-Casanueva, nos contaba una de esas tertulias donde ella se comunicaba con todo su gracejo: “Sentada en un sillón, algunos de nosotros en el suelo, todos la escuchábamos. Fumaba como las campesinas. Consumía el cigarrillo hasta el pucho, mientras lo sujetaba con dos dedos. Y la conversación se prolongaba hasta las cuatro de la mañana, porque ella no sabía lo que era día y lo que era noche. Hablaba cosas maravillosas que embrujaban a la gente. Tenía el gran poder de una palabra que siendo criolla era, a la vez, ella misma. No dejaba nunca de manifestar su dolor por la injusticia, por la peor agresión, según ella, dada en la segregación social”.

Gabriela tenía mucho orgullo de su condición de maestra y nunca se restó a la lucha gremial, por eso cuando Díaz-Casanueva, entonces dirigente del gremio, le planteó que la Asociación General de Profesores iba a hacer un desfile por la reforma de la educación y la dignidad del maestro, ella respondió: “Yo marchó con ustedes”. “Recuerdo su respuesta —dice Humberto— y la veo caminando por la Alameda con su estatura imponente junto a nosotros, a sus compañeros, detrás del estandarte”.

Su vocación política y su acción de conductora no se contradice con el hecho de que nunca perteneció ni quiso pertenecer a ningún partido político, como

dice Díaz-Casanueva, "pese a que todos la querían meter, de demócratacristianos a comunistas, ella se opuso tenazmente. Sí, era antiimperialista y tenía sentido de los Evangelios, sentido de la justicia social".

Gabriela Mistral practica algo que el poeta salvadoreño Roque Dalton expresaría con exactitud muchos años después: *el poeta es conciencia moral*.

Esa conciencia moral se revela en todo testimonio y denuncia de injusticia, como se advierte en su elocuente recuerdo del trato de los mapuches:

"El anexo de mi Liceo de Niñas de Temuco funcionaba vecino al Juzgado: la mayor parte de la clientela de aquella sucia casa de pleitos, resolvedora de riñas domingueras, la daba, naturalmente, la indiada de esos contornos".

Allí fue testigo de increíbles injusticias:

"Creo que estas indiadas, como todas las demás, fueron aventadas, enloquecidas y barbarizadas, en primer lugar por el despojo de su tierra: los famosos 'lanzamientos' fuera de su suelo, la rapiña de una región que les pertenecía por el derecho más natural entre los derechos naturales".

Ese valor suyo para no callar y dejar constancia de lo visto y lo vivido, permite entender por qué su testimonio no puede perderse en el olvido, por mucho que se haya pretendido silenciarla o mantenerla muy lejos. En una carta a su gran amigo Pedro Prado le dice:

"Viví alejada de una patria que nunca me quiso o que llegó a tolerarme una vez que el coro latinoamericano me alababa... Me he hecho mi nombre a puro pulso de escritor. Ni título de maestra tuve durante años, y así me negaron la sal aquellos colegas que sólo consideran válida a la criatura que ostenta cartón —el odioso diploma que a veces se me ocurre gemelo a la marca quemada sobre una grupa—... De Madrid tuve que salir por fina amistad de compadres míos —más el azuzamiento de chilenos— sumados a españoles: toda una jauría desatada contra una pobre cónsul de última clase. Hay veces en que todo se cierra, oscurece, hunde, así habrá sido el trance del Titanic. Yo viví eso, no en segundos de terror y de asfixia, en los que se sabe que pronto vendrá la liberación divina. Lo viví en días y días, que acabaron por moler todo aprecio hacia un país que se me erizaba entero".

Gabriela Mistral demuestra su inquietud constante por la suerte continental en todo momento, en toda ocasión, por ejemplo, al evocar a su amiga venezolana Teresa de la Parra, deja ver que para ambas esa era preocupación común:

"Antes le repugnaba, ahora le entristecía infinitamente el mal. Oía crujir el mundo del lado de Europa por culpa de la ceguera de los poderosos y de la cólera atolondrada de los hambreados. Y echaba sus ojos, junto conmigo, hacia la América Latina en consulta ansiosa de "nuestro pasado mañana"..."

Otro aspecto importante de su acción de conductora se aprecia en su fuerza para combatir el peligro nuclear y defender la paz. Famoso es su recado *La palabra maldita* y no menos importante, pero menos conocida es la carta que en ese mismo

tiempo mandó al Movimiento Chileno de Partidarios de la Paz. En esta carta, demuestra con hechos la fe tremenda que tenía en la acción individual, en la capacidad del espíritu para irradiar lo noble y lo bello y llegar a otras conciencias:

“Rapallo, el 23 de junio de 1956.

Queridos y estimados compatriotas:

Ustedes saben que yo los acompaño de corazón en su empresa de alejar de nuestros cielos el esperpento de la guerra. Pero como allí, en Chile y en otras partes de América, el vocablo maldito quema a muchos y me ha llegado hasta aquí la mirada bizca que hace de la paz *una causa política*, sé que no debo firmar documentos públicos sobre el santo asunto envenenado por tantos fari-seos.

Les prometo, sí, seguir majando sobre las conciencias de piedra y escribiendo más cerca de lo mismo, pero en forma personal. Creo que la ayuda que daré a vuestra empresa no es la misma que ustedes precisan, pero es mejor no dar base a ciertas gentes para que ataquen dentro de Chile, donde tengo más enemigos de los que ustedes pueden creer.

Creo que hay que manejar este grande y vital asunto, a lo menos por algunos en forma personal. Yo he evitado toda mi vida la etiqueta política y si me sumo a ustedes cualquier ocioso o malintencionado me dará color y secta.

Ustedes pueden ayudarme obteniendo para mí datos preciosos sobre las cifras —espantosas— de lo que ha costado cada guerra. Yo deseo seguir majando sobre el asunto y creo que esto significa una adhesión tácita a vuestra campaña. Ustedes saben además que yo no soy libre, pero ignoran además otras cosas que me dicta esta conducta por evitarme daños personales. Sigán haciendo *cuanto es dable*, yo seguiré también y nuestras rutas llevan al mismo fin. Gabriela Mistral”.

Al otorgarle el Premio Nobel en 1945, la Academia Sueca reconoce esa condición de latinoamericana universal que posee la poetisa al señalar en uno de sus fundamentos que la poesía de Gabriela Mistral está

“inspirada por poderosas emociones y que ha hecho de su nombre un símbolo de las inspiraciones idealistas de todo el mundo latinoamericano”.

Ella en su muy sobrio discurso, afirmó, no sólo reconociendo un territorio donde es feliz la ausencia de fronteras idiomáticas, sino también asumiendo su representación:

“Por una venturanza que me sobrepasa, soy en este momento la voz directa de los poetas de mi raza y la indirecta de las muy nobles lenguas española y portuguesa”.

Esa condición de patriota americana no la abandona jamás, como lo corrobora en su discurso ante el Consejo Directivo de la Unión Panamericana, en Washington, un día de marzo de 1946:

“No soy una patriota ni una panamericanista que se endroga con las grandezas del continente. Me lo conozco casi entero desde Canadá hasta la Tierra del Fuego; he comido en las mejores y las peores mesas; tengo esparcida en la propia carne una especie de limo continental. Y me atrevo a decir, sin miedo de parecer un fenómeno, que la miseria de Centroamérica me importa tanto como la del indio fueguino, y que la desnudez del negro de cualquier canto del trópico me quema como a los tropicales mismos”.

Lo que Gabriela llama *limo continental*, del que está amasada y que le oscurece la tez, es además un compromiso visceral con los problemas, necesidades y sueños de América.

Dicha vocación política que es el cauce natural de su pasión ética, la intuyó antes que nadie el mexicano Alfonso Reyes:

“En ella se da la ira profética contra los horrores amontonados de la historia; se dan la fe, la esperanza y la caridad; la promesa de una tierra mejor para el logro de la raza humana; la mano que traza en el aire los pases mágicos, a cuyo prestigio relampaguea ya la visión de un mundo más justo”.

Esa *promesa de una tierra mejor* la entrevió Gabriela Mistral dentro del ámbito americano. Fue la primera en tener una visión continental de asentada identidad. Ella sintió a América como un todo diverso y generoso para sí misma y para el mundo. No es aventurado afirmar que ella fue la precursora del *Canto General* de Neruda. Como nunca se alcanza a percibir su poderosa voz de conductora y maestra de pueblos, enemiga de toda censura y capaz de proclamar:

“Ni el escritor ni el artista ni el sabio ni el estudiante pueden cumplir su misión de ensanchar las fronteras del espíritu si sobre ellos pesa la amenaza de las fuerzas armadas, del estado gendarme que pretende dirigirlos”.

Acaso la profecía de D’Ors se convierta en realidad en este tiempo y ya esté Gabriela Mistral ejerciendo una actividad política en el mañana de su patria, en el porvenir continental. Ella sigue majando.

## MANUSCRITOS HALLADOS EN EL TEATRO MUNICIPAL DE IQUIQUE

*Manuel Peña Muñoz*

No deben inquietarse los tramoyistas del Teatro Municipal de Iquique si un día —o una noche— nos ven deambular entre bambalinas con nuestros atuendos de monjes. Ni deben temer tampoco las sopranos si de pronto me descubren en el camarín observándolas al otro lado del espejo. Nosotros, los que poblamos este ámbito y sabemos leer las vetas de la caoba, somos seres benéficos que hemos protegido este templo de madera de pino oregón por más de un siglo. Vivimos aquí mucho antes de que se cantara por primera vez "Lucía di Lammermoor" en este escenario, sólo que en esa época, esta platea era el patio conventual de la Iglesia Matriz del Sur del Perú y nosotros estábamos vivos.

Nos levantábamos de madrugada a cantar los maitines y luego nos dábamos a la tarea de evangelizar indios y mestizos. Recuerdo a varios con cariño: a Pablo Quispe y a Micaela Sellacama que ayudaban mucho en la iglesia bruñendo los candelabros y arreglando las flores del altar con la imagen de Nuestra Señora de la Limpia Concepción. Me parece verla con su corona de plata y su manto de tafetán de España... Nada de eso existe ya. El incendio de 1873 destruyó el templo con sus imágenes coloniales, sus ornamentos bordados en hilos de oro y su pila de mármol sanguíneo donde fueron bautizados cientos de peruanos.

En aquella época del fuego devastador, muchos de nosotros ya estábamos bajo el altar con nuestros nombres inscritos en lápidas que indicaban nuestras fechas de nacimiento y nuestros lugares de origen. La mayoría de nosotros provenía de la meseta castellana y por eso, resultaba triste saber que nunca más volveríamos —al menos bajo apariencia humana— y que permaneceríamos aquí para siempre, como viajeros inmóviles, en un puerto de América del Sur.

Por esos años, la ciudad presentaba un aspecto colonial con sus calles de tierra surcadas por las ruedas de los carruajes. Los iquiqueños compraban en "La Granadina" y en "Las Dos Cariñosas". El día domingo acudían a la plaza a escuchar las polcas de la banda de música en el pequeño quiosco de madera con balaustros. Era hermoso el Iquique de esos tiempos. Ya existían construcciones bellas, de arquitectura señorial. Muchos se habían enriquecido en las minas de Huantajaya, donde brillaban trozos de plata casi pura. Pensar que en esos años no se cotizaba todavía el salitre. En 1820 llegó a Liverpool un cargamento de caliche proveniente de estas costas donde un día vivieron los changos. Todo fue inútil. Nadie valoró el precioso mineral mágico, que tenía la propiedad de rejuvenecer la tierra envejecida. Considerándolo un lastre inútil, el capitán del barco ordenó lanzarlo al mar...

Diez años más tarde, se exportó salitre a Europa en el bergantín "El Intrépido" que arribó a las costas francesas cuando era derrocado Carlos III. ¡Increíble!

El Nitrato de sodio fue adquirido por los adherentes a Felipe de Orléans y sirvió para que los partidarios de la Restauración fabricasen pólvora. Pasaría mucho tiempo antes de que la ciudad se viera enriquecida a causa del oro blanco.

Sí. En 1877 ya estaban aquí los británicos. ¿No fue en este año cuando se construyó la torre de la plaza con un reloj que fue traído de Inglaterra? Santiago Humberstone ya había llegado desde el puerto Southampton a estas tierras desérticas, instalándose en la oficina Agua Santa, sin sospechar siquiera que poco tiempo después debería huir de ahí a consecuencia de la Guerra del Pacífico. ¡Don Santiago Humberstone! ¡Condecorado con la Orden de Oficial del Imperio por el rey Jorge de Inglaterra en 1936! Pocos saben que en el éxodo, a través del desierto con toda su familia inglesa, un ingeniero francés, unos almaceneros italianos y unos gauchos argentinos, tuvo que pedir a su suegra Mary Jones, que cosiera joyas y dinero en su polisón... ¡Las grandes figuras legendarias de la pampa!... ¿Quién no recuerda a John North? Al presidente Balmaceda no le agradaba demasiado el trato con el "rey del salitre" y cuando éste lo visitó una tarde en su residencia veraniega de Viña del Mar, llevándole de regalo dos caballos de fina sangre, lo recibió con una fría cortesía y después hizo enviar los caballos a la Quinta Normal.

¡Y Tadeo Haenke! El padre de la técnica de la elaboración del salitre, tuvo también una vida aventurera, falleciendo en la Hacienda Santa Cruz de Elicona, en Bolivia, en las proximidades de Cochabamba, al proporcionársele veneno en vez del remedio.

Las familias que han acudido a lo largo de un siglo a tantos espectáculos, han hablado de sus antepasados y yo he registrado relatos inverosímiles, cargados de emoción, que han ocurrido en la realidad.

Fue en esa época dorada de mazurcas rusas y de valsés Luis XV, cuando se comenzó a hablar por primera vez en los salones, de la necesidad de construir un teatro fastuoso, capaz de competir con los europeos, donde cantaba Adelina Patti, un teatro cuyo escenario fuera tal, que en él pudiesen caber colosales escenografías y complicadas maquinarias de madera, con amplios vestíbulos decorados con cornucopias barrocas, palcos dorados al pan de oro y elegantes cuartos de artistas, semejante al de Manaos, donde los magnates del caucho aplaudían a Caruso.

La gran Sarah Bernhardt que dormía en un sarcófago forrado en seda, cuando estuvo de paso en el viejo Iquique representando "Frou-Frou" y "La Dama de las Camelias", en el arcaico galpón que estaba donde hoy está el Correo, ya lo dijo: "Esta hermosa ciudad se merece un teatro superior". Y esta vez, había fortunas que podían costearlo.

Chile vivía un período de opulencia. Y mientras en Valparaíso, Rubén Darío publicaba "Azul" y entablaba amistad con el hijo de un presidente que sería suicida, en Iquique se aceptaba la propuesta de los hermanos Soler, quienes mostraron un plano asombroso levantado por los señores Bliedehanser.

Ahora sí los franceses, alemanes e ingleses iban a sentirse como en Europa. Podían incluso darse el lujo de contratar directamente los grandes espectáculos de ópera y de opereta. Ah, sí. Y de zarzuela también -"El Barberillo de Lavapiés", "Jugar con Fuego", "El año pasado por agua"- porque la colonia española residente es cada vez más numerosa y maneja cada vez más dinero.

El gusto artístico en ese tiempo es, además, refinado. Las elegantes leen la revista "Zig-Zag" y en ese ambiente de calor húmedo se visten de verano perpetuamente, como si proviniesen ayer de Biarritz, de Montecarlo o de Marienbad, con ligeros trajes de muselina y quitasoles de encaje de Irlanda.

Ya preparan incluso las *tenues* para la magnífica función de gala. En cinco meses el teatro ya está listo y en las elegantes casas de la calle Baquedano, construidas en estilo Giorgiano, con hermosas columnas de madera y azoteas de luz tamizada por las cañas de Guayaquil, los matrimonios del salitre se perfuman impacientes antes de salir a la inauguración, que es también una representación social.

La noche del debut, ese sábado 21 de diciembre de 1889, se estrena este coliseo con la ópera "Il Trovatore" de Giuseppe Verdi por la Compañía Lírica Italiana de R. Grani. Y lo que los iquiqueños contemplan al ingresar por primera vez al patio de butacas, es un espectáculo tan deslumbrante como el que contemplarán después, cuando se apague la maravillosa araña central de globos blancos.

Aquella noche, todos los artistas de la Compañía —los solistas y el Coro— acompañados por las comisiones de las compañías de bomberos que concurrieron de parada y con sus respectivos estandartes, entonaron con el público emocionado el Himno Nacional... Todo el recinto estaba de bote en bote. Las damas de la sociedad iquiqueña se abanicaban en los palcos luciendo elegantes *toilettes*... La señorita Drog en su papel de Leonora estuvo admirable, especialmente en la escena del Miserere... ¿Y qué decir del tenor Grani interpretando el rol de Manrico? Estuvo tan magistral como la señorita Boasso en el rol de Azucena. En aquella primera función memorable el señor Padovani dirigió la orquesta y puedo dar fe de que sonaba como en los mejores teatros de Europa.

Sí. El Municipal es de gran lujo. La cúpula pintada sobre una yesería de cáscara de huevo y crin de caballo representa diversas máscaras y motivos teatrales. Ahí está el palco municipal con un elegante alfombrado de Bruselas y doce sillas marroquíes. ¿Y qué decir del peinador con espejo de Viena en la sala de espera del palco del señor Intendente? Los palcos de los alcaldes son también una alegría de lo suntuoso con butacones de felpa roja y cortinajes damasquinados.

Hasta los salones de señoras son elegantes con lavamanos de mármol rosa, grifos de bronce, espejos biselados y arreglos florales de cantutas bolivianas. Todo es un derroche en el Teatro de Iquique y tanto europeos como chilenos de la pampa pueden sentirse satisfechos.

Las compañías de ópera se suceden. La Compañía Lombardi representa en noches calurosas "La Bohème", "Aída" y "La Linda de Chamonix". Bajo las lámparas de globos muselina circulan caballeros rubios de frac con damas vestidas con trajes semi-Directorio de color pétalo de rosa y con echarpes suaves de paño Sedán de color nutria. Allí están hablando en inglés... Son los Campbell... ¿Y aquéllos no son los Astoreca? Sí. Es don Juan Higinio con su esposa catalana doña Felisa Granja que han venido a la representación de "Marina"... Pronto tendrán una hermosa casa, toda en madera, con amplios corredores, balcones amplísimos y muebles franceses de salón neo-Luis XVI con medallones centrales decorados al "Vernis Martin". ¡Los Astoreca que también tuvieron un palacio en la

capital construido por don Alberto Cruz Montt! El escudo de armas sobre la puerta de entrada representaba un roble de entre cuya copa salían los brazos de una cruz... Pensar que la querida Felicitas murió en 1969 en Viña del Mar acabando una historia con ribetes de leyenda. Desde que murió su esposo jugando Polo jamás salió a la calle como no fuera para algo indispensable. Y siempre acompañada de su hija, vestidas ambas a la usanza de los años veinte, bajo los plátanos orientales de la Avenida Libertad donde estaba situado el viejo palacio...

Seres atormentados que un día pasaron por este teatro y aplaudieron alegres una orquesta, un pianista o un actor de segunda fila. Todos ellos siguieron viviendo lejos de aquí pero conservando en el alma las imágenes de una representación que un día los emocionó.

En esos tiempos, el teatro por donde desfilaron las familias patricias del salitre era un símbolo de refinamiento europeo y alrededor de él comenzaron a edificar-se con todo lujo los grandes clubes internacionales.

A fines del siglo, el Maître del Gran Hotel Leon d'Or de París, Paul Gautier, viene a Iquique contratado para trabajar en el Gran Restaurant "El Siglo xx" de la calle Serrano, al lado del Hotel Génova. El Taller de Zapatería "La Competidora" cuenta con los servicios del modelista inglés Mister Douglas Johnson que ha venido directamente de Londres a confeccionar el calzado a las damas y caballeros de Iquique con cueros de Rusia legítimos.

El mundo iquiqueño del 900 es tan europeo que existe una Sociedad Austro-húngara de Socorros Mutuos presidida por un retrato del emperador Francisco José y de la emperatriz Elizabeth de Baviera (Sissi) en el Palacio de Schoenbrunn. La Tintorería Francesa de la calle Bolívar trajo especialmente de París un tintorero especializado en desmanchar ropa de caballero y vestidos de señoritas "sin mojarlos". Monsieur Blivet lavaba y teñía guantes *a la previllé* a la perfección... Eran los tiempos de los polvos de arroz, de la tintura instantánea del Doctor Richard's y del Té Demonio servido en teteras de porcelana en los porches de las casas.

En esta atmósfera de refinamiento hogareño y social se suceden aquí los deslumbrantes espectáculos. Hablo de lo que he visto. Y también de lo que he oído. Hablo de la divina María Barrientos que cantó aquí abajo en este escenario en 1918. ¡La querida soprano casada con un médico argentino! ¿No se llamaba Jorge Keen?... Sí. Así era su nombre... No era bonita María Barrientos pero tenía estilo y sabía moverse en ambientes distinguidos. El rey Alfonso XIII la adoraba. ¿Y cómo no iba a admirarla si cantó para él y para la reina Victoria Eugenia en el Teatro Real de Madrid en aquella velada que se ofreció como homenaje a la celebración de sus nupcias? Esa noche había que borrar la preocupación pintada en el semblante de todos después de aquel terrible atentado en la Calle Mayor. ¿Y quién mejor que María Barrientos para hacer desaparecer tensiones con aquella voz cristalina que aquí también una noche se escuchó cantando "La Sonámbula"?

En el *foyer* me parece verla después del estreno conversando con Benito Ochoa bajo esa cúpula de niños voladores... que no son ángeles, puesto que carecen de alas... ¿De qué están hablando? Ah, sí... De Europa, desde luego, de España y de la Primera Guerra Mundial. Pronto volverá María Barrientos a la Côte d'Azur y viajará después a San Jean de Luz donde le gusta descansar y jugar al *bridge* con

sus queridos amigos, los condes de Segonzac que tienen un precioso castillo cerca de París. Sí... les agrada jugar a las cartas. Ni siquiera se distraen mirando tras los cristales la bella casa donde nació Ravel o la iglesia agradablemente proporcionada donde se casó Luis XIV con la infanta María Teresa, cuya puerta principal fue clausurada después del enlace...

¿Y qué ocurrió después en esos años? La memoria de los espíritus se torna frágil. A veces confusa. No obstante, recuerdo... Recuerdo que los años locos comenzaron en Iquique en las rutilantes funciones de la opereta italiana "La figlia di Madama Angot" que incluía acompañamiento musical de varias señoritas iquiqueñas.

En los salones de las mejores familias se baila el *foxtrot* y el *charleston*. ¡Escuchen!... Las vitrolas dejan escapar por las ventanas abiertas los ecos desmayados de "Bye Bye Blackbird"... Es verano. Las palmas se agitan con la brisa. En el interior del Casino Español, revestido de galas moriscas, como un palacete sevillano en medio de la pampa, entre helechos y decoraciones de estilo mudéjar, don Arturo Alessandri Palma bebe una copa de jerez hundido en un sillón Chesterfield. Es el 13 de noviembre de 1920. Esa noche vendrá aquí a la representación de teatro de la Compañía de Lola Membrives que acaba de estrenar "La Malquerida".

Ahí está el León de Tarapacá en uno de los palcos, mientras que en el otro, sentado en un sillón de tapiz veneciano, el autor de la obra, don Jacinto Benavente que ha venido de España, sigue con unos prismáticos los movimientos escénicos de la querida Lola: "*¡Quita, aparta, que ahora veo por qué no querías llamarle padre!*"... Recuerdos de aquella copla:

*"El que quiere a la del Soto  
tié pena de la vida  
por quererle quien la quiere  
le dicen la Malquerida"...*

Meses más tarde, vendrá otra artista española, la reina de las danzarinas clásicas latinas, la divina Tórtola Valencia, tan embrujadora como Antonia Mercé, la Argentina, tan elegante en las castañuelas como ella... Me parece verla allá abajo en el escenario soberbiamente vestida bailando "La Danza Mora" de Chapí. ¿No es hermoso contemplarla danzar el Vals "Caprice" de Rubinstein o la "Danza Noruega" de Grieg?

Tórtola contornea sus brazos con esclavas tintineantes y encanta a los matrimonios españoles iquiqueños. Están presentes los Puig, los Gajú, los Tuset, los Bao y los Giménez. Todos ellos añoran la patria chica y se estremecen con los compases de un pasodoble o con los aires melancólicos de unas peteneras.

Valle Inclán se había enamorado también de Tórtola Valencia al verla bailar la "Danza de la Gitana de los Pies Desnudos". Y Francisco Villaespera le había escrito en un abanico:

*"Entre un temblor de gasas y de tules  
trazan tus pies incontenibles giros  
mientras deshojan cálices azules  
tus dedos enjoyados de zafiros"...*

Son los años triunfantes de Ana Pavlova y de Miguel Fleta. Los años de Clarisa Borgoño cantando "La Perle du Brasil" y del famoso Hombre Vitrola. ¿Quién no lo recuerda? Fue un artista que con su maravillosa voz imitaba discos en forma tan sorprendente que nos hacía oír a Tito Schipa y a Beniamino Gigli. ¡Increíble! Ha sido el único ventrílocuo que imitaba a la vitrola...

¡Y las compañías de Europa!... Las más grandes pasaron por este teatro. Puedo dar fe porque las vi actuar oculto entre bastidores. Vi las grandes orquestas y las divas asediadas en los camarines. Recuerdo muy bien al dramaturgo español Eduardo Marquina firmando autógrafos y a la actriz María Guerrero que era toda una señora. Joaquín Sorolla le hizo un hermoso retrato... La Guerrero vino aquí a representar con su marido, el aristócrata Fernando Díaz de Mendoza que era "dos veces grande de España". Era una pareja de importantes actores. Tenían clase... Un poco melodramáticos para el gusto de hoy, pero era el estilo de esos tiempos...

La cupletista Antonieta Lorca interpretaba aquí las canciones de Raquel Meller con peinetón y mantilla, y era anunciada con tres palabras mágicas: "Arte, Lujo y Belleza". Ante telones pintados con patios andaluces y parques madrileños, Antonieta Lorca y su compañía cantaban "El Relicario", "Flor de té", y "El Polichinela".

También recuerdo a la Compañía de Comedias y de Gran Espectáculo "Rambal". Aquella noche fantástica en que las lunetas de la platea, los sillones de orquesta, los balcones y el paraíso estaban desbordantes de un público ansioso, representaron "Silencio de Mujer", un drama romántico que transcurría en la casa de campo de la condesa de Amersther en las cercanías de Londres. Las familias iquiqueñas se embriagaron con esta historia de pasiones e intrigas británicas.

Al fin y al cabo, en aquellos años, la colonia inglesa era aquí numerosa. Se acudía a la *Boat House* al té con limón y *apple cake*, a las cinco de la tarde. Los ingleses —"la gringuería" como también los llamaban— tenían institutrices uniformadas traídas de Cambridge y de Bristol. Se jugaba al golf y si alguien se enfermaba, era llevado de inmediato al Hospital de los Ingleses que era una joya arquitectónica. Tenía un mirador maravilloso... todo en madera...

Los niños salían en las tardes en triciclos. Adentro, las luces se encendían y alguien tocaba el piano... Recuerdo las figuras legendarias del mundo británico de Iquique... A veces venían a algún concierto... Allí veo a los Madge ocupando butacas en la platea... Más allá los Robinson que tenían en la casa un salón chino ¡todo con incrustaciones de nácar! Ahí vienen por el pasillo Mr. Richardson que tenía una hermosa casa en Cavanha, frente al buque varado...

Todo era bello en esa época en que las casas estaban adornadas con muebles de lujo. La buena platería se disponía en vitrinas y mesas. Claro que también había trofeos, porcelana y adornos, ¡bellísimos! Las damas se peinaban en estilo Wally Simpson y acudían a patinar o a bailar al Chalet Suizo al comienzo de la Avenida Balmaceda.

Una de las casas más hermosas era la de los Dawson en Zegers con Baquedano, con su sala de fumar, sus dormitorios elegantísimos y sus corredores asoleados. ¡En 1891 esa casa fue sede de la Junta de Gobierno de Iquique! Pensar que

siempre tenían el comedor con la mesa puesta para veinticuatro personas con vajilla finísima y servicio de plata con mangos de oro. ¡Qué pena cuando se incendió! ¡Pobre Cynthia! La recuerdo con su tiara de brillantes sentada en su mecedora musical... Hoy, el querido Syers Dawson Saint John's es cónsul de Suecia en Iquique y representante de la Compañía Aseguradora Lloyds de Londres... Pero nada es igual a aquella época cuando en la pampa funcionaban 160 oficinas salitreras con 250.000 habitantes desierto adentro.

Después de ese tiempo, comenzaron a destruir uno de los palcos para instalar allí una cabina cerrada. Al cabo de unos días trajeron una gran máquina de fierro. Era una proyectora de películas. De inmediato empezó a exhibirse cine mudo con acompañamiento al piano de la señorita Oro Ventura. Su hermana, que era famosa en Iquique por expresarse en un correcto castellano, le iba pasando las partituras, aunque generalmente la señorita Oro improvisaba sobre los movimientos de Charles Chaplin o de Gloria Swanson.

De vez en cuando volvían las representaciones escénicas. Ilusionistas, acróbatas y hasta espiritistas como el Doctor Berendt que llamaba a los espíritus con una mesa de tres patas. Aquella noche hasta él mismo se impresionó. La función salió espléndida. ¡Todos colaboramos!... Después llegaron imitadores de estrellas, compañías de revistas, hipnotizadores como Tissane, películas mudas... aunque nada tan irreal como cuando vino el Gran Raymond... El rey de los magos y el mago de los reyes. Su esposa aparecía tan mágicamente vestida con trajes lujosos, salpicados de lentejuelas, que las todavía elegantes de Iquique, las que se hacían cortar por la modista de moda, Jeannette Floyd Allen, aseguraban que aquellos modelos llevaban por fuerza la firma exclusiva de Paul Poiret de París.

¿Y cómo no vestir elegantes si habían actuado ante Jorge V de Inglaterra, ante el rey de Siam y ante el último zar de Rusia? El Gran Raymond había cortado en dos a una mujer con una sierra delante de los pasmados ojos de la difunta emperatriz de la China. Ahora dejaba atónito al señor Vicente Corrada de la Colchonería "La Sultana" al cortar la mano a su mujer Fátima con un serrucho. ¡Oh, qué alivio! Ahí le vuelve aparecer la mano de su adorada mujer y esa noche podrá tomársela antes de dormir...

Sin embargo, las antiguas vespertinas sociales van siendo cada vez menos. El público ha cambiado. Los ingleses han retornado a Europa. Dado que ha aparecido el salitre sintético, las oficinas de la pampa inician su paulatina decadencia. Ya no hay tanta riqueza en la ciudad. Se ha iniciado el crepúsculo...

El Teatro Municipal se ha convertido en un "Cinema Concert" con funciones de cine sonoro. El piano de media cola ya no sirve más que ocasionalmente cuando hay veladas bufas y las señoritas iquiqueñas se visten con trajecitos breves y vaporosos, estilo chicas atléticas de Mack Sennet, para bailar en los carnavales de primavera.

Durante los años 30 vienen todavía compañías de revistas frívolas que van deteriorando el teatro lentamente. Vino la primera actriz Raimunda de Gaspar y después la Compañía de Variedades "Blasco Ibañeta" que representó "Las Alegres Pandeteras" y "La Sal de la Música Española". En medio de todo, se exhiben las películas de vaqueros y los *musicals* que gustan mucho al público de Iquique.

Se dan programas dobles y triples. El 6 de febrero de 1942 se proyecta la película "Mata Hari" con Greta Garbo y Ramón Novarro. Aún venían compañías de bailes como "Cabalgata" con aquellas sevillanas vestidas de bata de cola o con las "Monísimas de Romería" que acompañaban al Niño de Utrera, ataviadas de mantones de Manila. Pero ya nada era como antes.

Las salitreras estaban en plena decadencia. Los espectáculos perdieron prestigio y ni siquiera la Compañía de Zarzuela de Faustino García con su extenso repertorio que incluía "Luisa Fernanda", "Molinos de Viento" y "Los Gavilanes", entre muchas otras, logró darle al teatro el brillo que un día tuvo.

En esa época hubo aquí peleas de box. La platea podía convertirse también en salón de baile. ¡Cuántos matrimonios iquiqueños no se conocieron bailando aquí boleros y tangos! Una noche, el cantante mexicano Miguel Aceves Mejías entró al escenario a caballo cantando "Allá en el rancho grande" con el sombrero mariachi en lo alto. Todo el público deliraba. Le tiraron papel picado que aquí se llama "pica-pica". Desde la galería le lanzaron serpentinas y pétalos de flores. Al día siguiente, al barrer, encontraron bajo los asientos de terciopelo rasgado por los cortaplumas, cáscaras de naranjas y papeles plateados de chocolate.

Muchas veces, en plena función de una película de Marina Vlady o de Ava Gardner, los ratones salían de entre las maderas de la platea a comerse el caramelo que se le había resbalado a un niño. En varias ocasiones tuvieron que encender las luces después de la algarabía producida por un aterrador grito de mujer.

Ese era el aspecto del teatro en aquel tiempo en que Claudio Arrau dio aquí un concierto. Los pasillos laterales estaban oscuros y en vez de lámparas de lágrimas, en la bóveda principal brillaba la luz mortecina de un tubo de neón.

¡Qué lamentable el aspecto del teatro! Ahora sí que deambulaban por aquí los fantasmas de tantos actores y cantantes de ópera que un día actuaron ante un teatro lleno. Y los espíritus de los elegantes que un día aplaudieron las óperas también recorren este territorio poblado de presencias. Cada uno de nosotros tiene una historia que contar... Porque todos hemos sido testigos de una parte de la historia de Iquique. Todos conocemos los detalles de cada vida y sabemos de qué tejidos sutiles se compone la emoción.

¿Dónde estará Olaf Jackson? ¿Y la querida Gladys Madge? Aquí vino una vez ilusionada y por eso muchos dicen que la oyen llorar en la butaca de punta y banca, a la derecha, en la octava fila de la platea.

Y allá en el fondo, en el palco número 6... ¿no se siente acaso una mano femenina que apenas nos roza el hombro? Es Miss Carpen que daba lecciones de violín en el Iquique English College y que siempre se sentaba allí... Todavía hoy vienen todos los años los alumnos de este colegio el día de la ceremonia de graduación... Es hermoso verlos entrar por el pasillo central hacia el escenario con toga y birrete en medio de arcos de flores, al compás de "Pompa y Circunstancia".

¿Y después de esos rotativos de películas de sexo y violencia qué ocurrió? Por aquella vieja pantalla habían desfilado las imágenes titilantes de Gary Cooper, de Rita Hayworth, de Burt Lancaster y de Sarita Montiel. Ahora se exhibían películas de Rambo y la serie completa de "Martes 13". ¿No era necesaria acaso una inter-

vención? Nosotros, los fantasmas, nos sentíamos invadidos por una atmósfera de vulgaridad.

Con gran ilusión escuchamos que este teatro había sido declarado Monumento Nacional en 1977. Por fin, luego de múltiples gestiones, expertos de la Escuela de Artes de la Universidad Católica, iniciaron una detallada restauración, ya que los muros de madera estaban siendo atacados por las termitas. Se tapizaron las butacas, se renovó el alfombrado y se recuperó el foso de la orquesta, descubriendo que bajo el escenario existía un complejo mecanismo de roldanas para abrir compuertas en el piso y permitir la aparición o desaparición de personas o muebles.

¿Y no son acaso parte de la historia del teatro los programas de mano de las óperas y conciertos, las cajetillas de cigarrillos y los envoltorios de caramelos que se encontraron un día bajo las tablas del piso?

La noche del 27 de noviembre de 1987, el Teatro Municipal de Iquique abrió sus puertas otra vez, completamente remozado, con una función de gala en que se representó "Coppelia" por la Compañía de Ballet de Santiago, con la primera bailarina Sara Nieto.

Todo aquello fue posible gracias a la persistencia de la alcaldesa Myrtha Dubost. Ella conocía a fondo el espíritu de los iquiqueños y sabía que amaban su teatro. ¿No fueron las lágrimas de todos las que apagaron el incendio cada vez que las llamas amenazaban con destruir lo que estaba en el corazón colectivo?

¿No era hermoso ver el teatro como antes, con sus lámparas rutilantes y su acústica perfecta?

Esta noche, mientras allá afuera duermen los jotes en las viejas ramas de las araucarias, yo me he venido a este cuarto junto a las parrillas donde se guardan arcanos baúles de vestuario y me he puesto a reflexionar acerca del acontecer de este recinto mágico.

Aquí he encontrado una capa raída de Mefistófeles, varios sombreros eclesiásticos, un vestido de "Carmen", varias esclavinas bordadas, unos sables de abordaje, tres floretes, una chocolatera, unas pelucas y un aparato de latón para imitar el sonido del viento. En medio de estos atriles de estudiantinas y de los viejos letreros de las puertas de escape, he hallado en una repisa, tinta, papel y pluma, y me he puesto a escribir el memorial de este teatro que es también un memorial de la ciudad. Puede que algún día alguien lo encuentre y lo divulgue. Entonces será hermoso saber que estas historias secretas se difundieron... para que se conozca cómo era aquella desaparecida manera de vivir.

Porque más que testigo, este teatro ha sido el reflejo de la ciudad, el escenario por donde han desfilado sus habitantes contando sus pequeños dramas y sus íntimas alegrías. Los Corthon, las hermanas Prada, los Mujica, los Cavieres, los Muños de Closet, han venido y se han sentado en la oscuridad, percibiendo corrientes ocultas. Hasta los Humberstone, los Miranda Perú y la querida Grace Bolton de Mayne Nichols. Allá lejos me parece verla todavía en su hermosa casa, bebiendo una taza de té, rodeada de recuerdos familiares, bajo un gran retrato de Su Majestad el rey Eduardo V de Inglaterra. Amplio salón con zócalo de madera, pan-

tallas de pergamino, buena platería y una antigua fotografía de su hermana sentada en un taburete con una pluma de avestruz en la mano.

Muchos británicos de la época de oro, se encuentran en el British Cemetery of Tiliviche, bajo tumbas con flores de porcelana de Sèvres, pero vienen a menudo a jugar con la caja de música que se encuentra detrás del cisne de madera de la puerta de entrada, casi encima de las cuatro estatuas que representan las estaciones del año.

Es por eso que muchas noches se escucha en el silencio de la plaza de Iquique, las notas cristalinas de una vieja mazurca. Es por eso también que pese a los peligros, este teatro nunca se ha incendiado, porque los espíritus blancos permanecemos aquí amparando esta nave de madera que surca el desierto.

Ahora siento ruidos. Alguien sube las escaleras... Es curioso. Nunca antes nadie había subido hasta este viejo desván... En medio de estos telones pintados, junto a unos discos de vitrola de comedias de Nieves López Marín y de Doroteo Martí que aquí también representaron, voy a dejar estos papeles definitivamente. Y con pasos invisibles, acaso con zapatillas de terciopelo, voy a ingresar otra vez al territorio de los seres del cuarto reino, allí donde se puede ser feliz a solas, bajo una lámpara secreta, jugando a los recuerdos...

PRESENTACIÓN DE  
*LA LUNA, EL VIENTO, EL AÑO, EL DÍA\**

Grñor Rojo

Una mujer que regresa a la patria después de un exilio de más de una década, el funcionamiento de su memoria y una narración en segunda persona, en la que el circuito de la comunicación se entabla entre un yo que permanece inidentificado hasta las últimas páginas de la novela y el tú de la protagonista, he ahí los tres elementos básicos a partir de los cuales Ana Pizarro ha construido la excelente novela cuya publicación saludamos hoy día. Tres elementos que son lo que son y también mucho más de lo que son. Por lo pronto, esa mujer que regresa a Chile después de un largo destierro y que en el interior de un avión ya próximo a aterrizar ocupa las dos horas que constituyen el primer plano del relato, es ella, pero es también todos aquéllos que empezamos a volver a este país desde comienzos de los años ochenta; cuando aún en los corredores de un aeropuerto al que nosotros habíamos conocido con otro nombre, las metralletas en ristre nos demostraban la increíble pertinacia del horror. Contra una leyenda abominable y que habla de la congelación de las conciencias exiliadas durante la peregrinación por tierra ajena, la protagonista de la novela de Pizarro revela que muy por el contrario a ella esos años le sirvieron para crecer y ser mejor. Su exilio no fue un tramo vacío. En él aprendió, pensó y, sobre todo, entendió lo que nos pasó a muchos chilenos en y desde septiembre de 1973, lo que le pasó a ella y lo que nos pasó también a todos quienes fuimos y somos como ella, es decir, el descubrimiento de la utopía, los empeños más o menos pueriles por realizarla y la derrota posterior envuelta en una racha de violencia que como de costumbre perpetró sus vilezas en nombre del principio de realidad, era algo que había estado pasando en este país, en este continente y tal vez en este mundo desde el amanecer de los tiempos. Si para algo le sirvió al personaje de Ana Pizarro el exilio, fue para desinsularizarse. Para comprender que ella no era sólo ella y que sus límites no coincidían necesariamente con los límites de la comarca en que nació:

“Antes el mundo tenía su centro en tu territorio. Hoy tienes sin embargo la sensación de ir al último lugar del planeta, al último paradero de un autobús del cual se han bajado ya todos los pasajeros. Curiosa sensación que confirma tu nueva perspectiva. Cuando tu vida fue el pueblito del norte, tu comarca estaba centrada en ella misma. Más tarde, en el campo y la ciudad del sur el mundo se amplió desde los pinos a la lluvia y el mar. Pero la percepción de la comarca como centro de la existencia y de la historia te la entregó también la

\*Ana Pizarro, *La luna, el viento, el año, el día* (Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1994).

relación con la gente. Pertenecías a un universo que sabía de la existencia de un más allá de las fronteras, pero era sobre todo una noción. Les habían centrado sobre sí mismos con curiosas compensaciones; tenían la-más-hermosa-bandera-de, el edificio-más-alto-de, el volcán-más-grande-de, etc. Todo esto te llena de ternura y te hace sonreír en un gesto que disimulas rápido porque sientes la mirada fría del pasajero de enfrente que por momentos mira a través de la ventanilla de tu lado y de paso te observa" (pág. 21).

Ese "pasajero de enfrente" es el otro que está representando, para esta mujer y aún desde antes del aterrizaje del avión, a quienes habitan hoy la tierra del retorno. Él es alguien que vuelve a lo suyo. El/la personaje de Pizarro es alguien que vuelve a algo que ella va a tener que hacer suyo de nuevo y no sin los desengaños y caídas que son de rigor. No sólo eso, sino que esta faena de recuperación de la patria ella deberá realizarla a partir de condiciones que habrán cambiado *en su propia persona*, puesto que si con la ampliación del espacio se amplió su conciencia, con la ampliación de su conciencia se amplió también su tiempo.

Con lo que quiero decir que *La luna, el viento, el año, el día* es una novela de la memoria sin duda, pero no sólo de la memoria de esta mujer, y ni siquiera, como sugerí más arriba, de la memoria de su generación —o de la de su generación únicamente. En el apuro en que me pongo al pretender ordenar la masa subjetiva que inunda la actualidad de un personaje cuyo ser es ser en tránsito y a quien el relato de Pizarro atrapa instalado sobre la corta inminencia que amarra su pasado a su futuro, creo que se me hace posible separar la memoria individual de la memoria colectiva y aun, dentro de esta última, la que corresponde al pasado inmediato y local de la que obedece a coordenadas más antiguas y ricas. En este punto, me parece también conveniente destacar el dispositivo duplicador con el que Ana Pizarro soluciona el problema técnico que involucra la elaboración de un discurso narrativo de esta índole. Su personaje es una intelectual, y la tarea que le ha sido encomendada en el otro mundo, el mundo desde el que regresa, y con cuyos frutos ha de ganarse la vida en el país del retorno, es escribir una historia. Más precisamente: su encargo es escribir "un volumen de historia novelada" de América Latina, que cubriría los períodos de la Conquista y la Colonia, y anudando para ello los datos con "una intriga de modo que el lector encuentre interés en leer un texto histórico" cuyo destinatario son (un poco despectivamente a decir verdad) ciertos misteriosos usuarios "nórdicos" (págs. 17 y 18).

Esto significa que Ana Pizarro escribe una novela sobre un personaje que está escribiendo otra novela. Más que un recurso metaficcional simple, y destinado a facilitar el raciocinio acerca de las características de un trabajo literario en plena marcha, aunque esa impronta no deje de aparecer en el momento oportuno del flujo narrativo (un apartado en la página 66 empieza con la pregunta: "¿Qué es escribir una historia?", pregunta ésta a la que manteniendo la postestructuralista ambigüedad del vocablo, el texto responde minuciosa y largamente), el dispositivo duplicador al que aquí me refiero le sirve a la autora para legitimar un sobrepasamiento escandaloso de los márgenes de la memoria personal. Lo que la protagonista de *La luna, el viento, el año, el día* recuerda, además de su propio pasado

y del pasado de su generación, todo ello en un tiempo y un espacio de primer plano que el relato ha reducido hasta tocar el límite de la claustrofobia, según lo que observábamos previamente, es el pasado del entusiasmo por parte de todos los que dentro del marco de un desarrollo continental e inclusive mundial contraponen o han contrapuesto al principio de realidad la imagen transgresora de un universo que responde "a la necesidad de imaginar, al ansia de vivir lo que no era posible experimentar de otra manera y que aquí se hacía realidad" (pág. 26). Proyecto desafortunado en principio, soy el primero en admitirlo, pero que Pizarro maneja con sobriedad y finura. Circunscrito por su plan de trabajo, el tiempo del recuerdo de la protagonista se completa por fin desde la experiencia personal de la misma, pero también desde la experiencia de los textos por ella leídos profesionalmente, desde una vida única y vivida en la propia piel, tanto como desde las múltiples vidas vividas y apropiadas a través de la lectura.

El relato de Pizarro integra, de este modo, una serie de tiempos y espacios diversos y a los que el contacto humano directo no hubiese podido acceder. Primeramente, habría que decir que la división inicial y doble entre Conquista y Colonia, que como ya sabemos forma parte del plan de trabajo que al personaje le fue impuesto por sus patrones extranjeros, se irá transformando, en su conciencia y durante el despliegue caleidoscópico de su actividad memoriosa, en una división madura y cuádruple entre el tiempo del origen, el del descubrimiento, el de la conquista y el de la colonia, semantizadas cada una de tales secuencias con sus rasgos diferenciadores respectivos. Así, aparejado con el tiempo de la niñez, el tiempo del origen histórico es rousseauiana y nerudianamente el de la pureza primigenia de la América nuestra, el tiempo de la armonía entre la naturaleza y el hombre y el de una institucionalidad cuya mayor virtud consistió en su inexistencia; intertextos correlativos e indispensables en tales condiciones son el *Popol Vuh*, la biblia maya, y las anotaciones cosmogónicas en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso. El tiempo de la pubertad se explaya, por su parte, de la mano con el tiempo de descubrimiento europeo de América, tiempo de asombro del que, como es sabido, dan cuenta primero las notas maravilladas y ávidas del Gran Almirante y luego los dichos e inclusive las imágenes, dibujos y grabados de tantos viajeros posteriores. El tiempo de la juventud es el de la lucha abierta y generosa, lucha en la que se combinan la exaltación esplendente y la entrega sin restricciones sobre un universo partido (y con toda razón) entre buenos y malos: "Hay momentos en la vida de las sociedades en que el exceso es una virtud de todos, son los instantes de los grandes cambios", dictamina Pizarro (pág. 73). En esta oportunidad, los intertextos provienen de la pluma del conquistador o de los cronistas de la resistencia, desde los que colaboraron con fray Bernardino de Sahagún hasta un Ercilla poeta y al que por eso mismo el relato de Pizarro enaltece justiciaramente; además, la escritora se detiene en la paradigmática disputa entre Ginés de Sepúlveda y el padre Las Casas, a la que juzga denegadora de la idea de "una España monolítica" y por lo tanto una prueba efectiva de "la complejidad de la historia" (pág. 92). Por otra parte, ésta es también la secuencia en la que surge meteóricamente en la novela que comentamos la figura del héroe. Él es Daniel, líder estudiantil primero, conductor de masas más tarde, y cuya palabra electriza a sus

seguidores: "Es certera, directa, cuando es necesario irónica y el discurso absorbe no sólo la percepción del presente mientras el tono interpela y el recinto vibra en tensión silenciosa bajo los focos que iluminan el enorme círculo del escenario..." (pág. 155).

Por último, el tramo de la madurez del/la sujeto rememorante en *La luna, el viento, el año, el día* coincide con el tramo del desastre y la derrota. Es, asimismo y desde el costado más amplio que abarca su evocación colectiva, el tiempo de la Colonia, el de la esclavitud y la servidumbre, pero también el de la rebeldía y el sacrificio del héroe ("...Una granada de mano y siguió respondiendo herido. Luego las descargas, te explicaron por teléfono... Brota la sangre a borbotones de la víctima propiciatoria", prorrumpe Pizarro en la frase con que comienza el párrafo siguiente, págs. 168 y 169). Así es como dos horas de vuelo, diez o más años de exilio, veinte o treinta de existencia personal y quinientos de existencia histórica se funden y se confunden entre los hilos de un reclamo que se niega a dar por buenas las fronteras que circundan al yo personal y que por eso actúa en "planos múltiples, en secuencias que retroceden a las zonas inéditas, a las siempre evitadas instancias del dolor" (págs. 15 y 16).

Pero lo que llevo dicho hasta ahora concierne nada más que al personaje protagonista de Ana Pizarro y a la relación que este personaje establece con su pasado y con el pasado histórico chileno y latinoamericano. Otro aspecto muy distinto, pero de similar importancia es el que toca el circuito de la comunicación. Porque ocurre que los recuerdos de la protagonista de Pizarro son gatillados y conducidos por un yo narrador, quien los conjura, frecuentemente desde el porvenir, anticipando de este modo las decisiones y los actos del/la sujeto a quien dirige sus palabras. Doy nada más que dos breves ejemplos de esta estructura apostrofica. Previendo la valoración que la mujer que recuerda hará alguna vez (es decir, hoy) de la plenitud de su infancia, en el primer apartado la voz que narra le advierte sapiencialmente: "Mucho más tarde, con los años sabrás que aquello es la felicidad, ahora [es decir, entonces] no lo sabes, porque la felicidad casi nunca se reconoce de inmediato..." (pág. 14). O un poco más allá, en ese mismo apartado y a propósito del abandono forzoso del país por parte del personaje:

"Habrás partido desgarrada camino del aeropuerto. Ahora sabes que pasarán muchos años —casi veinte—, entonces mirarás sólo lo inmediato, con perplejidad. Ignorarás aún todas las dimensiones del momento porque te ha envuelto la naturalidad con que se viven los acontecimientos más decisivos, la falta de perspectiva histórica o de sentido heroico de las opciones fundamentales..." (pág. 16).

Pues bien, este modelo de intercambio lingüístico en *La luna, el viento, el año, el día* introduce en su elenco estelar a un personaje al que uno desearía leer en términos del famoso soneto de Sor Juana: "Éste que ves, engaño colorido...". En otras palabras, resulta fácil interpretar a ese yo que habla en el discurso novelesco de Pizarro como si él/ella entrañara un desdoblamiento del tú, cuya memoria es hablada o conjurada por la actividad del lenguaje. Conciencia que así, al estar ubicada entre un final y un comienzo, reflexionaría flexionándose, plegándose sobre

sí misma, hurgando en la única evidencia que ella encuentra disponible a esas alturas y que muy cartesianamente no es otra que el propio pensamiento: "...es tu bendita manera de ver las cosas: necesitas entender, explicarte a partir de los elementos mismos, del origen de las situaciones" (pág. 36). Era lógico, decimos entonces. El tú es yo, el yo es tú. Como en tanta poesía narcisista, de la que el soneto de sor Juana es el ejemplo perfecto, y donde enfrentadas la primera y la segunda personas en el espejo de la reflexión, la primera se encarga de "mostrar" y la segunda de "mostrarse", buscando ambas en la imagen que el artefacto les devuelve los contenidos "inéditos" o "evitados" de su existencia en común. Por eso, no deja de sorprendernos la revelación que se produce en las páginas finales de *La luna, el viento, el año, el día* cuando la voz narradora pone su identidad de manifiesto:

"Entonces llegarás.

El sitio no es grande y no te será difícil encontrar el lugar indicado por la piedra que tallaste hace veinte años. Una vez allí, inclinada en la tierra de pasto abundante vivirás largamente la sensación del regreso. La duración del tiempo tendrá entonces la dimensión del retorno y entrarás allí al espacio mayor adonde perteneces. Al espacio sin tiempo de ti misma. Al tiempo nuevo que se instaura. Al lugar de los tiempos simultáneos que hacen tu espacio. Ya no verás los pinos del fondo ni la alameda dibujándose a lo lejos. Sólo será ese lugar y la piedra oscura con mi nombre que parecerá adentrarse en el alma. Como ahora parecerás interrogar, buscar respuesta frente a la historia. Pero es en vano. No lo hagas. Aquél es el refugio de la fragilidad. No me busques allí.

Búscame más bien en las hojas que se anuncian, en los brotes que presagian los trigales. Me encontrarás en la gente que murmura y se sacude, en esa voz que ya surge como una rosa blanca estirando sus pétalos. Como si nada la detuviera entre las araucarias y el acero, entre los autobuses y las oficinas, desafiando el invierno, las alambradas, los muros, me encontrarás en la palabra preñada de intemperie que va por los caminos, las avenidas, revelando un calor nuevo, viejo y nuevo, amaneciendo, me reconocerás en la multitud: en sus gestos de planeta en zozobra y en su lengua de banderas.

Búscame allí: en el idioma que se construye para encontrar la risa" (pág. 181).

En primer lugar, esta cita nos descubre que la narradora es, que ella ha sido desde el comienzo del relato de Pizarro, Agustina, la hermana muerta de la protagonista. Ella es, en cierto sentido, su doble, pero es el doble no adoptado por la otra *allá y entonces*. En la oposición faustiana entre la acción y la contemplación, Agustina narradora fue una vez la acción, la protagonista de la novela, la contemplación. Leído de este modo, el intercambio lingüístico entre las hermanas metaforiza una alternativa que existió, pero que fue desdeñada. Lo que a la mayor le quedó después de la muerte de la más joven fue "la necesidad imperiosa de vestir su ropa, la ansiedad de estar envuelta en Agustina, de tomar su forma, de dar vida a sus vestidos..." (pág. 129). Así Agustina, a la que la protagonista de Pizarro admiró, deviene, también y *a fortiori*, no sólo la pareja sino la mitad femenina del

héroe mítico. Es la opción de la mujer, *de un cierto modo de ser mujer*, que como el de su contraparte masculina martirologiza la vida en nombre de un bien mayor, convirtiéndose en el dechado que la mujer del avión pudo asignarse a sí misma en "ese otro tiempo" y con respecto al cual ella es hoy una sobreviviente. Es en esta condición que al final de *La luna, el viento, el año, el día* la protagonista anticipa su retorno desde el exilio hasta el sitio exacto en donde yace la opción no tomada. Regresa para completar un doble rito: para pagar sus respetos al heroísmo de la muerta, reconociendo la inmensa magnanimidad de su proyecto, y a inaugurar *pese a todo* una etapa distinta. En la página 181 del relato, el duelo habrá terminado y será la propia voz de la ausente la que exponga los términos de la liberación: el futuro debe construirse una vez más, se nos sugiere allí, pero sin perder de vista la interioridad a la que una vida circunscrita a la acción desdeñó equivocadamente. Por otra parte, también está claro que el nuevo modo de ser interior ha de construirse sin perder de vista una doble conexión hacia afuera: conexión con la simultaneidad de todos los tiempos y en todos los hombres, puesto que "el hombre es contemporáneo a todas sus edades" (pág. 90), y conexión con los ritmos de la naturaleza: "Búscame más bien en las hojas que se anuncian, en los brotes que presagian los trigales...", comienza el segundo párrafo de la cita que acabo de hacer. Difícil no estar de acuerdo con Ana Pizarro. En este tiempo desprovisto de grandeza, en el que nosotros hemos tenido la más bien dudosa suerte de sobrevivir, y en el que al revés de lo que ocurrió en aquellos años los dos últimos principios se sacrifican en beneficio del primero, en beneficio de un subjetivismo egoísta, superficial y burdo, la propuesta de Ana nos parece la única atendible. Celebremos, pues, el programa de desexilio que su novela nos ofrece, este programa que, exigiendo que se honre críticamente el heroísmo del pasado, se abre con el mismo respeto, pero también sin complacencias a las demandas del futuro.

Agosto de 1994

PRESENTACIÓN DE LIBRO  
DE MIGUEL ORELLANA BENADO.  
*PLURALISMO: UNA ÉTICA DEL SIGLO XXI*

*Alfredo Jocelyn-Holt Letelier\**

Debo comenzar reconociendo que cuando me llamó el otro día Miguel para que presentara su libro me sentí inmensamente halagado. Por eso acepté. En realidad que a uno lo inviten a comentar un trabajo es una manera muy fina de hacerlo partícipe de un éxito significativo a la vez que muy personal. Algo así como llamar a un amigo para que apadrine a un hijo, o bien convidarlo para introducirle a alguien que uno quiere mucho. Supone que uno va a entender cosas que no todos van a comprender a primeras, o bien que uno puede ser un interlocutor frente a los demás y mostrarles una faceta que el autor en este caso, con un cierto dejo de pudor, no quiere o bien no puede exhibir por sí solo. Mansa tarea es una manifestación de confianza que por cierto halaga, independientemente de que uno esté o no a la altura de lo que se le está encomendando. Menciono lo anterior no por falsa modestia sino porque el hecho de no ser una persona versada en filosofía y sólo tener un vínculo instrumental con ella, obviamente limita. Así y todo, un texto —y ciertamente éste— se abre a quien esté dispuesto a sacarle provecho, cualquiera sea la disciplina desde donde hace su propia y particular lectura.

EL TRASFONDO BIOGRÁFICO

Mi primera aproximación a un libro como éste, Uds. me lo van a perdonar, necesariamente es personal. Somos amigos con Miguel desde hace diez años. Esto no tendría nada de particular sino fuera porque de alguna manera nuestra amistad se generó sobre la base de un conjunto de conversaciones sobre qué se podía hacer en este país —debo contar que estábamos muy lejos de aquí y en ese entonces no estaba muy claro que se pudiera hacer nada muy especial en Chile—. Yo llevaba menos tiempo fuera. Y al encontrarme con Miguel me encontré con una persona peculiar, distinta, que llevaba consigo una experiencia extraña, diferente a la que normalmente uno enfrenta tratándose de expatriados.

Miguel me confesó sus dudas. Se debatía entre cierta ilusión —volver a Chile—, fruto de vivir lejos desde hacía ya mucho tiempo, y una sana desconfianza por el mismo hecho de haber vivido aquí alguna vez y luego haber conocido mundos muy distintos y estimulantes. El dilema no tenía nada de original pero era un dilema que había que definir. Por cierto, en múltiples lugares de Europa en ese preciso momento, 1985, estaba pasando exactamente lo mismo. La diáspora —de la cual yo no participé, yo era un becado del gobierno militar— empezaba a echar

\*Instituto de Estudios Avanzados. Universidad de Santiago de Chile.

marcha atrás. Y al igual que en sus inicios, el paso a dar entremezclaba el temor, la sospecha, el desgarró.

Debo confesar que respecto al dilema que me hacía ver Miguel yo no tenía una respuesta fácil. Las cosas por estos lados eran sumamente inciertas. Quedarse allá tenía ventajas infinitas, más aún cuando se trataba de una persona que se movía un poco como pato en su propia agua. Un ambiente cosmopolita le venía bien. Más aún, para efectos nuestros, su formación no era, así a primeras, la más adecuada. Qué diablos podía hacer alguien que le interesaba la filosofía, la filosofía analítica y la filosofía de la ciencia en un Chile que daba la espalda a ese tipo de inquietudes o que en ningún caso podía ofrecer un mínimo de infraestructura para llevar a cabo un trabajo decente en estas materias.

El tiempo ha confirmado algunas de estas dudas a la vez que las ha desmentido. Las ha confirmado porque efectivamente no ha sido fácil. Nada de fácil. Pero por otro lado, aquí estamos. Y este libro es una constatación de que se ha podido hacer no poco sino mucho.

Miguel nos entrega hoy un trabajo que saca a relucir ese enorme capital acumulado, y —sorpresa de sorpresas, por cierto se lo merece, pero sorprende— ha sido reconocido públicamente. El Consejo del Libro lo premia. A su vez el sello editorial de esta Universidad, la de Santiago, la universidad de Miguel y la mía, lo apoya publicándolo. De modo que mi primera aproximación a este texto necesariamente debe partir de aquí. Entiendo ésta como una celebración no sólo de que ha salido a luz algo en sí muy valioso desde un punto de vista académico, o respecto a la disciplina en que se ubica Miguel, sino además —y quizás más importante— es una celebración del hecho que efectivamente se puede hacer ciencia en este país, a pesar de todo.

Volveré sobre este país más adelante. Antes sin embargo quisiera adentrarme un poco más en los contenidos del libro mismo. Aunque insisto, quizás por deformación profesional, el texto hay que leerlo en este contexto más amplio, que es por cierto el origen de la motivación inicial que concluye su primera etapa hoy y que sirve de entronque con el capítulo reciente de nuestra trayectoria como país y como sociedad.

#### EL TRASFONDO FILOSÓFICO-MORAL

Ahora bien, entiendo esta obra como una proposición aguda para enfrentar el problema de la opción moral en nuestros días. Miguel Orellana postula los términos posibles de esta opción. Por un lado, el universalismo que se plantea en términos absolutos, argumentando que para cada dilema moral hay una sola respuesta, dado que existe una sola naturaleza humana. Por el otro, el relativismo que sostiene que no, que existen diversas modalidades conductuales toda vez que la vida humana es variada y múltiple. A renglón seguido, el autor desmenuza las virtudes de estas dos posturas, nos advierte acerca de sus falencias, y por último nos entrega criterios que a juicio del autor pueden conducir a una solución, lo que él denomina pluralismo, especie de síntesis en que se recogen las contribuciones que las dos alternativas anteriores ofrecen.

No voy a entrar en el detalle de los argumentos dados como tampoco con el mérito de sus fundamentos porque mi competencia me lo impide. Prefiero más bien enfocar el asunto desde la perspectiva de lo que Miguel hace.

Lo que hace es, primero que nada, plantear el debate. Y cualquiera que no tenga formación filosófica en materia ética va a encontrar en este texto una aproximación didáctica y sumamente iluminadora al respecto. Más importante aún, me parece, es el hecho de que lo plantea como un debate entre posturas que bien pueden contribuir a la formulación final. Me explico: Orellana pareciera partir de la premisa que la reflexión ética es una reflexión agregativa y no necesariamente anuladora. Su oposición a las dos posturas maximalistas —la universalista y la relativista— precisamente radica en el hecho de que son excluyentes. Pues bien, él sostiene que la filosofía bien puede no excluir. Es un medio que permite lo contrario. Sobre la base de lo ya postulado se puede adelantar en el conocimiento. Tanto una como la otra postura tienen mucho que decir, a la vez que nos advierte que tanto una como la otra postura ocultan los méritos de su adversario.

Éste es a mi juicio uno de los aciertos mayores del texto en sí. Mostrar cómo la filosofía es una indagación de las virtudes de la proposición contraria. Dicho de otra forma: el texto que estamos comentando es un diálogo, y por el hecho mismo que es un diálogo se vuelve efectivamente en filosofía.

Lo anterior me lleva a pensar que el libro no hay que entenderlo como una formulación nueva o alternativa, la del pluralismo, sino más bien como una proposición profunda, fruto de un debate ante el cual es imperioso adelantar aún más en la indagación a fin de sortear el escollo del empate producido entre las dos opciones. Lo que incomoda a Orellana es que no se siga discutiendo, que no se siga buscando alguna salida al asunto, que los interlocutores se contenten sólo con la confirmación de lo que ya saben, o ya creen, o se conformen con sólo lo que ya les da seguridad.

Personalmente, me creo un relativista pero leyendo el texto de Miguel no puedo sino sentirme emplazado. ¿Cómo respondo yo al hecho de que distintas culturas pueden, independientemente de tener identidades diferentes y cultivar costumbres diversas, compartir también unos mismos valores? A su vez ¿qué puede decir un universalista del hecho de que el hombre es diverso, intrínsecamente capaz de ser diverso? No admitirlo ¿no es acaso hacerlo menos hombre, empobrecer su humanidad?

El texto de Orellana, por tanto, tiene el extraordinario mérito de que apunta al meollo mismo del problema moral. Mostrar como ninguna de las dos posturas lo puede resolver, no obstante que sí pueden otorgar criterios que de algún modo u otro deben contemplarse a fin de enriquecer el debate a la vez que complejizar el asunto.

Debo admitir que me incomoda el término que utiliza Miguel. A esto Miguel lo llama "progreso". Pienso que no es tal. Pienso de que se trata más bien de una creciente complejización. Tanto el universalismo como el relativismo absolutizan sus posturas. Es preciso liberarse de la camisa de fuerza en que quieren meterse y meternos. No es "progreso" porque lo que se va a derivar de dicha liberación no me garantiza que sea efectivamente una solución. A lo más me va a permitir seguir

indagando. Y es precisamente la aventura de indagar, y no sentirse satisfecho con lo ya alcanzado lo que ofrece la filosofía. Me temo en cambio que el "progreso" supone históricamente demasiada satisfacción, satisfacción respecto a los logros alcanzados, y satisfacción anticipada de lo que se espera que vendrá en el camino. La filosofía no proporciona consuelos fáciles de esta índole. A lo más abre caminos y por cierto, lo más interesante, despeja interrogantes que admiten nuevas perspectivas insospechadas.

Mi otra reserva frente a este libro es que explica muy bien por qué no debemos ser universalistas ni relativistas, pero nos deja todavía ignorantes acerca del por qué somos el uno y el otro. Supongo que es una pregunta que se acerca más a mis inquietudes históricas, pero pienso que la filosofía puede contribuir mucho a esclarecer, aunque en el caso de Orellana esto implora un nuevo libro, un segundo tomo, una nueva propuesta.

Prefiero por lo mismo leer este libro como afán indagatorio, fruto de la insatisfacción. Y eso me parece notable porque dignifica la filosofía, y por Dios que la necesita, en nuestro medio especialmente.

Otro aspecto que encuentro notable en este texto es su riqueza referencial. Miguel Orellana no sólo nos invita al diálogo filosófico sino además nos convida a todo un mundo de alusiones culturales. Dicho de otra forma, su libro se lee como si Miguel nos hubiera cursado una especie de invitación a comer. Poco a poco, en la medida que avanzamos, reparamos en la preparación del guiso. Nos da a gustar una serie de condimentos, de sabores, algunos familiares otros más exóticos. Sus alusiones aquí y allá a autores, a textos, a discusiones, están ahí para deleitarnos, para armar el plato que se nos ofrece. No hay virtuosismo pedante en esto; hay más bien una fina química gastronómica que nos muestra los materiales jugosos y fibrosos de su cocina. Leyendo su libro nos paseamos por buena parte de la historia cultural de Occidente. Aristóteles, Kant, Wittgenstein, Burke, Hume, Locke, Tomás de Aquino, cacería de brujas, inquisiciones, Abraham, el suicidio romano, la manera cómo se dice ballena en alemán, Sócrates y la cicuta, Voltaire, el sacrificio humano, Frege, Russell, el número atómico 79 correspondiente al oro, el descubrimiento de América, Leibniz, etc. Debo reconocer que esto fue de las cosas que más me gustó del texto.

Para Orellana la filosofía es alta cultura, no sólo doctrina. Hacer filosofía se parece mucho a hacer una especie de *grand tour* cultural. Permite reconocer hitos que se interconectan y que interactúan con lo que nosotros sabemos históricamente. No se reduce únicamente a argumentos lógicos, inducciones y deducciones racionales. Lo suyo es una manera estética de tramar y entrelazar referencias, dar un nuevo orden sobre la base de viejas nociones alguna vez aprendidas, tanto más valiosas por cuanto pueden ser refrescadas, releídas, recuperadas, revisitadas.

Por último, quisiera felicitar a Miguel por los aciertos de claridad y lucidez que abundan en su libro. Provocarnos con la proposición de que filosofía y humor van juntos, o bien que filosofía "es el ejercicio puro de ponerse en el lugar del otro", o decir que la "ética es la filosofía de la moral", o afirmar que "en filosofía no tiene mérito alguno vencer a los débiles", son destellos de una inteligencia aguda además de trabajada. Y ojo que una de las cosas que más me llamaron la aten-

ción en este trabajo es la falta de virtuosismo irónico, tan propio del ingenio de Miguel —quienes bien lo conocen lo podrán avalar— el que curiosamente no está presente. Miguel se frenó esta vez, lo cual me parece un mérito. Demuestra que puede usar múltiples discursos, que puede ser distinto a sí mismo y por lo mismo sorprender. En una de éstas lo pensó seria y calculadamente y todo fue un complot para confundir al jurado del premio. A diferencia de lo que dice Serrat, pisar mierda no siempre trae suerte. Si París valió una misa, vencer a los jurados bien merece un poco de recato. A veces.

#### EL TRASFONDO ACTUAL

Pero hay todavía otra clave adicional que sirve para leer este texto y que dice relación con la discusión cada vez más difundida de la ética como preocupación de nuestro tiempo, y en especial en este país.

Cuando Miguel discurría diez años atrás qué se podía hacer en Chile en caso de volver al país, el tema ético era ciertamente uno de los ángulos desde donde iba a picanear, pero sospecho que ni él se hubiera imaginado que iba a ser la primera estocada. De hecho, Miguel trabajó los primeros años de su vuelta alrededor de otros derroteros, para terminar sin embargo en este asunto.

¿Por qué? Supongo que por una auténtica angustia que más o menos todos compartimos de que no somos felices, ello sin perjuicio de que hay múltiples motivos como para sentirnos alegres al menos. Hemos vuelto a la democracia, o al menos así se dice, tenemos muchas cosas a nuestro alcance, hay que comprarlas, aunque no siempre se dispone de medios, pero más o menos todos estamos disfrutando de un mayor estándar de vida material, por último las expectativas que esto continúe y vaya mejorando aumentan. Todo este cuadro de condiciones favorables nos tiene, no tanto como felices por así decirlo, pero sí satisfechos, a veces incluso autocomplacientes. No muy entusiasmados que digamos pero sí "contentos, Señor, contentos".

Paralelamente ¿quién lo puede dudar? se nos invita a que nos perfeccionemos moralmente. Satisfechas las necesidades básicas e incluso las superfluas bien podemos, o mejor bien *debemos*, mejorarnos humanamente. Podemos darnos el lujo de ayudar a los niños de Ruanda, allá lejos en el continente negro. Es signo de nuestros tiempos el que en nuestro vocabulario se haya terminado por incluir y repetir una y otra vez la palabra solidaridad. Para qué decir de nuestra reverencia frente a los que nos predicán. Entre las más respetadas autoridades se encuentran las religiosas o las laicas comprometidas, o bien los hombres de buena voluntad. Basta con recordar cómo todos los años, salvo cuando interfieren las elecciones, este país se vuelca en una catársis filantrópica maratónica. Nos acordamos de los lisiados y ponemos unos pocos pesos en su cuenta corriente. Los niños a su vez nos retribuyen mostrándonos qué pueden hacer ahora que antes apenas soñaban. Lloramos todos juntos y salvamos algo, un poco, de nuestra mala y culposa conciencia. Solución sabia esta última porque nos incentiva una vez más para seguir acumulando pesos para que finalmente podamos al final de año aumentar nuestra contribución última, la del año anterior.

En otro plano nuestra búsqueda de la felicidad y de la perfección se traduce en encumbrarnos por sobre nosotros mismos. Olvidamos rencillas pasadas. Damos la otra mejilla. Nos reencontramos con el enemigo y nos damos el abrazo fraterno que todo el mundo alrededor nos alienta, amén de bendecirnos por la grandeza del alma que despierta del rencor. ¡Sí, somos los jaguares del perdón! Un pueblo reunido consigo mismo, una auténtica comunidad de sentimientos puros, trascendentes, gratificantes. ¡Qué madurez, qué ejemplo, qué conversión! Ciertamente, Chile es pródigo en bondad. Ha aprendido de sus fracasos pasados, ha dado vuelta la página de su historia una vez más, se ha purificado, y puede nuevamente elevarse a los altares. ¡Viva Chile!

Con todo, no somos felices. Porfiadamente, no somos felices. A lo más tenemos la felicidad que trae el jolgorio, el arrebató festivo, ebrio. Pero en lo profundo tengo la impresión que no hemos encontrado la paz. A lo más hemos dado con un sucedáneo, que siempre en clave chilena significa dar con la tranquilidad y el orden. Por cierto, un orden hoy en día ya no fundado en el temor, pero sí en la autoridad, y reconozcámoslo, en buena medida en una autoridad advertida, periódicamente advertida.

Éste es el contexto en que escribe Miguel. Lo de él es distinto, sale de dicho contexto pero lo emplaza, lo cuestiona. Por eso me entusiasma y ojalá los entusiasme a ustedes.

Miguel parte de la premisa que no somos felices aun cuando nos merecemos la felicidad. Que dicha felicidad hay que buscarla, hay que cazarla, no como cuando uno se saca la Lotería o el Kino, sino reflexionando, escudriñando lo que en realidad queremos, y discriminando en el camino lo que se nos ofrece, pero que él, categórica y persuasivamente, demuestra no son suficientes y sospechosamente se quedan cortos.

La ética que postula Orellana es una ética que se propone a sí misma como una búsqueda aún por concluir. Claro que en un contexto que está en otra: en que la ética se perfila más bien como un "camino" ya trazado y encontrado.

He ahí el logro mayor de este libro y al que me sumo en reconocer como ya mucho lo han hecho y lo harán muy luego.

Muchas gracias, Miguel.

# COMENTARIOS DE LIBROS

CARL MITCHAM, ed., *Philosophy of Technology in Spanish Speaking Countries*, Dordrecht, Boston, London, Kluwer Academic Publishers, 1993.

Como advierte el editor en su prefacio, el volumen que motiva esta nota nació del interés de la Society for Philosophy and Technology en dar a conocer al público de habla inglesa los esfuerzos reflexivos que se han formulado en español sobre el tema de la tecnología. La publicación incluye trabajos producidos en cinco países hispanohablantes: Chile, Costa Rica, España, México y Venezuela.

Hay que confesar con cierta vergüenza que el esfuerzo de los editores beneficia también a los lectores chilenos que puedan acceder a su contenido. Como siempre, nos resulta (perversamente) más interesante lo propio, el pensamiento de los nuestros, cuando viene de regreso luego de una vuelta por los centros del Primer Mundo. Vuelve abrigado después del viaje. Lo más sorprendente, sin embargo, es aprender en la "Introducción" del editor, que el interés en reflexionar sobre la tecnología fue antes y fue más vivo en el Segundo o Tercer Mundo que en el Primero. Parece paradójico que piensen antes y piensen con más intensidad en la tecnología justo los que no la tienen. Y sin embargo, a segunda consideración, parece razonable que los importadores de tecnología tengan más interés en pensarla que los productores.

Sorprende advertir, a pesar de lo anterior, que entre contribuyentes haya nombres de tal importancia como para que cualquier chileno culto esté familiarizado con ellos, como el de los mexicanos Enrique Dussel, José Gaos y Leopoldo Zea, o el de los venezolanos, Juan David García Bacca o Ernesto Mayz Vallenilla.

Como remedio al desinterés por lo nuestro, nos permitiremos dar un poco mayor espacio a los ensayos de los tres chilenos, simplemente para llamar la atención local hacia sus esfuerzos. Sus trabajos representan bien los tres puntos de vista desde donde el público culto suele preocuparse de los problemas que origina el desarrollo tecnológico en nuestra región del mundo. Estos chilenos son Marcos García de la Huerta, con dos ensayos (*Technology and Politics. Toward Artificial History*, págs. 3-14 y *Globalization: Homogenization with an Increasing Technological Gap*, págs. 15-38), Eduardo Sabrovsky (*Thinking Machines and the Crisis of Modern Reason*, págs. 39-60) y Carlos Verdugo (*Ethics, Science, and Technology*, págs. 61-70). En la primera de sus dos investigaciones, García de la Huerta (economista y filósofo) trata el gran problema de la relación entre técnica e historia, y señala la transformación que ha ocasionado en el concepto de historia el desarrollo acelerado y asombroso de la tecnología. En efecto, el hombre actual no espera que un diseño voluntario mueva la historia hacia un final dichoso en que estarán suprimidas las cualidades indeseables del mundo actual. Su esperanza es que continúe el progreso, sin cambio cualitativo avisorable. En este nuevo escenario, lo tecnológico aparece como un simple medio, y en esa concepción, la tendencia social se inclina a formas autoritarias y a una disminución de la participación democrática en las decisiones, además de desvalorizar el concepto de acción política y acentuar el valor del orden, consistente en obedecer los mandatos de los que saben.

En su segundo ensayo (*Globalization...*), García de la Huerta examina la relación entre el mandato de modernizar las sociedades no desarrolladas y la cultura

de esas sociedades, además de ocuparse de la manera en que estas culturas, al ser modificadas por el impulso "desarrollista", modifican a su vez otros sectores de la vida de la comunidad (relaciones familiares, religión) y son modificadas a su vez por ellos.

Eduardo Sabrovsky (ingeniero y filósofo) se propone el problema que presenta la inteligencia artificial y la ciencia cognitiva (la que entiende muy diversos campos —la mente, la sociedad, las organizaciones comerciales, etc.— como reductibles a una sola aproximación para la cual todos son comprensibles como sistemas de información) cuando se los refiere a lo que Habermas llama *mundo vital*, es decir, el mundo en que realmente vivimos, tememos, amamos, proyectamos, sufrimos, etc. Naturalmente que la posibilidad de que el "mundo vital" aparezca como enteramente vacío cuando se hace abstracción de las reglas formales que mueven información en cada uno de los campos que lo componen, es temible, Sabrovsky propone una salida recurriendo a uno de los conceptos centrales de Habermas, pero modificado.

Finalmente, Carlos Verdugo se plantea el problema angustioso de la relación entre ética, verdad tecnológica y ciencia pura. Concluye en que, en último término, es falso que la ciencia pura esté enteramente libre de consideraciones éticas.

Bien quisiéramos pasar revista a todos y cada uno de los artículos que componen este volumen interesante y sorprendente, pero la extensión limitante de una nota bibliográfica nos ha parecido dejar espacio sólo para la breve noticia sobre los cuatro ensayos que reseñamos gruesamente. Sin embargo, cabe decir, con rapidez, que los ensayos de pensadores costarricenses tienen valiosos datos acerca de la historia del pensamiento sobre tecnología en ese país. Las contribuciones mexicanas son traducciones de trabajos publicados en español hace más de una década, lo que no les quita en absoluto el valor que siempre tuvieron, pero las hace, para los especialistas, más reducidas en su radio de interés. Según el editor, la mayoría de los pensadores españoles que contribuyen al volumen, pertenecen al Instituto de Investigación en Ciencia y Tecnología, y sus trabajos se ocupan de la relación entre la tecnología y la naturaleza humana, de las relaciones entre ciencia, tecnología y sociedad en la antigüedad clásica, de la relación entre teoría y práctica social, de la relación poco estudiada entre diseño y tecnología moderna, de la necesidad de que se evalúe socialmente la tecnología, como ejemplo de lo cual se presenta un caso de posibilidad de tal evaluación. Los representantes de Venezuela, J.D. García Bacca y Mayz Vallenilla, contribuyen, el primero con un trabajo en que se encuentra su básica actitud positiva respecto del desarrollo tecnológico, y el segundo, con un ensayo sobre el papel alienante que ejerce la "metatecnología" sobre la capacidad perceptiva del hombre actual.

SUSANA MUNNICH

OSVALDO ULLOA, *Poemas de amor*, Santiago, Ediciones San Damián, 1996.

De vuelta al amor. Y es lógico porque el amor está en la fuente, está enraizado en los orígenes de la vida humana. Osvaldo Ulloa parte con su música de amor, rastrea en el tiempo y llega lejos. Sus poemas de amor se encandenan con los que escribió Catulo en el siglo I a.C., en Roma, a Lesbia; es el mismo sentimiento que tomó Cardenal en pleno siglo XX para cantar a Claudia y a Miriam en Nicaragua.

Osvaldo Ulloa, en Santiago de Chile, en las postrimerías del siglo, habla de su amor a Lita. La magnitud del sentimiento, la intensidad con que esta pasión ocupa el pensamiento del amante, logra hacerse expresión plena: "Cuando no estamos juntos/ para mí eres el fantasma (...)/ pero soy yo el que arrastra las pesadas cadenas/ cumpliendo la condena de estar sin ti". El tono predominante en estos *Poemas de amor* está dado por la vastedad de un sentimiento al cual hay que cantar, alabar y agradecer de la misma manera que se canta, alaba y agradece la vida.

A través de la estrofa epigramática en la gran mayoría de los casos, *Poemas de amor* presenta una serie de textos de grande y aguda síntesis, plenos y sugerentes, naturales y sencillos como el sentimiento mismo que los ha desencadenado. Un ejemplo de este libro, que se acoge plenamente el espíritu de los clásicos dice: "Yo quisiera, mi Lita, verte toda la eternidad/ jugando a hacerme reír:/ ése y no otro sería el paraíso.

El epigrama tuvo grandes cultores: Ovidio, Catulo, Marcial, cuyos ecos y tono satírico también están presente. ¿Dónde surge, entonces, lo actual, lo contemporáneo, lo específico de este libro? Una diferencia está dada, naturalmente, por el juego de imágenes contemporáneas y del lenguaje: "Nos amamos con todas las cartas sobre la mesa". Otra diferencia está situada en los referentes inmediatos a que apela: "Tu cuerpo es publicidad de ti misma:/ me crea la necesidad de ti".

*Poemas de amor* no sólo nos habla de la intensidad de un sentimiento y la necesidad de la presencia constante de quien lo provoca, sino que nos da señales de ese amor que permanece y logra en el tiempo su plenitud: "Han sido muchos los años que han pasado/ desde esa época en que éramos jóvenes y hermosos/ pero yo sé que (...)/ puedo traer desde el ayer/ tu mirada mirándome a los ojos/ (...) mirándome y haciéndome sentir que está viva la vida".

Grandes hallazgos se observan en este libro; agudas penetraciones en el conocimiento humano a través de ciertos sentimientos como los celos, cuya realidad se percibe "como un infierno en el centro del corazón", convertido en la misma furia "haciendo rechinar/ la sangre en las viejas venas", para concluir con la definición más perfecta que pudiera encontrarse del tema: "El recuerdo es pasado hecho presente en mí".

La sensación dolorosa que experimentan los amantes, en relación a que toda manifestación del amor por parte de su pareja, es insuficiente, pareciera constituirse en el rasgo característico de los grandes amores. El poeta no sólo lo siente así, sino que lo expresa con la perfección de su palabra en una imagen certera y

absoluta: "Desde hace mucho tiempo/ no siento lo mucho que me das/ y sólo me fijo en lo poco que dejas de darme".

*Poemas de amor* de Osvaldo Ulloa vuelve sobre el gran tema de la poesía y de la vida: el amor como esa fuerza alrededor de la cual todo adquiere su verdadera dimensión y su sentido último: "Hay una puerta en mi mirada/ que sólo tú has abierto. Esa puerta me une a mí/ con todos los hombres/ que he sido en mi vida...". Es la amada con su presencia que lo inunda todo: "Apago la luz/ para que a la pieza/ la ilumine tu cuerpo desnudo"; es la amada quien permite que el sentimiento lo trascienda todo y se haga el milagro de la plenitud donde el ser humano puede, finalmente, realizarse: "eres el puente que une/ lo que me aleja de mí mismo/ con ése que en el fondo soy", porque uno se completa en el otro y juntos miran en una misma dirección, uno a los ojos del otro, y juntos hacia adelante, para llevar a cabo esta aventura.

TERESA CALDERÓN

DELIA DOMÍNGUEZ, *La gallina castellana y otros huevos*, Santiago, Tacamó Ediciones, 1995, 119 págs.

Este singular y provocador título corresponde al libro más reciente publicado por Delia Domínguez, dividido en dos partes. La primera, *La gallina castellana*, reúne poemas inéditos, en tanto, los *otros huevos*, dan forma a la segunda parte; una estupenda selección antológica de los libros anteriores de la autora.

Aparece esta "gallina castellana", de la misma manera que aparece el poeta en la sociedad con sus huevo-poemas-creaturas. Y muchas veces las crías no responden a las expectativas de los padres, entonces, puede ser que nazcan "huevos puros y claros, imitación de huevo completo, huevo de utilería que nunca va a cuajar... o huevo de culebrón, (que) según la enciclopedia del campo, (está) desvanecido del alma, mostrenco, (es) huevo de entierro y luto, (es el) fin de huevo".

El elemento unificador de estos poemas se establece en el espacio del campo sureño, el cual se alza como columna vertebral para sostener en su atmósfera todo el espectro de motivos poéticos que la autora despliega desde su canasta. En cualquier caso, no significa que estemos ante un campo idealizado como el paraíso perdido de la infancia; sino, se trata, más bien de ese espacio planteado como referencia real y específica donde habitan entre otros personajes, "las hijitas como yo, como tú, como/ las pecadoras que somos". Además es un lugar "donde los vivos y los muertos/ son una mancha de barro sin mucha diferencia" y donde "la revelación puede andar de/ caperucita en el bosque, de monja, o de poeta maldito" porque allí se hace posible reconocer las señales y traducir los símbolos de la naturaleza, en tanto "veo la suerte por las yeguas".

A través de la propuesta implícita en este libro, es posible revisar la gran metáfora del campo como el mundo; el gallinero como la casa que habitamos; la gallina como una mujer entre otras que habita este mundo... Pero, al tratarse de una gallina castellana, entendemos manifiesta una diferencia con las otras gallinas,

dado que ella puede ver lo que los demás habitantes del gallinero no ven. Desde sus ojos castellanos como el idioma, esta gallina –que además es vista por los demás como alguien diferente– reflexiona, duda, siente intensamente, se plantea frente a la divinidad y al absoluto, no encuentra respuestas: “–no sé bien cómo entra la vida o/ como entra la muerte al baile–/ y en beneficio de la duda: caldo de cultivo”.

Hay en éste una lograda síntesis de la felicidad que entregan las pequeñas cosas, la nostalgia de lo que nunca se tuvo, donde los animales y los seres humanos se espejean en sus características de fuerza, violencia y erotismo. La naturaleza habla desde su idioma verde, su lenguaje de ramas y frutos: “si las quilas florecen este año, estamos jodidos”, y por su parte, los pájaros anuncian desgracias y traen sueños funestos, aunque: “... yo no sé si el tiempo del hombre/ es igual al tiempo de los pájaros”. Todos los sentimientos de amor, nostalgia, tristeza, alegría y añoranza expresados en este libro, se manifiestan en relación al espacio campesino, al amparo de los aromos: “Y este año/ las garzas siguen pasando,/ lentas/ solemnes/ como los sueños que tengo contigo”.

Más adelante en el libro, pero más atrás en el tiempo, descubrimos que el campo no es un escenario elegido por simple arbitrio poético, sino que se trata más bien del espacio que se elige a sí mismo, se impone natural y único para que sea posible la vida. Y así es manifestado en uno de los textos cuando se plantea la posibilidad de abandonar los pastos y la lluvia, los cerros y los animales; de partir por las razones que sean: “detrás del sol o de tu olvido/ (...) para buscar la felicidad o el paraíso/ porque mi cruz y mi alegría está aquí,/ mi oxígeno, mi gente de campo,/ que con las manos cuarteadas/ se encargó de mudarme los pañales/ cuando murió mi madre”.

En este espacio poético también hay personajes “sagrados” como *La Vicky del aserradero*, “quien dijo ayer que ella/ no criaba sus hijos para bonitos/ ni para andar fumando;/ y de dos puñetes les compuso el cuerpo/ para sacarles la angustia existencial”. Presencias de voces como éstas permiten el diálogo de concepciones de mundo diferentes: la dialéctica producida en estos contrapuntos permite una visión más amplia de la existencia y nos da señales de una concepción de realidad que nace en la autora como un registro de su observación.

Delia Domínguez, una gran poeta chilena de los últimos años, dueña de un humor sutil y de un lenguaje personal, cuya escritura totalizadora plena de imágenes, abarca al ser humano en toda su dimensión de amor, imaginación, soledad, nostalgia, dolor, capacidad de soñar y perdonar, asume la condición de mujer y desde allí enuncia su discurso que le ha permitido producir esta *Gallina castellana* con su tremenda “sabiduría de gallinero”.

TERESA CALDERÓN

LILA CALDERÓN, *In Memoriam*, Santiago, Ed. Off-set Color, 1995, 79 págs.

En este poemario, Lila Calderón retoma el tema del amor trabajado ya en el Capítulo III de su obra *Balace de blanco en el ángel triste de Durero*. El amor es un tema que la obsesiona porque lo concibe como una historia trágicamente repetitiva, sin ninguna novedad o cambio a través de los siglos, "los chinos los indios/ los egipcios los griegos/ los colonos los gitanos/ con sus carromatos/ llenos de pailas de cobre/ y maldiciones. El encuentro amoroso está en la ficción; el desencuentro, en la realidad será la triste conclusión por la cual habrá que guardar casi luto.

El modelo de la Oración Fúnebre sirve en esta breve pieza lírica para que una hablante presente la agonía y pérdida del amor en un moderno escenario que es usado en su búsqueda infructuosa: "...sobre una mesa/ perfectamente cuadrada/ se diseñaría/ el desconcierto/ el vacío/ el anticuento/ lo escenográfico/ lo teatral/ del abandono. Aquí los actores son incapaces de representar sus roles porque los libretos no son ficción. Entonces, desde una visión pesimista la poeta busca explicaciones en las raíces primarias. "Ella amaba a ese fósil/ de quién sabe cuántos/ millones de años/ —llamado hombre—", pero este amor, al parecer no es compartido, por eso "...ella despliega sus alas/ (...) / escondiendo un amuleto/ contra la cruz/ del corazón".

Hay una interconexión con lo sagrado, lo profano y lo mágico en una hablante perceptiva y visionaria que sabe de antemano que su cuento de hadas romperá los esquemas tradicionales porque "...había/ de por medio/ planes a largo plazo", y, en sus registros primigenios estaba impreso el fatídico —vivieron felices—, es decir, sin complicaciones ni planes. Intenta escapar de su cuento porque a pesar de que "tiene un control remoto/ en su mano", que busca "...huellas atrapadas/ en la roca/ y la poesía de sus labios", "algo está mal/ algo no hubo/ no fueron las señales correctas".

Esta agonía o lucha por entender qué pasa con el amor fuera del contexto de los cuentos de hadas y los filmes de pantallas grandes y chicas, está en la absurda declaración donde los amantes se dicen ante la puerta del temor "somos los mejores/ amigos del mundo". Los mensajes subliminales recibidos una y mil veces no registran ni amistad ni concepto de amante, sino magia y amor eterno entre una pareja que serán príncipe y princesa, lejos de concretas posibilidades reales.

Así, desde la nebulosa de la inconsciencia de la no-conciencia infantil hasta la conciencia contaminada del adulto está la perceptiva sensación de "que el bufón está despierto" y que en los cuentos de amores reales el final es una cierta forma de abandono, un abandono más cruel que la muerte porque "no es muerto sino vivo que te has ido". Entonces adquiere más fuerza el susurro de una oración por los ciclos de vida-muerte-vida de una relación amorosa en un Canto Litúrgico que usa el corazón para intentar hacerle brotar vida cuando "la corte clama/ por ver caer en vivo/ el corazón contrahecho/ de todas las civilizaciones".

Como su modelo, Bossuet, Lila Calderón se desprende de toda retórica y opta por la sencillez y la palabra de uso cotidiano. Logra, de esta manera, una poesía personal, espontánea y humana con un ritmo natural, en versos cortos, fugaces como el amor —también fugaz—, que despidе. Una cuidada edición que la autora

encargó hacer a mano en papel pergamino con las tapas forradas en un género de diseño antiguo contiene este *In Memoriam* del amor, por el cual la voz lírica "Esa tarde/ tomó el café amargo de la despedida".

MARÍA LUZ MORAGA ESPINOSA

JOSÉ DEL POZO, *Rebeldes, reformistas y revolucionarios*, Santiago, Ediciones Documentas, 1992

Comentar un texto sobre el período de la Unidad Popular —y con las características del que vamos a comentar— produce sensaciones encontradas. La primera es de respeto hacia aquellos involucrados en el proceso, que por fidelidad entregaron su vida; la segunda es de desazón, al comprobar que el final pudo haberse evitado si las distintas coyunturas hubieran sido enfrentadas con cohesión por los componentes de la Unidad Popular, frenando la actitud sediciosa del imperialismo norteamericano y las clases dominantes chilenas.

El resultado del proceso no estaba preestablecido; todo se jugó en los tres años o casi todo. Queda la sensación de que los valores centrales del proyecto por los cuales luchó la Unidad Popular siguen siendo válidos para la sociedad chilena, a pesar de la enfermedad exitista actual.

El libro de José del Pozo muestra la Unidad Popular a través del método de la oralidad, entrevistando personas que no tuvieron protagonismo en el proceso, sino fueron partidarios de la Unidad Popular por convicción y también doctrina. Seres anónimos a los cuales el período 1970-1973 les cambió bruscamente su vida. El autor lo dice: "...da la palabra a los izquierdistas anónimos". El número de entrevistados fue de ciento veinte. De ella, 85 eran varones y 35 mujeres. La gran mayoría de los informadores —cien— residían en Canadá. Los otros veinte fueron entrevistados en Chile a fines de 1989.

Según el autor, los emigrados a Canadá no se caracterizaban por su importancia dentro de la Unidad Popular. Casi todos cumplían el objetivo central del libro: dar a conocer las ideas y experiencias de los izquierdistas anónimos, no la de aquellos más destacados dentro de sus partidos.

El libro está dividido en ocho capítulos. El primero da un retrato social de los entrevistados, dando a conocer su origen y la ocupación de sus padres, entre otras. El segundo explica los diversos mecanismos que llevaron a esas personas a adoptar una conducta proizquierda. Luego analiza su ingreso a un partido político. Continúa con las expectativas que los entrevistados se hicieron con la UP. En los capítulos quinto y sexto expone en detalle la experiencia del Gobierno Popular y el significado de aquél para cada entrevistado. El capítulo siete registra la opinión sobre la caída de la UP y, finalmente, el octavo analiza las ideas políticas de los interlocutores al momento de las entrevistas. La conclusión intenta recoger los testimonios, buscando relacionar la experiencia de esos izquierdistas antes de 1970 con lo que les tocó vivir durante la Unidad Popular.

El período del Gobierno de Allende ocupa un lugar central, pero no es ni pretende ser una historia de la UP. En el libro no se encuentran tesis ni hipótesis sobre el período. El objetivo es más modesto pero también más valioso, porque entrega un relato espontáneo de cómo vivió el pueblo la Unidad Popular. El personaje más importante es el personaje cuyos orígenes y metas son modestas, en relación a los que ejercían liderazgo. Sus preguntas e inquietudes, así como su posicionamiento durante los tres años de la UP en la mayoría de los entrevistados es transparente, casi inocente, tanto que no se encuentra habitualmente entre quienes toman la actividad política como profesión.

Los entrevistados por el historiador del Pozo no eran profesionales de la política. Casi todos eran militantes de base o simplemente simpatizantes de algún partido. Es alto el número de militantes comunistas que sienten atracción por ese partido, por su buena organización y la claridad para definirse por la "vía no armada" al socialismo. Muchos de los consultados consideraban positivo el predominio de obreros en el Partido Comunista. Cuando el autor realiza la biografía personal de los testigos llama profundamente la atención, las condiciones de pobreza en el origen social de dichos militantes. Respecto al Partido Socialista, los entrevistados se sienten atraídos por el nivel de discusión en el seno del partido, aunque critican su falta de resolución y disciplina interna.

En cuanto al período 1970-1973 las opiniones de los entrevistados lo describen como un momento de felicidad, de solidaridad que es recordado a pesar de su brevedad —sólo tres años— como de cambios profundos. La gente tenía ganas de participar en todos los niveles; fue un período de grandes iniciativas culturales y de recreación, así como también de movilización en defensa de lo conquistado. La plata —dicen los consultados— alcanzaba para las cuestiones básicas y también para ir una o dos veces a la semana al cine, al estadio y a la piscina en el verano, entre otras actividades. La gente —dicen los testigos— se alimentaba bien y los niños tenían su medio litro de leche para cada uno. Este resumen del período fue sentido hondamente, según el autor.

El texto *Rebeldes, reformistas y revolucionarios* hace una interesante división. Se refiere a los distintos orígenes de los entrevistados, clasificándolos en izquierdistas "innatos": 61, para éstos, la influencia familiar constituye el canal principal de socialización. Luego vienen los izquierdistas "por adopción" con 45 entrevistados. Son aquéllos que llegan a definirse políticamente en base a una retrospectiva de su vida, partiendo de experiencias traumáticas, resentimientos, algún tipo de venganza o simple rebeldía, como producto de su experiencia de vida. Están también los izquierdistas "por conversión", con 14 personas del total, cercano al 10%. Aquí se encuentran personas que en su mayoría habían militado o apoyado a la Democracia Cristiana, formación que abandonaron para entrar al MAPU.

La percepción de los entrevistados sigue luego con la visión actual —año 1989— de su experiencia como militantes izquierdistas. Es sorprendente que, al margen de la derrota de la Unidad Popular y la experiencia de los socialismos reales que caen en Europa del Este, gran parte de los consultados sigan fieles al Gobierno de Allende. Muchos dicen que volverían a repetir la vivencia (sin el final, obviamente

te); otros observan que los países socialistas garantizaban un bienestar relativo a su población, mejor que el capitalismo.

Durante el Gobierno de Allende —según los testigos— se cometieron errores, como fue la política hacia las capas medias y las Fuerzas Armadas. También critican la actitud respecto a la constitución del Área de Propiedad Social, o el respeto en el campo a las 80 hectáreas básicas, que debían quedar en manos de los dueños de los latifundios expropiados.

De los entrevistados son pocos los que se han renovado hasta el punto de renegar totalmente de su pasado izquierdista; la mayoría sigue fiel en líneas generales con su militancia izquierdista.

El libro de José del Pozo es novedoso, en el sentido que da una visión de la Unidad Popular en base a entrevistas, con cuyos resultados realiza un análisis del período a partir de protagonistas que estuvieron en el centro de los hechos a nivel más vivencial que intelectual.

Recomendamos su lectura; al hacerlo se hallará con sorpresas, la de encontrarse con actores comunes tan necesarios como las grandes estrellas de la política.

LUIS MOULIAN EMPARANZA

1. Verbo en infinitivo.
  2. Coma.
  3. Subrayado.
  4. Coma.
  5. Punto y coma.
  6. Coma.
  7. Edición ilustrada.
  8. Coma.
  9. Traducción.
  10. Puntuación.
  11. Largo de línea.
  12. Coma.
  13. Editorial.
  14. Año de publicación.
  15. Parentesis.
  16. Coma.
  17. Punto y coma.
  18. Número de páginas.
- Paga los artículos de...  
 1. Autor (nombre y apellido).  
 2. Coma.  
 3. Título del artículo.  
 4. Coma.  
 5. Título de la revista.

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 3 1/2 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.

La 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<sup>a</sup> B<sup>a</sup>. 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

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS  
BIBLIOTECA NACIONAL

PUBLICACIONES DEL CENTRO DE INVESTIGACIONES

DIEGO BARROS ARANA

1990 - 1996

- 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.).
- Revista *Mapocho*, N° 38, segundo semestre (Santiago, 1995, 339 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).
- Fondo de Apoyo a la Investigación, 1994, *Informes*, N° 3 (Santiago, diciembre, 1995)
- 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 creer* (Santiago, 1994, 156 págs.).
- Hans Ehrmann, *Retratos* (Santiago, 1995, 163 págs.).
- Soledad Bianchi, *La memoria: modelo para armar* (Santiago, 1995, 275 págs.).
- Patricia Rubio, *Gabriela Mistral ante la crítica: bibliografía anotada* (Santiago, 1995, 437 págs.).
- Juvenico Valle, *Pajarería chilena* (Santiago, 1995, en prensa).
- Graciela Toro, *Bajo el signo de los aromas. Apuntes de viaje a India y Paquistán* (Santiago, 1995, 163 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.).

Vol. III *Protocolos de los escribanos de Santiago. Primeros fragmentos 1559 y 1564-1566*, transcripción Álvaro Jara H. y Rolando Mellafe, prólogo de Álvaro Jara H. (Santiago, 1995, en prensa).

*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 a 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 (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, 577 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 indios 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.).
- Vol. VIII *Juan Emar. Umbral*, nota preliminar, Pedro Lastra; biografía para una obra, Pablo Brodsky (Santiago, 1995-1996, C + 4.135 págs.), cinco tomos.

*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., *La Cultura Aconcagua* (Santiago, 1995, 61 págs.).

Se terminó de imprimir esta 1ª edición,  
de quinientos ejemplares,  
en los talleres gráficos de IMPRESOS UNIVERSITARIA, S.A.  
San Francisco 454, Santiago,  
en el mes agosto de 1996

DISTRIBUCIÓN Y VENTAS EN LA LIBRERÍA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL  
SALA AMANDA LABARCA, SECTOR MONEDA  
AV. LIBERTADOR BERNARDO O'HIGGINS 651. TELÉFONO 6338957 ANEXO 321  
SANTIAGO DE CHILE

DIRECCION  
**dibam**  
BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS