

ISSN 0716-2510

Nº 74

Segundo Semestre de 2013

# MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS





ISSN 0716-2510

Nº 74

Segundo Semestre de 2013

# MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

Presentación

*Eduardo Godoy Gallardo / Pág. 9*

DOSSIER

JOSÉ RICARDO MORALES (1915)

Bibliografía de José Ricardo Morales

*Eduardo Godoy Gallardo / Pág. 15*

En resumidas cuentas

*José Ricardo Morales / Pág. 23*

José Ricardo Morales y Margarita Xirgu:

Fragmentos de un epistolario inédito (1947-1965)

*Manuel Aznar Soler / Pág. 29*

Lenguaje y humor en la obra de José Ricardo Morales

*Jorge L. Catalá-Carrasco / Pág. 65*

José Ricardo Morales: Los ensayos

*Carla Cordua / Pág. 87*

Notas sobre el teatro más reciente

*Ricardo Doménech / Pág. 93*

Sobre la fama

*José Ferrater Mora / Pág. 101*

Identidad, historia y exilio:

*No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotin*

de José Ricardo Morales

*Luisa García-Manso / Pág. 107*

José Ricardo Morales, el gran ausente  
*José Monleón / Pág. 123*

*Poetas en el destierro* de José Ricardo Morales: un editor entre dos mundos  
*Pablo Valdivia / Pág. 129*

Entrevista:

José Ricardo Morales y su contexto literario y creativo  
*Eduardo Godoy Gallardo y Haydée Ahumada Peña / Pág. 147*

#### HUMANIDADES

La materialidad de los vínculos para pensar una (im)posible erótica política  
*Olga Grau Duhart / Pág. 161*

Carmen Conde: contadora de Gabriela Mistral  
*Karen Benavente / Pág. 179*

Contra los elefantes blancos  
Representaciones del poeta y la ciudad en un poema manifiesto  
de Germán Carrasco  
*Luis Fernando Chueca / Pág. 241*

El sacrificio de la “comunidad” en *El obsceno pájaro de la noche*  
*Luis Cifuentes Acuña / Pág. 267*

El uso de la ciudad en la fotonovela chilena *Cine Amor* (1960-1969)  
*Fabián Llanca / Pág. 283*

La Historia Natural como forma de conocer el mundo  
*Matías C. Pérez Padilla / Pág. 301*

La función del Derecho en la formación de la identidad  
Los derechos como medios indirectos de educación  
*Íñigo Álvarez Gálvez / Pág. 307*

#### TESTIMONIOS

La crítica literaria en Chile hoy  
*Thomas Harris E. (editor) / Pág. 323*

Sobre *Anales de Literatura Chilena* de la Pontificia Universidad Católica de Chile  
*Pedro Lastra S. / Pág. 341*

La donación de don Santiago Severín  
*Roberto Hernández Cornejo / Pág. 347*

RESEÑAS

HANS STANGE MARCUS / CLAUDIO SALINAS MUÑOZ (eds.), *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*  
*Catalina Donoso Pinto / Pág. 355*

ALEJANDRA CASTILLO / CRISTIÁN GÓMEZ-MOYA (eds.), *Arte, Archivo y Tecnología*  
*Rudy Pradenas / Pág. 359*

EDUARDO SÁNCHEZ ÑIGUEZ, *Vigencia y sentido de la historia*  
*Ariel Peralta Pizarro / Pág. 363*

THOMAS HARRIS, *Perdiendo la batalla del Ebr(i)o*  
*Pablo Lacroix / Pág. 365*

EDICIONES DE LA DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS



dibam | DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS



## AUTORIDADES

Ministra de Educación  
Sra. *Carolina Schmidt Zaldivar*

Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos  
Sra. *Magdalena Krebs Kaulen*

Directora de la Biblioteca Nacional  
Sra. *Ana Tironi Barrios*

Director Responsable  
Sr. *Carlos Ossandón Buljevic*

BIBLIOTECA NACIONAL  
Archivo del Escritor

Secretarios de Redacción  
Sr. *Pedro Pablo Zegers Blachet*  
Sr. *Thomas Harris Espinosa*  
(Referencias Críticas)

CONSEJO EDITORIAL  
Sr. *Santiago Aránguiz Pinto*  
Sra. *Soledad Falabella Luco*  
Sr. *Marcos García de la Huerta Izquierdo*  
Sr. *Eduardo Godoy Gallardo*  
Sr. *Pedro Lastra Salazar*  
Sr. *Manuel Loyola Tapia*  
Sr. *José Ricardo Morales Malva*  
Sr. *Carlos Ossandón Buljevic*  
Sr. *José Promis Ojeda*

Preparación de Archivos  
Sr. *Hans Stange Marcus*

Diseño de Portada  
Sra. *Claudia Tapia Roi*

Fotografía de Portada  
Sra. *Josefina López*

Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos  
Av. Libertador Bernardo O'Higgins 651, Teléfonos (56-2) 23605407 — (56-2)  
23605335  
e-mail: [pedro.zegers@bndechile.cl](mailto:pedro.zegers@bndechile.cl)



## PRESENTACIÓN

Violentas circunstancias trajeron a José Ricardo Morales a Chile. El término de la guerra civil española —la diáspora que se produjo en ese momento— dispersó a un grupo importante de intelectuales españoles por el mundo. Nacido en Málaga, en 1915, llegó a Chile en septiembre de 1939, en el mítico *Winnipeg*. Puede, en propiedad, hablarse de un *antes* y un *después* en la vida y en la obra del autor.

El *antes* está señalado por su participación en la guerra civil, donde tuvo un destacado desempeño en el ámbito cultural y político: Jefe del Departamento de Cultura de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Valencia, del que dependía el teatro *El Búho*, dirigido por Max-Aub —vinculado estrechamente con *La Barraca* de Federico García Lorca— y en donde se representa la primera de sus obras: *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante*. Su primer ensayo lo publica en la *Revista Frente Universitario*: “Cara y Cruz del noventa y ocho”, en 1936; en lo político, tuvo una amplia participación en la guerra civil como combatiente y fue confinado al campo de concentración francés de Saint-Cyprien, para partir al destierro a Chile.

Aquí, en este país, comienza un largo *después*, que es, también, el *ahora*. En 1941, funda con Pedro de la Barra el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Dirige la primera obra que representa el naciente grupo: *Ligazón de Valle-Inclán y El mancebo que casó con mujer brava*, adaptación de un *exiemplo* del Conde Lucanor realizadas por Alejandro Casona. Además, escribe su primera obra en Chile: *El embustero en su enredo*.

Luego viene una amplia y fecunda labor cultural que se sintetiza en las siguientes líneas. En 1943, crea junto a Arturo Soria la editorial Cruz del Sur, donde publica *Poetas en el destierro* y da a conocer obras de distintos poetas españoles de los siglos XVI y XVIII en *La fuente escondida*. A partir de 1944, comienza una relación fructífera con Margarita Xirgu que se hace cargo de la representación de *El embustero en su enredo*, pieza estrenada en Buenos Aires el 8 de marzo de 1945. La misma actriz lo llevará a Montevideo, Asunción y Lima. En 1948, adapta *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso. Al año siguiente, a pedido de M. Xirgu, adapta *La Celestina* al teatro, la que es estrenada en Uruguay el 28 de octubre de 1949 y en el Teatro Municipal de Santiago el 26 de noviembre del mismo año. La Editorial Universitaria edita esta versión en 1958. En 1962 se le otorga la nacionalidad chilena y en 1974 se le nombra Miembro de Número de la Academia Chilena de la Lengua. En 1967 regresa a España por primera vez desde 1939 y, a partir de entonces,

la visita continuamente, dando cursos y conferencias de su especialidad o sobre su creación, en diferentes universidades y centros culturales. En 1990, se le otorgó el Premio Federico García Lorca; las razones que adujo el jurado fueron las siguientes: “El premio se otorga por unanimidad, en razón de la participación creadora de José Ricardo Morales en el movimiento teatral chileno y en la calidad y carácter innovador de su obra, que significó la apertura de un camino original en la dramaturgia de lengua castellana”; en 1994 la Universidad de Valencia le otorga el Premio a la Creatividad y se le concede, además, la Orden de Isabel la Católica.

Una larga lista de obras teatrales, representaciones, ensayos y conferencias completan una vida dedicada al cultivo del pensamiento, creando un mundo original y propio.

Caracterizar el mundo dramático de José Ricardo Morales excede absolutamente a estas líneas introductorias. Hay en él una línea de dramaticidad inquietante que responde a su condición de *infirmo*, de desterrado y observador de un mundo que vincula pasado, presente y futuro (ahí está, por ejemplo, su Teatro mítico, que como un verdadero *tábano socrático* sacude al lector). Dejemos la palabra al profesor Manuel Aznar Soler, recopilador, estudioso y editor de sus *Obras Completas*: “Morales quiere plantear en su dramaturgia conflictos universales: los abusos de poder, la irracionalidad del lenguaje, la tecnificación deshumanizadora, la manipulación política y propagandística del poder, los desastres ecológicos, la capacidad destructora de la revolución científico-técnica, la cosificación del hombre contemporáneo”.

La importancia de la obra creativa de Morales mereció que una de las más importantes revistas europeas, *Anthropos*, dedicara dos números a revisar su obra: el número 35 de su sección *Antologías Temáticas*, con el título de *José Ricardo Morales. Las artes de la vida. El drama y la arquitectura* (Barcelona, 1992, 231 páginas) y el número 133 de su sección *Revista de documentación científica de la cultura* con el título de *José Ricardo Morales. Un dramaturgo del destierro. Creación dramática y pensamiento crítico* (Barcelona, 1992, 95 páginas) en los que se revisa críticamente la totalidad de su creación hasta ese momento.

Destaco esto porque la única figura que ha merecido tal distinción —el que *Anthropos* dedicara más de un número exclusivamente a su obra— es la máxima figura de las letras hispanas, Miguel de Cervantes, al que consagró tres números.

Otros dos hechos son también relevantes en torno al reconocimiento de su obra creativa, el primero: la publicación de sus *Obras Completas*, las que entregan la dimensión intelectual de una vida dedicada al pensamiento y a las humanidades. El primer tomo dedicado a su *teatro* y el segundo a sus *Ensayos*, los que constan de 1471 y 1316 páginas respectivamente, editados por Institució Alfons El Magnànim, Diputació de Valencia (2009 y 2012), siendo

responsable de la edición, del estudio introductorio y notas, el profesor Manuel Aznar Soler; el segundo: el Centro Dramático Nacional ha programado en su temporada 2013-2014 la representación de tres de sus obras teatrales (*La corrupción al alcance de todos*, *Sobre algunas especies en vías de extinción* y *Oficio de tinieblas*) y una lectura dramatizada (*Edipo reina o La planificación*), los que se realizarán en los Teatros María Guerrero y Valle-Inclán de Madrid.

Este “español de la inmensa ninguna parte” (como lo llamara José Manleón) y chileno por decisión propia ha logrado reconocimiento universal.

Creo que los ensayos que vienen a continuación, especialmente solicitados para esta ocasión, representan un mínimo de reconocimiento a lo que José Ricardo Morales representa en el teatro y la cultura nacional. Creo, también, que la DIBAM, a través de su revista *Mapocho*, cumple con un propósito básico al hacerlo, a la vez que el organizador de este homenaje, como académico de la más importante Universidad del país, y quien revisa en su cátedra la creación de Morales cumple, también, con un deber elemental: dar testimonio de la obra creativa de un chileno-español ejemplar.

*Eduardo Godoy Gallardo*

Consejo Editorial de revista *Mapocho*



DOSSIER  
JOSÉ RICARDO MORALES (1915)



Fotografía: Bob Borowics

---

El presente Dossier es un reconocimiento a la labor creativa del autor. Revista *Mapocho* agradece al profesor Eduardo Godoy Gallardo la organización de este Dossier.



## BIBLIOGRAFÍA DE JOSÉ RICARDO MORALES\*

*Eduardo Godoy Gallardo*

### I. TEATRO

(Por orden cronológico de publicación)

*Barbara Fidele*, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1952, 116 pp.

*Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante*, Santiago de Chile, Ediciones El Gallinero, 1955, 41 pp.

*La vida imposible*, Santiago de Chile, Espadaña, 1955, 111 pp. [Contiene *Dos puertas adentro*, *Pequeñas causas* y *A ojos cerrados*].

*La Celestina*, adaptación escénica y versión moderna de la obra de Fernando de Rojas, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1958 y también en *Cuadernos de Teatro*, Santiago de Chile, 7 (marzo de 1983), pp. 21-87.

*Prohibida la reproducción*, *Mapocho*, Santiago de Chile, II, 2 (1964), pp. 78-87.

*Los culpables*, *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, 131 (julio-septiembre de 1964), pp. 65-92.

*Teatro de una pieza*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria-Cormorán, 1965, 161 pp. [Contiene seis obras en un acto: *La odisea*, *La grieta*, *Prohibida la reproducción*, *La teoría y el método*, *El Canal de la Mancha* y *La adaptación al medio*].

*Hay una nube en su futuro*, en *AVV*, *Teatro chileno actual*, Santiago de Chile, Zig-Zag (antología), 1966, pp. 12-50.

*La cosa humana* y *Oficio de tinieblas*, *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, 138 (abril-junio de 1966), pp. 167-178 y 179-190, respectivamente.

*Las horas contadas*, *Árbol de Letras*, Santiago de Chile, 1, 8 (1968), p. 84.

*Teatro*, Madrid, Taurus, colección El Mirlo Blanco, 1969, 175 pp. [Contiene *Burlilla de don Berrendo*, *Pequeñas causas*, *Prohibida la reproducción*, *La odisea*, *Hay una nube en su futuro* y *Oficio de tinieblas*].

*Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder*, *Primer Acto*, 122 (julio de 1970), pp. 51-62.

*El segundo piso*, *Revista de Occidente*, 91 (octubre de 1970), pp. 53-67.

---

\* La presente Bibliografía proviene de la edición de *Obras Completas*, tomo 1, realizada por Manuel Aznar, citado al final.

- Teatro*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria-Cormorán, colección Teatro-1, 1971, 93 pp. [Contiene *Un marciano sin objeto* y *Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder*].
- No son farsas. Cinco anuncios dramáticos*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria-Cormorán, colección Teatro-8, 1974, 238 pp. [Contiene *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos*; la trilogía *Cosa, objeto, material*, formada por *La cosa humana*, *El inventario* y *El material*; y, finalmente, *No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotin*].
- Teatro inicial*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1976, 165 pp. [Contiene *Burlilla de don Berrendo*, *El embustero en su enredo*, la trilogía *La vida imposible y El juego de la verdad*].
- La imagen*, *Estreno*, Cincinnati (Ohio), III, 2 (otoño de 1977), pp. 1-12.
- Fantasmagorías. Cuatro apariciones escénicas*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria-Cormorán, colección Teatro-9, 1981, 151 pp. [Contiene segundas versiones de *Hay una nube en su futuro*, *Las horas contadas*, *La odisea*, *La imagen* y *Oficio de tinieblas*].
- Teatro en libertad*, Madrid, La avispa, colección Teatro-5, 1983, 188 pp. [Contiene *La imagen*, *Este jefe no le tiene miedo al gato* y *Nuestro norte es el sur*].
- Españoladas*, Madrid, Fundamentos, colección Espiral-112, 1987, 164 pp. [Contiene *Ardor con ardor se apaga* y *El torero por las astas*].
- Miel de abeja*, Art Teatral, Valencia, 2 (1988), pp. 40-46.
- Obras dramáticas, Suplementos Anthropos*, Barcelona, 35 (noviembre de 1992), pp. 47-92. [Contiene *No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotin*, *Un marciano sin objeto*, *La cosa humana*, *El material* y *Las horas contadas*].
- Cuatro imposibles*, edición de Claudia Ortego Sanmartín, Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees-GEXEL, colección Winnipeg-1, 1995, 145 pp. [Contiene *Colón a toda costa o el arte de navegar*, *La corrupción al alcance de todos*, *El oniroscopio* y *Miel de abeja*].
- Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos*, edición de Nuria Novella, Murcia, Universidad de Murcia, colección Antología Teatral Española-26, 1995, 93 pp.
- Recomendaciones para cometer el crimen perfecto*, Art Teatral, Valencia, 11 (1998), pp. 43-46; y también en *Revista Aérea de Poesía*, Santiago de Chile-Buenos Aires, 2 (1998), pp. 1-6.
- Teatro*, Santiago de Chile, Universidad Andrés Bello-RIL Editores, 2000, 125 pp. [Contiene *Colón a toda costa o el arte de navegar* y *Edipo reina o la planificación*]. Estudio preliminar de Eduardo Godoy Gallardo, *Obras Completas*, tomo 2, ensayos, 2012, edición idem, pp. 1316.

- Teatro mítico. Seis obras dramáticas*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2002, 239 pp. [Contiene *La odisea*, *Hay una nube en su futuro*, *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos*, *La corrupción al alcance de todos*, *Edipo reina o la planificación* y *El destinatario*].
- Sobre algunas especies en vías de extinción*, Madrid, 10 (enero-junio de 2003), pp. 129-147.
- El destinatario. Primer Acto*, 298 (abril-mayo-junio de 2003), pp. 49-69.
- Dos farsas marciales* de José Ricardo Morales, edición de José Vicente Peiró, Paiporta (Valencia), Editorial Denes, colección Calabria-teatro-8, 2003, 150 pp. [Contiene *Nuestro norte es el Sur*, “farsa quasi una fantasía en tres actos”, y *La operación*, “opera muda”, pp. 69-122 y 123-150, respectivamente].
- El embustero en su enredo*, edición de Nel Diago, Valencia, Universitat de València, 2005, 102 pp.
- Edipo reina o la planificación*, “ensayo dramático en dos partes”, en AAVV, *Teatro del exilio: obras en un acto*, edición de Ricardo Doménech, Madrid, Fundamentos, colección Espiral/teatro-311, 2006, pp. 263-296.
- Postrimerías*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, colección Las Españas Peregrinas-2, 2007, 119 pp. [Contiene siete obras: *Hay una nube en su futuro*, *La corrupción al alcance de todos*, *Sobre algunas especies en vías de extinción*, *Oficio de tinieblas*, *Las horas contadas*, *Recomendaciones para cometer el crimen perfecto* y *Cama rodante abandonada en una plaza pública*].
- Teatro escogido*, coordinación e introducción de Manuel Aznar Soler y Ricardo Doménech, bibliografía de Manuel Aznar Soler y prólogos de Manuel Aznar Soler, Ricardo Doménech, José Monleón, Nuria Novella, Gumersindo Puche y Josep Lluís Sirera. Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2008, 406 páginas. [Contiene nueve obras: *El embustero en su enredo*, *Las horas contadas*, *La odisea*, *Oficio de tinieblas*, *La imagen*, *Ardor con ardor se apaga*, *Orfeo y el desodorante o El último viaje a los infiernos*, *Edipo reina o La planificación* y *Sobre algunas especies en vías de extinción*].
- Obras Completas*, Teatro 1, edición, estudio introductorio y bibliografía de Manuel Aznar Soler, Institutió Alfons El Magnànim, 2009, Diputació de Valencia, 1471 pp.

## II. ENSAYOS

### A. LIBROS

- Poetas en el destierro*, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1943, 292 páginas [Antología de algunos de los principales poetas del exilio republicano español de 1939, con un prólogo y notas sobre cada uno de ellos].

Prólogos a los libros editados por Cruz del Sur en su colección “La fuente escondida”, dirigida por el propio José Ricardo Morales, en la que se editaron, entre 1943 y 1946, libros de Josef de Valdivieso (*Romancero espiritual*, 1943, 123 pp.), Francisco de la Torre (*Del crudo amor vencido*, 1943, 146 pp.), Francisco de Figueroa (*Ocio manso del alma*, 1943, 152 pp.), Juan de Jáuregui (*Orfeo*, 1943, 137 pp.), Luis Barahona de Soto (*La dulce lira*, 1944, 152 pp.), Conde de Villamediana (*Por la región del aire y la del fuego*, 1944, 147 pp.), Salvador Jacinto Polo de Medina (*La vena rota*, 1944, 117 pp.), Sebastián Francisco de Medrano y Francisco de Rioja (*Jardines compuestos*, 1946, 85 pp.) y Pedro Espinosa (*Admiración de maravillas*, 1946, 110 pp.), así como *De tal árbol tal fruto*, canciones anónimas de los siglos xv al xvii (1944, 147 pp.).

*Estilo y Paleografía de los documentos chilenos (siglos xvi y xvii)*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Físicas y matemáticas, Departamento de Estudios Humanísticos, 1981, 124 pp. (Segunda edición, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1994, 117 pp.).

*Al pie de la letra*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, Departamento de Estudios Humanísticos, 1978, 70 pp.

*Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2 volúmenes, 1966 y 1969, 152 y 124 pp., respectivamente. (Segunda edición, Concepción, Universidad del Bío-bío, Facultad de Arquitectura y Construcción, 1984, 245 pp., en un solo volumen. Tercera edición, primera española, Madrid, Biblioteca Nueva, colección Metrópoli-Los espacios de la arquitectura, dirigida por Antonio Fernández Alba y Roberto Fernández, 1999, prólogo de Roberto Goycoolea Prado, 221 pp.).

*Mimesis dramática. La obra, el personaje, el autor, el intérprete*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria-Primer Acto, 1992, 155 pp.

*Estilo, pintura y palabra*, Madrid, Cátedra, colección Ensayos Arte Cátedra, dirigida por Antonio Bonet Correa, 1994, 242 pp.

*Ensayos en suma. Del escritor, el intelectual y sus mundos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, 238 pp.

*Cervantinas y otras páginas*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Cátedra Jorge Guillén, 2006, 193 pp.

## B. CAPÍTULOS DE LIBROS

“Goethe y su teatro. Sobre la condición del dramaturgo”, en AAVV, *Goethe, Herencia y resplandor de un genio*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1983, pp. 63-106.

- “De la tragedia: un mito de enlace y desenlace”, en AAVV, *Mediterráneo: cultura y tradición teatral*, edición de José Monleón, Mérida, Festival de Teatro Clásico de Mérida, 1988, pp. 158-177.
- “El poder del intelectual”, en AAVV, Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas, edición de Joan Álvarez Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1989, volumen II, pp. 50-59 [versión abreviada de su artículo, publicado con el mismo título en 1987].
- “Desde el destierro. El saber del regreso”, ponencia inaugural del Primer Congreso Internacional sobre El exilio literario español de 1939, organizado por el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universitat Autònoma de Barcelona y celebrado en Bellaterra del 27 de noviembre al 1 de diciembre de 1995; publicada en AAVV, *El exilio literario español de 1939*, edición de Manuel Aznar Soler. Sant Cugat del Vallès, Associació d’Idees GEXEL, colección Serpa Pinto-1, 1998, pp. 111-122.
- “El delito de pensar, una razón del destierro”, conferencia de clausura del Congreso Internacional L’exili cultural de 1939. Seixanta anys desorés (1999), edición de María Fernanda Mancebo, Marc Baldó y Cecilio Alonso, Valencia, Universitat de València-Biblioteca Valenciana-Fundación Max Aub, 2001, pp. 613-627.

## C. REVISTAS

- “Cara y cruz del noventa y ocho”, *Frente Universitario*, Valencia, 1 (1936).
- “Carácter y empresa del héroe romántico”, *Atenea*, Universidad de Concepción, 172 (octubre de 1939), pp. 45-55.
- “Unitarismo y particularismo españoles en América”, *Clío*, Santiago de Chile, 12 (noviembre-diciembre de 1942) pp. 6-12.
- “Quevedos de larga vista”, *Antártica*, Santiago de Chile, 13 (septiembre de 1945), pp. 78-81.
- “Ornamentación y espacio en los templos coloniales peruanos”, *El Arquitecto Peruano*, Lima (1953), pp. 192-193.
- “El teatro de la incertidumbre”, *Dilemas*, Santiago de Chile, 4 (septiembre de 1968).
- “La concepción espacial de la arquitectura”, *Hogar y Arquitectura*, Madrid (marzo-abril de 1970), pp. 21-25.
- “Tecnología y creación arquitectónica”, *AUCA*, Santiago de Chile, 28 (1975).
- “¿Qué urde Pedro de Urdemalas? (Cervantes, la picaresca y el teatro)”, *Dilemas*. Santiago de Chile, 12 (diciembre de 1976).
- “Por el estilo”, *Anales de la Universidad de Chile*, 5 (1984), pp. 273-284.

- “¿Tres Celestinas en el Museo del Prado?”, *Celestinesca*, University of Georgia, Department of Romance Languages, ix, 1 (mayo de 1985), pp. 3-9.
- “La tragedia en el teatro de García Lorca”, *Boletín de la Academia Chilena de la Lengua*, Santiago de Chile, Cuaderno 67 (1986), pp. 155-164.
- “Un precedente mítico de Don Juan”, *Ciencia Abierta*, Santiago de Chile, 3 (julio de 1986), pp. 48-71.
- “Un precedente mítico de Don Juan”, Cuadernos de Teatro Clásico, Madrid, 2 (1988), pp. 11-16, número monográfico sobre *El mito de Don Juan* [versión abreviada de su artículo de 1986].
- “El poder del intelectual”, *Ciencia Abierta*, Santiago de Chile, 4 (agosto de 1987), pp. 79-95.
- “Tiempo, época y estilo”, *Anales de la Universidad de Chile*, 17 (1989), pp. 231-261.
- “Un testimonio, una dedicatoria”, *Revista Universitaria*, Santiago de Chile, xxvii (1989), pp. 24-27.
- “El desembarco del 39. Desde aquella llegada del Winnipeg”, *Primer Acto*, Madrid, 235 (1990), pp. 104-109.
- “Margarita Xirgu en el destierro”, *Acotaciones, revista de investigación teatral*, Madrid, 1 (julio-diciembre de 1990), pp. 163-186.
- “En la cada del poeta”, discurso de agradecimiento con motivo de la concesión del Premio Federico García Lorca, pronunciado el 14 de octubre de 1990 en la Casa-Museo del Poeta de Fuentevaqueros (Granada); publicado en el *Boletín de la Academia Chilena de la Lengua*, Santiago de Chile, 69 (1990), pp. 287-292; y también en *Primer Acto*, Madrid, 237 (enero-febrero de 1991), pp. 114-117.
- “La Barraca, El Búho y el Teatro Experimental”, ponencia presentada en el Simposium Internacional de Teatro Iberoamericano, Santiago de Chile (15 de mayo de 1991); publicada en *Primer Acto*, Madrid, 240 (abril de 1991), pp. 31-39.
- “La Celestina in nuce”, *Celestinesca*, University of Georgia, 15, 1 (mayo de 1991), pp. 63-73.
- “Tecnología y humanismo”, *Mapocho, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, Santiago de Chile, 30 (1991), pp. 97-111.
- “La elección del intelectual”, *Mapocho, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, Santiago de Chile, 31 (primer semestre de 1992).
- “José Ricardo Morales. Las artes de la vida. El drama y la arquitectura”, *Suplementos Anthropos*, 35 (noviembre de 1992), 232 pp. [Contiene una antología de ensayos del autor (pp. 4-46 y 93-160), así como una amplia “Documentación” (pp. 161-231), preparada por Claudia Ortega

Sanmartín, que incluye una bibliografía de y sobre el autor hasta 1992, así como artículos y entrevistas de y sobre el mismo].

“Violeta Parra: el hilo de su arte”, *Mapocho*, Santiago de Chile, 37 (1995), pp. 9-31.

“El Primero sueño de sor Juana Inés de la Cruz”, *Aérea de poesía*, Santiago de Chile, 1 (octubre de 1997), pp. 55-99.

“El Quijote, un libro ante sí mismo”, ensayo leído en una sesión pública de la Academia Chilena de la Lengua, con motivo del Día del Idioma (2005); publicada en *Laberintos*, Valencia, 5 (2005), pp. 76-91.

#### D. PREMIOS\*

- Federico García Lorca (1990)
- Socio de Honor de la Asociación de Autores de teatro (España, 2003)
- Medalla de oro de los 500 años de la Universidad de Valencia
- Actores y críticos de Valencia (por la publicación de su *Obras Completas* (2013))
- Condecoración de la Orden Isabel la Católica (España, 1995)
- Medalla Rectoral de la Universidad de Chile (2000)
- Medalla Pedro León de la Barra al Mérito Cultural (2002)

---

\* Ha recibido, además, otros reconocimientos como *Miembro Honorario* del Colegio de Arquitectos (Chile), *Socio Honorario* de la Sociedad de Autores de Chile (Chile), *Profesor Emérito* Facultad de Arquitectura (Universidad de Chile), *Premio Pen Club de Chile*, Beca Guggenheim.



## EN RESUMIDAS CUENTAS\*

*José Ricardo Morales*

El teatro puede considerarse como el arte que revela a la persona en el acto de asumir o resolver las situaciones conflictivas que le afectan. Estimado de tal modo, dicho arte corresponde por entero a la condición del hombre, ya que “el sí mismo” de éste requiere que cada cual, para poder conocerse, haya de situarse ante sí, desdoblándose, hecho un esquizoide cuerdo. Hasta el punto que el modelo de semejante aptitud humana lo atribuyó el pensamiento aristotélico a la divinidad, entendida como un ser cuya labor primordial consiste en reflexionar eternamente sobre él. Nada menos.

Sin llegar a estos extremos, a los que Ortega se refirió con ironía, cabe preguntarse en qué estriba la visión hacia nosotros que el teatro nos ofrece —*théa*, en griego—, a la que debe su nombre y el de los espectadores —*théatron*—, pues el público. Sintiéndose representado en “el otro” —el personaje—, “se hace uno” con aquél, relacionándose ambos en función de sus ideas y emociones compartidas, sean afines o contrarias. Ese juego de proximidad y distancia, atribuible a la ficción, trae consigo una imagen muy distinta de la debida a un espejo, ya que éste se reduce a reflejar, punto por punto, cuanto aparece ante él, mientras que la reflexión perteneciente al teatro es de índole mental, en la que el ver hacer se convierte en hacer ver aquello que es invisible: el drama y sus atributos, entre ellos la palabra.

Propuestas de esta manera, se hace dudoso oponer en el drama la acción frente a la dicción —según la sentencia consabida de “hechos y no palabras”—, pues la palabra dramática no solo es una forma de la acción sino el fundamento de ella, ya que delata el sentido de cuanto ocurre en escena. Tanto es así que estas razones permiten justificar la primacía del habla señalada en mi teatro, llevándola hasta sus límites en *Oficio de tinieblas* (1966), pieza que suprime por entero el componente visual del espectáculo, desarrollándose el drama en la oscuridad cerrada y en función de la palabra, para convertir la obra en un pleno antiteatro.

---

\* En Morales, J.R., *Obras Completas. Teatro I* (edición de Manuel Aznar, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2010, pp. 38-42).

Ahora bien, ya que el teatro es el arte personal por excelencia, pues además de revelar quién somos tiene que hacerse “en persona”, transformada en personaje con el conflicto dramático —tal como el coraje indica el ejercicio del corazón—, este arte, al modo de la persona, tiene que reflexionar sobre sí mismo para entender su entidad.

De ambas posibilidades —la del teatro situado frente a sí, a la par que la del drama estimado como una acción conflictiva— se hicieron cargo mis textos más tempranos, tratándolas a conciencia y por diversos caminos. El primero lo emprendí con mis farsas de guiñol, *Burlilla de don Berrendo* y *No hay que perder la cabeza* —actualmente extraviada—, basándome en el supuesto de que los títeres pueden poner de relieve el juego de las distintas apariencias que nos propone el teatro, dado que el titiritero que los mueve, en cuanto persona viva, es de otra naturaleza que sus muñecos ficticios, sublevados contra él en las dos farsas. De tal modo, dichas piezas se apartaron por completo de las escritas entonces por Valle-Inclán y por Lorca con finalidad distinta, puesto que estos autores no tuvieron el propósito de situar el teatro ante sí mismo en sus textos de guiñol.

Por otra parte, con mis obras iniciales también abordé el problema del hacer propio del drama, en el entendido de que aunque éste supone acción, los actos que la componen no han de ser indiferentes, no han de resultar inocuos quienes los efectúan, pues tienen que ocasionar consecuencias conflictivas, opuestas en muchos casos a los propósitos que los originaron. De tal modo, esta reversión posible entre nuestras intenciones, los actos que motivaron y su resultado adverso trae consigo la inseguridad del personaje y la del espectador. Por ello, la inconsecuencia posible entre nuestros propósitos y sus impredecibles resultados me hizo calificar las obras en que la expuse como “un teatro de la incertidumbre”.

De ésta di cuenta constante en mis piezas iniciales, que si bien son muy distintas entre sí, se encuentran relacionadas mediante el nexo de la inconsecuencia irracional que las caracteriza, convirtiéndose con ello en una modalidad del teatro del absurdo *avant la lettre*, tal como puede apreciarse en mi trilogía de *La vida imposible* (1944-1947), en *El embustero en su enredo* (1941-1944) e incluso en *Bárbara Fidele* (1944-1946).

Por otra parte, dado que salvo mis piezas de guiñol el total de mi teatro está escrito en el destierro —en Chile, concretamente, país al que le debo la vida—, algunos se han preguntado de qué manera afectaron a estas obras una guerra no deseada, en la que participé hasta el fin, y el exilio consiguiente, sufridos por defender la posibilidad de pensar con libertad en nuestra tierra perdida. A esa interrogación le di sobradas respuestas, señalando que si mi teatro no propone el tema bélico ni tampoco el del exilio en su inmediatez directa, se debe a que sus problemas aparecen formulados en mis obras con

una óptica ajena a la habitual. Me refiero a la del escritor que en el destierro vive por partida doble aquello que constituye su oficio: la extrañeza ante el mundo cotidiano, del que se suele apartar para poder apreciarlo como un todo y descubrir su sentido. Porque en el exilio su extrañeza se acrecienta, debido a que el entorno en que vive le es por completo extranjero y además —y sobre todo— porque la causó el forzoso extrañamiento de aquel que fue despojado con violencia de su origen.

Como quiera que se entienda, esa visión distanciada, atribuible a la persona y al teatro, así como al escritor y al exiliado, la apliqué con ironía —que implica pensar “en doble”— a las muchas dictaduras castrenses y similares que adornaron nuestro tiempo, algunas de ellas sufridas en carne propia, denunciándolas de diferentes maneras en *La imagen*, *Este jefe no le tiene miedo al gato*, *Nuestro norte es el Sur*, *El oniroscopio* y *La operación*. Además, dicha visión extrañada la puse en juego también con respecto a mi país y a sus mitos degradados —el valor, el ardor, el toreador...—, a sus muchas convenciones y aun a varias de sus prácticas perpetuas y abominables, vigentes a lo largo de los siglos —inquisiciones, censuras, sediciones, intolerancia, destierros—, dándoles la denominación de “españoladas”.

Por último, la perspectiva distante atribuible a un autor en el destierro apareció en un gran número de obras dedicadas por mi teatro a la técnica presente, estimándola como el agente mayor de todos los desarraigos concebibles. En tales obras se juzga la irracional carencia de un *logo* o razón válida que hoy la técnica demuestra —aunque la llamen tecno-logía—, convirtiéndose con ello en una cierta amenaza, que no puede ser más cierta. Porque su poder enorme delata, literalmente, que ahora carece de norma.

En vista de todo esto, el peligro de la técnica no reside solamente en darle un destino bélico al potencial extremado que posee, según suele repetirse, porque su grave amenaza es mucho más solapada, encontrándose bajo el aspecto vidrioso de la globalización, ya que ésta no solo anula la diversidad humana y la de sus culturas, sino la de la natura en sus muy variadas formas. Esta situación anómala produce el contrasentido de que aquel que es superior a las restantes especies por su versatilidad, la suprime en su contorno al someter al planeta a la uniformidad técnica. Es más, ese poder técnico puede revertirse al fin contra quienes lo producen o administran, convirtiéndose así el hombre en un producto de aquél, como advierto en algunos de mis textos, entre ellos *La cosa humana*, *El inventario* y *El material*.

Con cuanto acabo de tratar sucintamente puede apreciarse que la irracionalidad expuesta en mi teatro inicial, respecto de la persona, se generaliza en las obras posteriores, pues pasa de la intimidad del ser humano, con sus propósitos o intenciones personales, a la proyección y la planificación técnicas, con resultados frecuentemente adversos a los motivos que las originaron

(*Edipo reina*). La semejanza que existe entre mis obras primeras y algunas de las recientes me llevó a afirmar que este teatro no pertenece al mundo del absurdo y a sus muchas gratuidades, sino al absurdo del mundo, asunto muy diferente, atribuible, entre causas muy variadas, al totalitarismo de mayor entidad actualmente concebible —el de la técnica—, formulado en tales obras a partir de la visión de un extrañado forzoso.

A esa óptica distinta es posible atribuirle el que muchas de mis obras fuesen consideradas “de vanguardia”, puesto que recurrieron a procedimientos muy ajenos o a temas muy alejados de los habituales en el drama y el teatro, entre ellos:

- la narración de los hechos a la par que estos suceden, en una versión contraria o paralela de cuanto ocurre en escena (*A ojos cerrados, El inventario, Sobre algunas especies en vía de extinción*);
- el poder eternizado y la percepción del tiempo en sus efectos (*La imagen*);
- la obra de arte estimada como un mero pasatiempo, en el que el actor se fusiona o confunde con el público (*Las horas contadas*);
- las formas musicales llevadas al drama para organizar el desarrollo temporal de la obra (*Colón a toda costa*);
- la espacialidad dudosa, porque no se sabe en dónde ocurren los hechos (*Oficio de tinieblas, Nuestro norte es el Sur*);
- la aplicación al diálogo de ciertos modelos lógicos, con el fin de darle la libertad que aparentemente niegan (*Este jefe no le tiene miedo al gato*).

Por último, en conclusión de esta serie de extremismos o de riesgos que el arte debe correr para ser tal, me permitiré citar *La cosa humana*, obra que adquiere el formato y la función de un folleto destinado a publicar las ventajas del hombre cosificado, ofreciéndolo al mercado y a la venta como un buen producto técnico.

Según se puede apreciar en esta pieza, la especulación sobre la índole del drama y del teatro, incluida en algunas de mis obras, reaparece en aquellas dedicadas a las técnicas y a sus peligros o daños, estimadas como “anuncios” que anticipan aquella ocasión siniestra llamada con propiedad “*el día menos pensado*”.

De manera que si de pensar se trata, es de suponer que el teatro tenga entre sus finalidades la de hacer reflexionar al público sobre lo que pudiera suceder o sucederle. En ese caso, la auténtica vanguardia de este arte reside en el presagio de cuantas situaciones conflictivas se ciernen sobre nosotros, anunciándonoslas. A este propósito, con respecto a la anticipación en el teatro, me vienen a la memoria las ideas de uno de los personajes más lúcidos o

lucidos de mi repertorio: *Kleio* —es decir, la Historia—, a la que le debemos estas sensatas palabras: “Los precusores llegan siempre tarde. Lo importante en este mundo no es llegar el primero sino llegar a tiempo. Y para llegar a tiempo hemos de llegar después”.

Lamentablemente, en este presente urgido que hoy vivimos, el llegar después supone que no hemos llegado a tiempo y, con ello, que no llegaremos nunca. Al menos, en tal situación se encuentran muchas de las cuarenta obras que aquí vienen, porque al ser calificadas “de vanguardia” quedaron en cuarentena, para no llegar así a verse representadas, ya que por ser actuales nunca fueron actuantes. ¿O es que, acaso, la ausencia del escenario que padecen estas piezas no será uno de los muchos gajes del destierro sufrido por el autor, cuyo destino lo compartieron sus obras, según dijo el poeta Ovidio desde la lejanía del Ponto? *Averigüelo Vargas*, como escribió el buen Tirso, grande maestro de la incertidumbre, sometido también a la censura y al exilio.

Como quiera que se estime la situación aquí expuesta, en conclusión de estas líneas deseo testimoniar mi gratitud más sincera a la Institució Alfons el Magnànim, a su Director Ricardo Bellveser y a quienes colaboraron en la empresa de rescatar y reunir la entereza de mi producción dramática —Manuel Aznar Soler, Ricardo Doménech, José Monleón *et alii*...—, para impedir que mis obras fuesen mis sobras libradas a la nada del silencio y del olvido. Porque en resumidas cuentas son, realmente, la cuenta reasumida de una vida.



JOSÉ RICARDO MORALES Y MARGARITA XIRGU:  
FRAGMENTOS DE UN EPISTOLARIO INÉDITO (1947-1965)\*

*Manuel Aznar Soler\*\**

Para Ernesto Caballero, director del Centro Dramático Nacional, porque el 2 de abril de 2014 va a estrenar tres obras en un acto de José Ricardo Morales en el Teatro María Guerrero de Madrid.

José Ricardo Morales conserva en su archivo de Santiago de Chile veinte cartas dirigidas a él, escritas por Margarita Xirgu y Miguel Ortín entre el 28 de septiembre de 1947 y el 8 de noviembre de 1965, que, gracias a su generosa amistad, van a permitirnos reconstruir la historia de una relación personal que duró veinticinco años, desde 1944 hasta la muerte en Montevideo de la mítica actriz, en 1969. Una relación escénica que se inició el jueves 11 de mayo de 1944 con el estreno en el Teatro Municipal de Santiago de Chile de *El embustero en su enredo* [Diago, 2005a y 2005b], obra de un joven dramaturgo que tenía entonces veintinueve años y que fue representada por una actriz que había cumplido ya los cincuenta y seis. No nos ha sido posible hasta la fecha, sin embargo, localizar las cartas de Morales a la Xirgu, pues ninguna de ellas se conserva, por ejemplo, en el Institut del Teatre de Barcelona.

El joven dramaturgo José Ricardo Morales fue uno de los pasajeros que en septiembre de 1939, a bordo del mítico Winnipeg —buque fletado gracias a las gestiones solidarias de Pablo Neruda con los republicanos españoles vencidos—, desembarcó en el puerto de Valparaíso:

“Yo creo que el destierro español ha sido la malversación de talento más grande que se haya producido en ningún país del mundo” [Joven, 1982: 109].

Exiliado desde entonces en Santiago de Chile hasta hoy mismo, a finales de aquel mismo año 1939 llegó también Margarita Xirgu a la capital chilena. Por su parte, el actor y escenógrafo Santiago Ontañón [1988] y el actor Edmundo Barbero [1976 y 2005] —“artistas” refugiados en la Embajada chilena en Madrid (calle del Prado, 26) junto a los “escritores” Antonio Aparicio y Pablo de la Fuente, además del “abogado” Arturo Soria Espinosa, entre otros,

---

\* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939: Final* [FFI2010-21031/FILO], del que soy investigador principal.

\*\* GEXEL-CEFID-Universitat Autònoma de Barcelona.

donde editaron la revista *Luna* [2000: 19]—, finalmente lograron exiliarse también en Santiago de Chile. Todos ellos se integraron posteriormente en la Escuela de Teatro que, apoyada por la Municipalidad de Santiago, les permitió ejercer, junto a Margarita Xirgu, como profesores de Escenografía (Ontañón) y Arte Dramático (Barbero):

En abril de 1941 se casa en Chile con Miguel Ortín, actor y administrador de la ex compañía de Margarita, a quien conociera desde 1909 y que le acompañaría hasta su muerte. Muy pronto su casa se convierte en centro de reuniones para artistas y escritores, y Margarita decide fundar una Escuela de Arte Dramático, que se inicia ese año con carácter particular, pero que ya en 1942 queda vinculada al Ministerio de Educación y dependiente de la Universidad. A la primera promoción de actores pertenecen Montserrat Julió y Jorge Alberto Closas [Burgueño y Mirza, 1988: 22].

I. JOSÉ RICARDO MORALES Y MARGARITA XIRGU, EN SU EXILIO CHILENO  
(1939-1947)

Muy brevemente, quiero recordar que José Ricardo Morales, quien finalizó sus estudios universitarios en Chile<sup>1</sup>, fue uno de los fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de Chile<sup>2</sup> [Ahumada, 2005: 209-211], “cuya

<sup>1</sup> “En Chile revalidé mis estudios de Filosofía y Letras, para concluir la carrera en 1942, titulándome en Historia con la tesis *Estilo y Paleografía de los documentos chilenos (siglos XVI y XVII)*, cuya posible originalidad consistió en que apliqué a la escritura de aquel tiempo los supuestos propios de las artes de entonces. Así lo destacaron José Ignacio Mantecón y Agustín Millares Carlo, en su *Album de Paleografía Hispanoamericana* (México, 1955), que calificaron la obra como “una considerable aportación a este género de estudios”. En 1946 oposité y obtuve las cátedras de Historia del Arte, en la Facultad de Filosofía y en la de Arquitectura de la Universidad de Chile. Fui nombrado después Profesor Investigador en el Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales de la Facultad de Filosofía (Universidad de Chile, 1949). Ocupé la cátedra de Historia del Arte en la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Universidad Católica de Chile (1953-1974), fui director del Instituto de Teoría e Historia de la Arquitectura (Facultad de Arquitectura, Universidad de Chile, 1960-1963) y desde 1964 trabajo como profesor e investigador en el Centro de Estudios Humanísticos (Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile” [1992: 23].

<sup>2</sup> “La fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile significó, según creo, idéntica, efusiva confusión de chilenos y españoles que la ya señalada respecto a Cruz del Sur, creándose así la institución que contribuyó decisivamente a la renovación del teatro en Chile. Si en ella me honré en dirigir la primera obra estrenada —*Ligazón*, de Valle-Inclán—, y si el director chileno Pedro de la Barra tuvo a su cargo la consiguiente en el mismo programa inaugural —*La guarda cuidadosa*, de Cervantes—, nuestra labor estaba directamente relacionada con el Teatro El Búho, de

actuación inicial tuvo lugar el 22 de junio de 1941, representándose en ella *Ligazón*, de Valle-Inclán —la primera obra estrenada, que me correspondió dirigir—, con *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, a cargo de Pedro de la Barra”, como el propio autor ha escrito en su ensayo “La Barraca, El Búho y el Teatro Experimental” [2012: 189]. Dos obras que pertenecían al repertorio del grupo universitario valenciano de El Búho, fundado inicialmente a imagen y semejanza de La Barraca, el teatro de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos que Federico García Lorca creó y dirigió en Madrid:

Según he sostenido algunas veces, en un mundo en el que todos pretenden ser originales, la originalidad mayor consiste en reconocer el origen, no en negarlo. En tal sentido, si La Barraca significó el origen inmediato de El Búho, este último teatro fue, a su vez, un ascendiente indudable del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, del que fui fundador —con Pedro de la Barra y varios compañeros de la Facultad de Filosofía de dicha universidad—, honrándome en dirigir, entre otras, la primera obra estrenada: *Ligazón*, de Valle-Inclán. Conviene recordar, a este respecto, que dicha pieza, con *La guarda cuidadosa*, de Cervantes —incluida en la misma función y dirigida por De la Barra— formaron previamente parte del repertorio de El Búho, representándose ambas en Chile tal como las habíamos montado en España, con absoluta identidad en el movimiento escénico y en las canciones, entre otros de sus atributos.

Pongo de relieve la filiación que existió entre El Búho y el Teatro Experimental por la importancia que adquirió este último en el desarrollo del teatro chileno, hasta el extremo de constituir el punto de partida del teatro culto en el país, llegando al fin a transformarse en su Teatro Nacional. [2012: 208-209].

Morales nos ha recordado también la jovial cordialidad con la que Lorca saludó en octubre de 1935 a los integrantes de El Búho con motivo de las

---

la Universidad de Valencia, dirigido por Max Aub, del que mi experiencia procedía, y en el que las piezas de Valle-Inclán y Cervantes formaban parte de su repertorio. Este nexo, punto menos que ignorado, entre el Teatro El Búho y el Experimental de la Universidad de Chile, corrobora cuanto aquí he sostenido respecto de la acción cultural de los desterrados españoles en América, pues a diferencia de tantos emigrantes arribados a sus costas con el propósito de *hacer la América* —que hablando claro o en plata equivale a pretender llenarse las faltriqueras—, algunos de nosotros, movidos por intereses muy distintos, solo tratamos de contribuir a que América se hiciera. En dicho Teatro Experimental fui asesor literario, profesor de Historia del Teatro y del Arte, además de escenógrafo y director de varias obras”. [1992: 24].

representaciones en el Teatro Principal de Valencia de *Yerma* por la compañía de Margarita Xirgu:

Recuerdo a Federico García Lorca en Valencia —octubre de 1935—, a donde fue con Margarita Xirgu para representar *Yerma*. No pude suponer entonces que la admirable actriz, años más tarde, había de poner en escena mis obras con las de Federico, pues mi primera versión de *El embustero en su enredo* la estrenó en el Teatro Municipal de Santiago de Chile (1944), junto a *Mariana Pineda* y *Doña Rosita*, para representar mi obra después, en su versión definitiva (Teatro Avenida de Buenos Aires, junio de 1945), a continuación de *La casa de Bernarda Alba*, estrenada mundialmente en marzo del año referido. A partir de entonces, mi colaboración con Margarita Xirgu fue constante y continua. Primero se dispuso a estrenar mi trilogía de obras en un acto titulada *La vida imposible* (Teatro Argentino, Buenos Aires, 1949), tras *El malentendido*, de Camus. Sin embargo, la censura policíaca y peronista le impidió efectuar su proyecto, pues consideró “inmoral” la obra del autor francés, clausurándole el teatro con ese pretexto insólito. Después de ello se hizo cargo de la Comedia Nacional del Uruguay, en la que debutó como directora y actriz principal con mi versión escénica de *La Celestina*, para concluir allí su trabajo, en 1957, al dirigir mi adaptación de *Don Gil de las Calzas Verdes*. Esta labor conjunta da fe de cómo Margarita Xirgu cuidó la obra de sus autores, acrecentándola inclusive en las circunstancias más adversas. Al menos, en cuanto me concierne, no he conocido nunca un desprendimiento comparable.

La llegada de Margarita y Federico a Valencia significó un auténtico acontecimiento para quienes formábamos parte del Teatro Universitario El Búho, de aquella ciudad.<sup>3</sup>

Y sin duda que aquel joven estudiante de la Federación Universitaria Española (FUE) no podía ni sospechar, en aquella Valencia republicana de 1935,

<sup>3</sup> José Ricardo Morales, “En la casa del poeta”, *Primer Acto*, 237 (enero-febrero de 1991), p. 115. Este texto fue leído por Morales en Fuentevaqueros con motivo de la concesión del Premio Federico García Lorca en 1990 (“II Encuentro Teatral Iberoamericano en Granada”, *Primer Acto*, 235 (septiembre-octubre de 1990), pp. 68-69), y ha sido reproducido, con el título de “En casa del poeta (Fuentevaqueros)”, en *Ensayos en suma* (*op. cit.*, pp. 147-153). Morales es también autor de “La tragedia en el teatro de Federico García Lorca”, ensayo reunido en *Cervantinas y otras páginas* (Valladolid, Universidad de Valladolid-Cátedra Jorge Guillén, 2006, pp. 163-176). Estos dos textos, con los títulos de “En casa del poeta (Fuentevaqueros)” y “La tragedia en el teatro de Federico García Lorca”, están recogidos ahora en mi edición de sus *Ensayos* [2012: 203-210 y 499-512, respectivamente].

que nueve años después, nada menos que la gran actriz, también exiliada, iba a estrenarle *El embustero en su enredo* en el Teatro Municipal de Santiago de Chile.<sup>4</sup> Aquel joven estudiante de veinte años leyó en aquella Valencia republicana a Max Aub<sup>5</sup> y realizó su proceso de aprendizaje universitario con profesores tan relevantes como Dámaso Alonso, entonces asesor literario de El Búho. No hay que olvidar tampoco que El Búho, el teatro de los estudiantes de la FUE de la Universidad de Valencia, le estrenó en 1938 su *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante*, «bagatela para fantoches» fechada en Valencia el 1 y 2 de noviembre de 1938, una farsa guiñolesca que recuerda, tanto *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán como *Los títeres de cachiporra* lorquianos.<sup>6</sup>

José Ricardo Morales ha dedicado a Margarita Xirgu un ensayo específico, titulado “Margarita Xirgu en el destierro”, en rigor el texto de una conferencia que pronunció el 7 de marzo de 1989 en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid por invitación de Ricardo Doménech<sup>7</sup>. En este texto el autor —con la brillantez expresiva y expositiva que le caracteriza, en donde se conjugan sagaces reflexiones metateatrales sobre la diferencia entre actor y personaje, sabiduría etimológica del lenguaje y profundidad de pensamiento— refleja su conocimiento profundo de la personalidad de la actriz, de sus cualidades, calidades y valores (“mujer de acción”, “desinterés”, “generosidad”, “extremada capacidad actualizadora”, “mirada intensa y expresiva”<sup>8</sup>), pues,

<sup>4</sup> Morales ha evocado su relación con la Xirgu en una entrevista concedida a Antonio Joven: “Me decía con muchísimo afecto que yo era su último hijo”. (*Primer Acto*, número 192, enero-febrero de 1982, pp. 108-110). Y ha escrito posteriormente un ensayo sobre “Margarita Xirgu en el destierro” publicado en *Acolaciones*, «revista de investigación teatral», (número 1, julio-diciembre de 1990, pp. 165-186); reproducido en *Mimesis dramática. La obra, el personaje, el autor, el intérprete* (Santiago de Chile, Editorial Universitaria-Primer Acto, 1992, pp. 141-153), y también ahora en mi edición de sus *Ensayos* [2012: 513-532].

<sup>5</sup> Morales se ha referido a su relación con Max Aub en “Con Max Aub, de El Búho al destierro”, en su ensayo “La Barraca, El Búho y El Teatro Experimental” [2012: 196-201].

<sup>6</sup> Otras dos farsas anteriores —*Smith Circus, industria controlada* (1937), «inédita por ineditable», y *No hay que perder la cabeza* (1938), «pieza para títeres definitivamente perdida»—, completan ese teatro anterior a 1939, según confiesa el propio dramaturgo en el “Autobiograma” publicado en su *Teatro inicial* (Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1976, p. 9).

<sup>7</sup> Ricardo Doménech, en un excelente libro póstumo titulado *El teatro del exilio* que ha sido editado por Fernando Doménech Rico, dedica algunas de sus páginas a analizar tanto la trayectoria escénica de Margarita Xirgu (2013: 55-62) como la literatura dramática de José Ricardo Morales [2013: 217-240].

<sup>8</sup> “Esa mirada intensa y expresiva, tan propia de la Xirgu, a veces destellaba [...] al evocar a García Lorca emocionadamente, casi como una niña, aseguraba que aquella frase de *Doña Rosita* en la que dice: “Yo sé que los ojos los tendré siempre jóvenes”, la escribió Federico para ella...” [2012: 528].

“habiéndola tratado asiduamente durante sus años de destierro en Chile” [2012: 513], puede hablarnos en primera persona de una Xirgu a la que considera “la actriz más destacada de su tiempo” [2012: 513], “la representante más genuina de nuestra escena, probablemente la de mayor acción artística y humana que haya existido en toda la entereza de nuestro teatro” [2012: 515]. Dos exiliados —o mejor, dos desterrados, según el vocablo clásico castellano preferido por Morales— que comparten en aquel Santiago de los años cuarenta una misma situación de exilio (“están chilenos”, al decir de Mauricio Amster):

Margarita Xirgu nos recordaba con frecuencia en Chile que “los griegos inventaron el castigo más riguroso para el hombre: su destierro”. Peor aún que la muerte, conveníamos, pues equivale a morir en vida todos los días. Al fin y al cabo, la muerte es una conclusión, en tanto que el destierro es una mala muerte que puede acompañarnos toda la vida [2012: 515].

Pero lo que nos interesa prioritariamente, aquí y ahora, es documentar la relación escénica entre ambos, que Morales evoca (“Conocí a Margarita Xirgu en Chile, el año 1944 [1992: 24]) a partir de la lectura en febrero de 1944 y posterior estreno el 11 de mayo de aquel mismo año 1944 en el Teatro Municipal de Santiago de Chile de *El embustero en su enredo*<sup>9</sup> y que, por su interés testimonial, vale la pena transcribir fragmentariamente:

Cuando puso en escena mi primera obra extensa, *El embustero en su enredo*, al efectuar los ensayos en el antiguo Centre Català de Santiago de Chile,

<sup>9</sup> “[*El embustero en su enredo*] contó con la escenografía de Ontañón. Que fue espléndida, y, también la música de Julián Bautista. La obra estuvo representada en todo con gran dignidad, con gran eficacia. Había actores espléndidos: Barbero hacía el personaje de “el embustero”. [...] Estaban también Amelia de la Torre y las hermanas Prada. Al principio trabajó Closas, en la versión que se hizo en Santiago de Chile. En fin, que había un reparto muy bueno” [Joven, 1982: 108-110]. Una puesta en escena que vino precedida por una lectura privada que el propio Morales describe en estos términos: “Por otra parte, en cuanto concierne al teatro, quiso mi buena ventura que la admirable actriz Margarita Xirgu, desterrada en Chile desde 1939, se interesara por mis obras después de haberle leído una de ellas, en febrero de 1944. Las circunstancias de esa primera lectura están expuestas en una entrevista que me hizo *Primer Acto* (número 192, segunda época). Se trataba de una farsa en cuatro actos, titulada *El embustero en su enredo*, cuya primera versión me estrenó la Xirgu de inmediato —el 11 de mayo, en el Teatro Municipal de Santiago de Chile—. La versión definitiva, con un cuarto acto nuevo, la estrenó el 8 de junio de 1945, en el Teatro Avenida de Buenos Aires, a continuación de *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, representada también por primera vez en esa temporada. No pude empezar en mejor compañía ni mejor acompañado” [1992: 24].

indefectiblemente me preguntaba si estaba bien resuelta determinada situación o si algún personaje era el que debía ser. Su modestia era plena, tan absoluta que contrastaba decididamente con la actitud de algún director que haciéndose cargo de otra obra mía, tan solo deseaba que el autor brillara por su ausencia o, si fuera posible, permaneciese para siempre bajo la losa fría... Recuerdo que en aquellas ocasiones —eran mis veinte años— solía decirle: “Tú sabes infinitamente más que yo de teatro y eres la que decide”. “No —replicaba Margarita—, tú eres el autor y conoces muy bien qué pretendiste hacer en este punto”. Después, por cierto, al resolver la situación como tan bien sabía, la escena resultaba sorprendente y el primer sorprendido era el autor.

[...]

Después, en el destierro, en donde las dificultades eran considerablemente mayores, una obra incipiente como lo fue la mía en los años cuarenta, también pudo dar fe de esa virtud de la actriz. De ahí que la generosidad de la Xirgu fuese realmente generadora, en concordancia con la teoría de las generaciones aquí propuesta, que tiene en cuenta la generación de las obras y no a los que fueron pasivamente generados en determinada fecha. De tal manera, Margarita Xirgu no fue solo actriz de obras, sino que lo fue de autores. Aún más, aunque parezca excesivo, fue “autora” de autores y, sobre todo, de autores vivos, dándoles autoría y haciéndolos surgir del limbo oscuro en que los mantuvieron sus coetáneos, diferenciándose así de quienes recurrían a la obra acreditada para operar sobre seguro y obtener fácilmente el éxito buscado. [...] La Xirgu se caracterizó por correr el albur constantemente, a plena conciencia del riesgo y a conciencia también de que en las artes sin aventura no hay ventura. De ahí que, al encontrar un autor que le importara, podía darse por seguro que llevaría sus obras a escena, sin reparar en los obstáculos que hubiera, fuesen de la índole que fueren. Porque sabía muy bien que a los llamados “clásicos” *hay que hacerlos en vida*, sin esperar a que el tiempo nos diga que mereció la pena concederles la debida ocasión.

No obstante, si esto se hace posible efectuarlo en la tierra de origen, puesto que sus autores son sus representantes más genuinos, en vez de ello, España mostró en aquel entonces, con sus atrocidades y destierros, que fue incapaz de *hacer suyo* aquello que era suyo: la obra de sus hijos. Al fin y al cabo, para que una obra logre tener plena vigencia, ha de contar con un país a su espalda que la afiance y la ampare, y aún, si es posible, que ese país sea el propio.

Quienes hicimos nuestra labor en el destierro nunca tuvimos esa fortuna. Tampoco requerimos nunca nada de nadie. El destierro nos enseñó a ser austeros, por si no lo habíamos sido suficientemente antes, en nuestra

tierra. Por ello, el que Margarita Xirgu diera todo su aliento a los autores exiliados, pese a las muchas incomprendiones y aun persecuciones que sufrió, es digno de nuestra rendida gratitud, pues vino así a desempeñar el más grande y decisivo papel de su caudal carrera dramática: el de ofrecer a los autores españoles libres el destino que su país les negaba.

[...]

Pero ateniéndome a la evocación de Margarita Xirgu aquí emprendida, cabe reconocer que en este campo de la palabra dada y de la condición responsable que le pertenece, debe de situarse a esta actriz ejemplar, para considerarla no solo según su condición profesional de intérprete, sino, sobre todo, como la excepcional persona que fue, puesto que su actitud rigurosa y sin concesiones de ninguna especie la convirtió en una de las figuras más “representativas” de nuestro destierro. Porque no solo la recordamos como una gran actriz de la palabra textual, sino que fue, en el sentido más absoluto del dicho, *una mujer de palabra*, que cumplió con creces cuanto ofreció hacer en el campo de su arte. Así lo reconoció, en gran suma, la mayoría de los autores que estrenó, a la que adjunto mi testimonio.

Recuerdo, a este propósito, la primera lectura que le hice de una obra mía. Arturo Soria, uno de los fundadores de la FUE, entonces desterrado en Chile, entre sus muchas e inauditas invenciones creó, a principios de los años 40, la editorial Cruz del Sur. En ella publicamos autores como Américo Castro, Pedro Salinas y Jorge Guillén, entre los españoles exiliados, con las obras de Neruda, Vicente Huidobro, González Vera y Manuel Rojas, además de otros excelentes escritores chilenos y americanos. José Ferrater Mora tuvo a su cargo dos colecciones filosóficas, correspondiéndome, entre otras publicaciones, la dirección de un par de colecciones, destinadas, respectivamente, a varios poetas poco conocidos de los Siglos de Oro españoles —alguno de ellos aparecido por primera vez desde su tiempo— y a la literatura de nuestros místicos. Cabe afirmar que, en ese entonces, la más genuina política cultural de España la efectuamos los desterrados.

Arturo Soria le propuso a Margarita Xirgu que conociera cierta obra dramática de un autor español joven, del que le dio algunas publicaciones, recientemente aparecidas. Margarita se mostró reticente, diciéndole sentirse abrumada con tantos jóvenes “genios” que la asediaban sin tregua con obras ilegibles. Sin embargo, ante las reiteradas seguridades que le ofreció Soria, accedió a que se efectuara la lectura, pero con una condición: que si la obra no le gustaba, a una señal suya, convenida entre ambos, la lectura se suspendería, para hablar de las temperies o de otros temas de actualidad. Desde luego que el autor aludido llevaba —como lleva— mi nombre, a la vez que ignoraba por completo tales condiciones, como las ignoré hasta que Arturo Soria me las reveló con ironía, hace unos años en Madrid.

Margarita Xirgu se estableció en Chile por motivos de salud. Al principio vivió en una *chacra* —nombre indígena de una pequeña propiedad rural— situada en Buin, localidad cercana a Santiago, en la que ejerció de “agricultora”, movida, sobre todo, por la hermosura del campo chileno. [...]

Después, al contraer matrimonio con Miguel Ortín, en 1941, se trasladó a Santiago. Residieron en la calle de Renato Sánchez (Barrio el Golf, las Condes), en donde tuvo lugar dicha lectura. Asistieron a ella Domènec Guansé, José Ferrater Mora, Arturo Soria, Santiago Ontañón y otros amigos. Recuerdo que al terminar el primer acto, Margarita, que había permanecido inmutable, me dijo, perentoria, que continuara la lectura. La situación se repitió al final de cada uno de los actos restantes, llevándome sin un respiro, sin tolerar interrupción alguna, hasta la conclusión de la obra. Después se levantó de su asiento, completamente ensimismada, y dijo para sí, como en un aparte: “¡Qué personaje!”. Por último, ante la sorpresa de todos, añadió: “Te la estrenaré enseguida”. Eso hizo. Tres meses después, el jueves 11 de mayo de 1944, subió a escena la primera versión de mi farsa en cuatro actos, *El embustero en su enredo*, en el teatro Municipal de Santiago de Chile, a continuación de *Mariana Pineda*, la heroína republicana. ¿Qué más cabe decir?

Desde entonces y hasta el fin de sus días mantuvimos una asidua colaboración entre nosotros, pues, aunque Margarita se desplazó con frecuencia por distintos países de América —para llevar a ellos las obras de García Lorca, Alberti y Casona, junto a mi obra citada y alguna más que le escribí después—, adoptó a Santiago como residencia fija, convirtiéndolo en el punto de partida desde donde emprendió sus giras hacia el mundo abierto. Dicha colaboración se inició con el estreno de mi obra, pues, como consta en el programa, la Compañía Dramática de Margarita Xirgu y la editorial Cruz del Sur tuvieron el propósito de publicar una colección de obras dramáticas que estrenaría la Compañía, cuyos textos —reunidos con la denominación de *Retablo de Maravillas*, bajo mi dirección literaria— se entregarían a los espectadores con su respectiva entrada<sup>10</sup>. Además le

---

<sup>10</sup> En efecto, en el programa de mano del estreno de *El embustero en su enredo* puede leerse, bajo “el cervantino título de RETABLO DE MARAVILLAS”, el siguiente texto escrito sin duda por el propio Morales: “El teatro, en su auténtica función de espectáculo, corre la suerte que padece todo lo vivo; el esforzado trabajo del autor y sus intérpretes se sume, con el tiempo, en el olvido. Su inmediato efecto —el de la directa comunicación entre el personaje y el espectador, el de la comunión hablada del autor y el público—, se pierde también si la viva voz de los actores se reduce a la letra muerta de un texto impreso. Con la intención de mantener las palabras, sin que el viento del tiempo se las lleve, y de animar, a la vez, las obras escritas, la Compañía Dramática de Margarita Xirgu y la Editorial Cruz del Sur guardan el propósito de

preparé varios programas, con extractos y comentarios de piezas clásicas y actuales, para transmitirlos por la Radio Nacional de Agricultura, en los que trabajamos juntos varios meses.

Nuestra tertulia invariable, a la que acudían diversos amigos, la efectuábamos en casa de Margarita y Miguel Ortín, los domingos por la tarde, independientemente de las reuniones que requerían nuestras actividades. Aún se me hace patente el sobrecogimiento que experimentó Margarita al recibir el texto de *La casa de Bernarda Alba*, a principios de 1945. De inmediato empezó a preparar el estreno, como le era habitual. Pero pasados unos días, después de haber estudiado el texto y sabérselo a ciegas, me llamó, diciéndome: “Te llevo a Buenos Aires con Federico. Tú eres mi último hijo”. La fuerza emocional de esa muy grande y admirable mujer corría parejas con su rigor extremado, pues cumplió una vez más la palabra ofrecida y estrenó mi nueva versión de *El embustero en su enredo*, a continuación de *La casa de Bernarda Alba*, en el teatro Avenida de la capital argentina, el 8 de junio de 1945.

Aludo a “mi nueva versión” de *El embustero* porque el último acto de la obra, tal como se representó en Chile, sucedía en la conciencia del personaje, en una especie de “teatro quieto”, que posiblemente anticipaba el que iba a estar en boga durante la década siguiente. Al verlo en escena, me pareció que rompía la unidad de la obra y decidí escribir un acto distinto, desarrollándolo en el mundo real, tal como el resto de la pieza. Téngase en cuenta que mi obra iba a Buenos Aires y la atención de Margarita estaba concentrada en la tragedia de García Lorca. No obstante esto, y sin arredrarse ante la nueva dificultad que le suponía preparar un acto distinto, Margarita me dijo a su manera: “Tú eres el autor. Haz lo que te parezca. El cuarto acto se representará como te guste”. No se habló más, y así se hizo. Después, la crítica bonaerense estimó que era el mejor, porque la obra acrecentaba su interés hacia el final.

---

representar y publicar; en la próxima temporada, los textos que se reúnen bajo el cervantino título de RETABLO DE MARAVILLAS. En tales representaciones, se entregará a cada uno de los espectadores un ejemplar especial de la obra puesta en escena, uniéndose así, a la fiesta de la palabra y al recreo de los ojos, el goce de un texto vivificado por la interpretación reciente”. Y los títulos que se anunciaban eran los siguientes: “*El infamador*, Juan de la Cueva; *El gran teatro del mundo*, Pedro Calderón de la Barca; *La dama boba*, Lope de Vega; *Pedro de Urdemalas*, Miguel de Cervantes; *Marta la piadosa*, Tirso de Molina; *La verdad sospechosa*, Juan Ruiz de Alarcón; *El lindo don Diego*, Agustín Moreto; *El esclavo del demonio*, Mira de Amescua; *Los mal casados de Valencia*, Guillén de Castro; *Las muñecas de Marcela*, Álvaro Cubillo de Aragón”. Como responsable de la “dirección literaria” de este frustrado proyecto conjunto de la Compañía Dramática de Margarita Xirgu y de la Editorial Cruz del Sur consta efectivamente “José Ricardo Morales”.

Estos gestos que traigo a la memoria, característicos de aquella grande actriz, no revelan tan solo la magnitud de su desprendimiento, sino que dan fe de su mucho respeto por las obras, con el debido a los autores. No hay duda de que la profesionalidad más absoluta, significada por el rigor en el decir y en el hacer, aparecieron definitivamente en la escena española con aquella extraordinaria Compañía [2012: 518-527].

Como bien dice el propio José Ricardo Morales, “no pude empezar en mejor compañía ni mejor acompañado” [1992: 24].

## II. EL FRUSTRADO ESTRENO DE *LA VIDA IMPOSIBLE* (1947-1949)

Estos son los antecedentes de una relación escénica entre la actriz y el dramaturgo que nos permiten situar, en su contexto chileno, la lectura de la primera carta conservada por Morales de Margarita Xirgu-Miguel Ortín, fechada en Buenos Aires el 28 de septiembre de 1947 y que está firmada únicamente por Ortín:

Mi querido amigo Morales:

Debutamos el 20 del actual con buen éxito. La obra, como ocurre en la mayoría de los casos, a unos les entusiasma y otros dicen que salvan la obra los intérpretes, que están muy bien.

Margarita ha tenido efectivamente, un éxito personal. E. Serrador está muy bien; Isabelita Pradas y Alberto Closas en dos papeles que les va[n] muy bien y que están en la edad justa, han sido muy elogiados los dos. Interés en el público ha despertado bastante. Veremos lo que dura.

¿Cuándo nos manda usted los actos que quedó en enviarnos cuando los tuviera listos? No deje de hacerlo pronto.

Cariñosos recuerdos de Margarita y un abrazo de

M. Ortín

Cuando nos escriba, hágalo al Teatro Buenos Aires.<sup>11</sup>

Pero, ¿a qué actos de qué obras de Morales se refiere Ortín? La respuesta nos la proporciona el propio dramaturgo en su ensayo sobre la Xirgu:

<sup>11</sup> Carta fechada en Buenos Aires (28 de septiembre de 1947), 1 folio mecanografiado. [Membrete del Alvear Palace Hotel].

Solo una vez temí que se rindiera ante la hostilidad y la mala fe ajenas. Después de varias giras, regresó a Chile, en 1948, quebrantada y enferma. Su mal se había recrudecido, por lo que hubo de guardar cama algún tiempo. Pero pasado el invierno del hemisferio sur, reaccionó de nuevo, como era habitual en ella, y se dispuso a iniciar otra temporada de estrenos, en 1949, que empezaría en Buenos Aires, en el teatro Argentino, con *El malentendido*, de Albert Camus. Su proyecto incluía, como estreno siguiente, mi trilogía de obras en un acto titulada en conjunto *La vida imposible*. Margarita se reservó el papel de la Mujer, en *De puertas adentro*, y el de Doña Angustias, escrito para ella, en *Pequeñas causas*, mientras que el monólogo femenino que constituye *A ojos cerrados* lo representaría Isabel Pradas. Con esta decisión mostró palmariamente su voluntad de correr riesgos en su arte, pues cuando leyó mis obras, opinó: “Esto es distinto de cuanto conozco y hay que llevarlo a escena”. [...] Además, Margarita, para refrendar su opinión, añadió: “Al menos no te pareces a Federico”, en alusión al lorquismo desenfrenado de entonces, que circulaba a raudales por la poesía y el teatro hispanoamericanos. Años más tarde, José Ferrater Mora y Bárbara J. Heming, entre distintos críticos, situaron estas obras como un precedente directo del absurdo, aparecido en la década siguiente, entre otras razones por el empleo sistemático de las frases hechas, por la ruptura de los estereotipos del lenguaje, así como por la inconsecuencia que revelan las palabras y los actos de los personajes, aparte de distintos atributos que no cabe exponer aquí [2012: 530]

La Xirgu se interesaba por la trilogía titulada *La vida imposible*, dedicada a José Ferrater Mora y compuesta por *De puertas adentro*, fechada en “Santiago de Chile, septiembre de 1944” [2009: 131-153]; *Pequeñas causas*, fechada en “Santiago de Chile. Julio y agosto de 1946” [2009: 155-182] y *A ojos cerrados*, fechada en “Santiago de Chile. Septiembre y octubre de 1947” [2009: 183-196], que tenía el proyecto de estrenar en Buenos Aires<sup>12</sup>, tal y como confirma el propio Ortín en su carta siguiente, fechada también en la capital argentina el 15 de octubre de aquel mismo año 1947:

<sup>12</sup> “Después de *El malentendido* iban a estrenarse estas tres obras. Ella me dijo —y en esto demuestra precisamente su eficacia para conocer algo que se apartaba de lo tradicional o de lo habitual en el teatro español de entonces—, que las obras eran rotundamente distintas de todo lo que había leído. Y eran tres obras que, al decir de José Ferrater Mora, en un ensayo que tiene sobre mi teatro, son precursoras del teatro de Ionesco y del de Beckett. Es decir, que sobre la posibilidad de montar esas obras, y de cómo lo hubiera hecho, no tengo más que unas conversaciones con ella, pero no llegamos a efectuar ensayos de ninguna clase. Margarita, contratada por la Comedia Nacional del Uruguay, arrinconó el proyecto y debutó con mi versión de *La Celestina*” [Joven, 1982: 110].

Mi querido amigo Morales: Gracias por el envío de *Pequeñas causas y A ojos cerrados*. Esta última que no conocíamos, nos ha gustado también mucho. Veremos qué tal marchan las cosas y cuándo podremos hacer el programa de los tres actos.

Seguimos con *El zoo de cristal* y ya hemos empezado los ensayos de la traducción de una obra inglesa, *Esto era una mujer*, buscando que hubiera además de un papel importante para Margarita, un papel para Esteban Serrador. Ya le tendremos al corriente de lo que ocurra.

Cariñosos recuerdos a sus padres y abrazos de sus buenos amigos,

Miguel Ortín<sup>13</sup>

Pero el proyecto no llegó a realizarse dos años después porque la censura peronista, como ya se indicó, prohibió en mayo de 1949 la representación en el teatro Argentino de Buenos Aires de *El malentendido* de Albert Camus<sup>14</sup>, en una “cuidada versión de Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre” [Rodrigo, 1988: 367] que Morales evoca en los siguientes términos:

El ánimo de Margarita quedó decididamente maltrecho cuando, al estrenar *El malentendido*, la policía de Perón, con injusticia justicialista, le clausuró el teatro, porque consideró que la obra era inmoral (!?). Años después, en la sede del Gobierno español en el exilio (Avenue Foch, París), comenté el incidente con Camus en estos términos: “Es malo que los críticos hagan de policías, pero es mucho peor que los policías hagan de críticos...”. Margarita, en vista de la decisión oficial, tuvo que disolver su Compañía, volvió a Santiago, decepcionada, y estuvo dispuesta a dejar el teatro para siempre...

<sup>13</sup> Carta fechada en Buenos Aires (15 de octubre de 1947), 1 folio mecanografiado. [Vía aérea].

<sup>14</sup> “Pocos días después, el 13 de junio, Margarita recibía desde París una carta de Camus” cuyo texto en castellano transcribe a continuación Antonina Rodrigo:

Querida señora: Acabo de enterarme de la prohibición de *El malentendido* por la inteligente censura argentina. Naturalmente, ahora pienso en usted y estoy apenado de ver fracasados sus anhelos y sus trabajos por una decisión inexcusable.

En primer lugar, quiero expresarle mi solidaridad y hacerle saber que, para dar una expresión a la misma, me he negado a ir oficialmente a la Argentina a dar las conferencias previstas. Siento mucho que esta circunstancia me prive del placer de saludarla, pero si mi viaje al Brasil se realiza, trataré de llegarme hasta Buenos Aires, a título privado, para reunirme con mis amigos. Mientras tanto, le expreso, querida señora, mis respetuosos sentimientos y mi admiración.

ALBERT CAMUS [Rodrigo, 1988: 369].

...Aunque por poco tiempo, al igual que en ocasiones anteriores. Pues unos días después de haber llegado a Santiago, me llamó, preguntándome: “¿Te atreverías a adaptarme *La Celestina*?”. “Déjame pensarlo, porque no es cosa de saquear a un clásico”, le repliqué. Tuve que trabajar largamente, más que en una obra propia. Suprimí el “tratado de Centurio”, considerándolo un texto dudoso, hecho por un imitador, como lo confirmó la crítica reciente. Actualicé el lenguaje, para darle la inmediatez requerida por el espectador de nuestros días: mantuve las expresiones libres y desenvueltas de los personajes; por último, reduje la acción a cuatro actos, cada uno de los cuales culmina con un rasgo significativo de los caracteres en conflicto. Una vez conocida y estudiada esta versión por Margarita, decidió debutar con ella como actriz principal y directora de la Comedia Nacional de Uruguay, en la que había sido contratada para representar “una obra”... Nunca pudimos suponer que su éxito personal como *Celestina*, último gran personaje español que encarnaría, iba a concluir arraigándola definitivamente en el Uruguay. Allí, en la Comedia Nacional, dirigió numerosas obras y actuó en algunas, como *La loca de Chaillot* y *Macbeth*, con la enorme resonancia que siempre tuvo y mereció. Además dirigió la Escuela Municipal de Arte Dramático en Montevideo, tal como hizo algunos años antes en Santiago de Chile. Curiosamente —o “misteriosamente”, como ella hubiera dicho—, la primera y la última obra que tuvo a su cargo en la Comedia Nacional uruguaya fueron mis adaptaciones de *La Celestina* y de *Don Gil de las calzas verdes*, ambas representadas también por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, la primera de ellas bajo mi dirección [2012: 531-532].

Miguel Ortín, durante la gira argentina de la Xirgu, escribió a Morales —el año 1948— al menos tres cartas desde Mendoza (30 de junio), Córdoba (6 de agosto) y Buenos Aires (28 de septiembre). En esta última afirmaba que “aquí el teatro, artísticamente, va de mal en peor: no hay más que ver la cartelera de los teatros”. Pero nos interesa mucho más para nuestro tema la carta fechada en la capital argentina el 13 de mayo de 1949, que dice así:

Mi querido amigo: le habrá extrañado no recibir noticias nuestras desde que salimos de Santiago, pero siempre esperando el momento de poder comunicarle algo agradable, se fueron pasando los días.

La lucha con los empresarios de teatro, es cada día más desagradable, porque piden que se hagan las cosas más absurdas, a lo que naturalmente nos resistimos, pero tampoco podemos hacer nuestro gusto.

Con *La corona de espinas* tuvimos un éxito nada más que regular. Al público corriente le gustó la obra, pero la crítica no la trató bien y solo pudimos

dar 37 representaciones: después repusimos *La Casa de Bernarda Alba*, que fue muy bien, y ahora con los fríos nos ha bajado bastante. Estamos ensayando *El Malentendido* de Albert Camus, que pensamos estrenar dentro de unos quince días y como nuestra temporada terminará en Junio, es probable que no hagamos nada más.

La Comisión de Teatros Municipales de Montevideo, le pide a Margarita, para más adelante, que vaya a dirigir e interpretar *La Celestina*, obra indicada por Margarita, puesto que les interesa que dé una obra clásica española con la Compañía Nacional de Comedia. Si esto se hace, como es probable, Margarita quiere hacer la versión de usted y le gustaría volver a revisar el ejemplar que usted cortó en un principio para luego dejar la versión definitiva. ¿Podría usted mandarnos el libro? Para que usted no tenga molestias, le diré que mañana sale para Santiago el crítico de arte Juan Merli, muy amigo nuestro, y que se verá con Guansé<sup>15</sup>, a quien podría dejarle el encargo en el Centro Catalán.

Merli estará en Santiago según nos dijo unos ocho o diez días, así que lo podríamos tener enseguida.

¿Y los del Experimental? ¿Siguen en la idea de representar *La Celestina*?<sup>16</sup>

También nos gustará conocer sus ideas respecto a los decorados, porque en Montevideo estarían dispuestos a montar la obra lo mejor posible. Quizá para más adelante tendríamos posibilidad de dar allí algunas de sus obras, pues lo que desean es que Margarita firme un contrato para dos años. Creo que para el mes de Junio tendremos que resolver este asunto.<sup>17</sup>

### III. LA ADAPTACIÓN DE *LA CELESTINA*

A diferencia del frustrado estreno de *La vida imposible*, la “adaptación escénica y versión moderna de la obra” de *La Celestina*, realizada por José Ricardo Morales en “1949” [2009: 1471] y cuya primera edición se publicó en Santiago de Chile por la Editorial Universitaria en 1958 [2009: 43], “se estrenó el 28 de octubre de 1949 en el Teatro Solís de Montevideo, por la Comedia Nacional del Uruguay, bajo la dirección de Margarita Xirgu, actriz que desempeñó el papel principal de la obra” [2009: 1412]. Y a este estreno<sup>18</sup> se refieren varias

<sup>15</sup> Se refiere al exiliado catalán Domènec Guansé, autor de una biografía de la Xirgu [1963].

<sup>16</sup> “Respecto de la dirección de *La Celestina*, no puedo opinar, porque yo, en ese momento, estaba montando la misma obra en Santiago de Chile, en el Teatro Experimental de la Universidad, y no pude asistir al estreno de Montevideo” [Joven, 1982: 110].

<sup>17</sup> Carta fechada en Buenos Aires (13 de mayo de 1949), 1 folio mecanografiado.

<sup>18</sup> El reparto del estreno fue el siguiente: *Celestina* (Margarita Xirgu), *Melibeia*

cartas de Ortín-Xirgu a Morales, por ejemplo la del 23 de septiembre de 1949 desde Montevideo:

Está proyectado el estreno de *La Celestina* para el 7 de octubre, aunque no creo que pueda hacerse antes del 11. El texto está perfectamente sabido y Margarita sigue ensayando todos los días cuidadosamente, pero como quiere hacer tres o cuatro ensayos generales, no creo que esté todo dispuesto para que la primera representación pueda darse antes de la segunda fecha indicada.

Le ruego no olvide mandarme lo antes posible el prólogo que pensó escribir para la publicación del libro, o bien una nota que pudiera servirnos a nosotros para el programa.<sup>19</sup>

Morales escribió un prólogo que debió incluirse en el programa de mano del estreno y que, por no haber sido reproducido en mi edición de su *Teatro* [2009], conviene transcribir aquí íntegramente:

Al filo divisorio de los siglos xv y xvi, en 1499, ve su luz primera en Burgos la *Comedia de Calisto y Melibea*, llamada tragicomedia desde las ediciones de 1502, y conocida por último a partir de la edición italiana de 1519, con el título definitivo, cuanto definidor, de *La Celestina*. En su edición primera la obra se compone de dieciséis actos, pero desde las aparecidas en 1502 —Salamanca, Sevilla, Toledo— se amplía hasta llegar a los veintidós actos de que ahora consta.

Como autor de *La Celestina* muchos dan por descontado que lo fuera Fernando de Rojas, tanto por un documento de 1525, en el que se nombra “al bachiller Rojas, que compuso a Melibea”, como por el acróstico que figura en la edición de 1501. Si fue autor de la obra entera eso ya es

---

(Concepción Zorrilla), Areusa (Estela Medina), Lucrecia (Estela Castro), Alisa (Carmen Siria), Calixto (Horacio Preve), Sempronio (Alberto Candeau), Pármeno (Enrique Guarnero), Pleberio (Ramón Otero), Tristán (Eduardo Schinca), Sosia (Walter Vidarte), Un criado (Omar Giordano), Otro criado (Wagner Mautone). Decorados y vestuario (César Martínez Sierra), escenografía (Enrique Lázaro), trajes de época confeccionados por la Sección Femenina de la Universidad del Trabajo de Montevideo, fragmentos musicales (Jaime Pahissa), dirección (Margarita Xirgu) [Rodrigo: 1988: 421, nota 42].

<sup>19</sup> Carta fechada en Montevideo (23 de septiembre de 1949), 1 folio manuscrito. [Membrete del Hotel La Alhambra]. El autor ha dedicado un par de ensayos a la relación entre la obra literaria y la pintura, titulados “¿Tres Celestinas en el Museo del Prado?” [2012: 383-394] y “Velázquez y *La Celestina*. Una Venus que no es tal” [2012: 795-816].

otro cantar, pues los actos añadidos disminuyen la tensión de la trama, en ellos pierde el diálogo algo de vivacidad e incurre en repeticiones de ciertos giros y frases que figuran en los actos primitivos, cual si un autor diferente pretendiera remedar el estilo en ediciones anteriores.

La obra muestra en su forma la tendencia española a la unificación de géneros distintos. Con *La Celestina* surge en nuestra lengua el tipo de novela dialogada, que, aparte las imitaciones directas, halla su continuación en *La Dorotea* de Lope y llega hasta nuestro tiempo en varios libros de Valle Inclán. Y al igual que el drama y la narración se confunden en la obra, para ocasionar un género mixto, dos mundos, el medieval y el renacentista, confluyen y se entrelazan en ella, enriqueciéndola con sus contrastes. Un señalado medievalismo se manifiesta en la continuidad lineal de la acción y en las descripciones acumulativas, análogas, por su acuciosidad, a la pintura y a las crónicas de la época. Pero, junto a estas características, el hedonismo y la sensualidad del Renacimiento se anuncian abiertamente por medio de continuas alusiones a sonidos, alimentos, colores, aromas, fiestas y goces de toda índole que hacen amable el vivir sobre la tierra. Y bien lo expresan, con venturosa desenvoltura, los despiertos personajes, seres llenos de pujanza, caracteres que no son meros esquemas sin alma sino auténticos retratos hechos con un arte nuevo. Celestina, por su vigor y complejidad, destaca entre todos ellos. Aviesa, lúcida, llena de perspicacia, da a cada uno lo que le pide, para obtener de todos cuanto desea. El disimulo, la astucia, la buena labia y aun el arrojito le abren todas las puertas, derriban las opuestas voluntades y le repletan la bolsa. Tantos recursos y aspectos tiene, que muy pocos personajes se le pueden comparar por la extensión de su registro y en la riqueza de sus matices; a tal extremo es viva y verdadera que ha venido a convertirse, como carácter, en la expresión de un tipo humano genérico, y por su nombre, en un apelativo consagrado y universal.

Celestina actúa como resorte motor de la acción. En torno de ella se mueve el grupo de los sirvientes, de los rufianes, de las “mujeres enamoradas”, y más lejano, aunque también sujeto a su dictado, el de los amantes. Sempronio, criado ambicioso, y Pármeneo, sumiso y tímido, son dominados por Celestina, mediante la codicia y la lujuria. Calisto y Melibea, los precursores de Romeo y Julieta, logran gozar su deseo gracias al arte y oficio de la vieja mediadora. Pero estas cinco figuras, con absoluta lógica dramática, perecen una tras otra, víctimas de sus defectos y apetitos, vencidas por un destino que nunca se manifiesta cual una fuerza exterior a los tipos de la obra, sino, más bien, como fatal consecuencia de los recios caracteres puestos en oposición.

El realismo descarnado se alterna en *La Celestina* con destellos del más subido idealismo, creándose, de ese modo, un mundo diverso y rico, pero tan crudo en ciertos pasajes que Menéndez y Pelayo se preguntaba si el

público lo resistiría en escena. Nuestro tiempo dio respuesta afirmativa a la cuestión. El favor y fervor de que disfrutó la siguiente adaptación dramática, en mucho se deben a la acendrada labor de Margarita Xirgu, intérprete del difícil personaje y directora a la vez de la pieza. En la versión que aquí damos se mantiene con rigor el espíritu del texto al suplir voces y giros arcaicos por expresiones modernas y equivalentes; la acción se intensificó, suprimiéndose las extensas digresiones que en la novela aparecen, librándola de retórica y reduciéndola, en fabulosa poda de verdura y hermosura, a un total de cuatro actos. Este cercenamiento de tan exuberante materia verbal nos hizo recomponer gran parte de las escenas, estableciéndose las situaciones y el diálogo mediante la selección de aquellos fragmentos del original que consideramos válidos para el drama, con frecuencia extremadamente distantes unos de otros en la obra primitiva. El libro, la letra muerta, se convirtió en viva voz por milagro del teatro. Los personajes del texto cobraron gesto y aliento. Un nuevo sople, el del habla, les anima. *La Celestina* tiene la palabra.

El estreno uruguayo de *La Celestina*, sin embargo, se retrasó más de la cuenta, tal y como le vuelve a anunciar Ortín a Morales en carta fechada en Montevideo el 16 de octubre de 1949:

Mi querido amigo Morales: recibimos su carta con fecha 1 del corriente junto con la nota que le pedía en mi anterior.

[...]

Esperaba ver por aquí a Losada o Guillermo de Torre para hablar de la publicación de su versión de *La Celestina* aunque me figuro, y más como están las cosas, que esperarán a ver el interés que pueda tener para el público. ¡Nos conocemos!

El estreno se ha retrasado, y aunque se pensó últimamente darla el 21 del corriente, seguramente se pasará al 28 porque para el 22 se anuncia *La zapatera* en el S.O.D.R.E. y a Margarita le sería imposible atender las dos cosas en los últimos días. Ya le confirmaré la fecha definitiva y le mandaremos después noticias del estreno.

Abrazos de Margarita y de su buen amigo

M. Ortín<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Carta fechada en Montevideo (16 de octubre de 1949), 1 folio manuscrito. [Membrete del Hotel La Alhambra].

Finalmente, ya hemos dicho que el 28 de octubre de 1949 se estrenó en el Teatro Solís de Montevideo la “adaptación escénica” de *La Celestina*<sup>21</sup> realizada por José Ricardo Morales, quien, en un ensayo titulado justamente “*La Celestina* y mi adaptación escénica”, ha explicado con minuciosa precisión las numerosas dificultades que le planteó su trabajo sobre esta “comedia humanística”:

Mi experiencia en ese tipo de trabajo se había reducido hasta entonces a una adaptación de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso, estrenada en 1948 por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Pero en ella tan solo me limité a rectificar ciertos aspectos de la marcha de la acción, aclarándola, y a la reducción o supresión de algunas tiradas de versos excesivamente extensas, cuya frondosa espesura —o hermosura— las hacía difícilmente resistibles —o comprensibles— para los públicos medios —o medianos— del presente. La lopesca, trillada “cólera del español sentado” había de tenerse muy en cuenta, dado que en nuestros días todos los públicos del mundo parecen estar compuestos por “españoles sentados”, con su inherente cólera incluida.

Desde luego que los problemas ocasionados por el posible traslado de *La Celestina* al escenario son de índole decididamente más compleja que los correspondientes a una obra concebida para el teatro, tal como lo es la de Tirso.

[...]

<sup>21</sup> “Yo recuerdo que ella debutó en la Comedia Nacional del Uruguay, como directora, con la adaptación que le hice de *La Celestina*, obra en la que trabajé durante seis meses —más que en una obra propia, seguramente—, quizá porque no quería saquear una obra clásica. Así que no puse ni una palabra mía, solo las de Fernando de Rojas” [Joven, 1982: 109]. Y, por su parte, Vanrell Delgado afirma con expresiva rotundidad que “el 28 de octubre [de 1949] es para la Comedia Nacional una fecha histórica, se producía el debut como directora y actriz de Margarita Xirgu. *La Celestina*, tragico-comedia de Calisto y Melibea — Cuatro actos y 17 cuadros de Fernando de Rojas con la adaptación escénica y modernizada de José Ricardo Morales” [Vanrell Delgado, 1987: 41], quien reproduce también la siguiente ficha del estreno: Celestina (Margarita Xirgu), Melibea (Concepción Zorrilla), Elicia (Maruja Santullo), Areusa (Margot Cottens), Lucrecia (Adelina Valdez), Alisa (Cotina Jiménez), Calixto (Horacio Preve), Sempronio (Alberto Candéau), Pármeno (Enrique Guarnero), Pleberio (Miguel Moya), Tristán (G. Martínez Mieres), Sosia (Rómulo Boni), El verdugo (Tito Martínez), Hombres de Justicia (García Barca y Alberto Beraldo), Encapuchados (Ángel Mundoy, Juan Jones, Raúl Areco), Jorge Olivera, Julio Sosa, Gualberto Rodríguez). Puesta en escena y dirección: Margarita Xirgu. Decorados y vestuario (Arq. César Martínez Serra). Realización de escenografía (Enrique Lázaro). Trozos musicales del maestro J. Casal Chapí. Trajes de época confeccionados por la Sección Femenina de la Universidad del Trabajo de Montevideo. 1er apunte: Wilson Puig. 2do apunte: Emilio Daniel. Utilería y atrejería: Germán Arteaga y Cía. Peluquería: Cepellini” [1987: 45].

De ahí que el lenguaje de la adaptación escénica deba obtener la imprescindible inmediatez, para convertirse en un nexo adecuado entre el público moderno y el texto original, cercenándose éste a beneficio de aquél. Téngase en cuenta que el ingrediente oral de cualquier pieza dramática suele quedar menoscabado al entrar en conflicto con los medios visuales ahora usados en el teatro, normalmente más intensos que la palabra o la idea. Por tal motivo, en mi versión de *La Celestina* no solo hube de podar mucha de su frondosa hermosura verbal, sino que suprimí los alardes acumulativos de sus sentencias y citas, que el público renacentista escuchaba complacido, pues disfrutaba de ellas a la manera de quien sigue determinadas variaciones musicales, propuestas a partir de un tema básico, plenamente identificable. Así que, en función de la eficacia dramática, me vi obligado a emplear un lenguaje que aclarara o que glosara el del libro, para hacerlo más directo. Como consecuencia de ello sustituí las expresiones arcaicas y los vocablos en desuso por otros equivalentes, sin que esto significara la pérdida de su color característico, manteniéndolos con el lirismo y la crudeza que les son proverbiales, aun a riesgo de escandalizar a cierta prensa de Montevideo y Santiago de Chile. Por último, al texto resultante tuve que procurarle determinada musicalidad, puesto que el orden y la nitidez formales contribuyen decisivamente a dar claridad a las ideas, sobre todo en el teatro.

En cuanto atañe a la estructura dramática, la obligada eliminación de numerosas réplicas me llevó a recomponer gran parte de las escenas, dándoles la proporción requerida por las necesidades de la representación. Para mantener el sentido del texto primitivo suprimí casi por completo el “Tratado de Centurio”, estimándolo como un fragmento intercalado, de índole muy dudosa, pues imita las apariencias del original, del que inclusive repite giros y frases completas, cual si un autor diferente pretendiera remedar el estilo de las ediciones anteriores.

Como las tensiones producidas por una pieza dramática son distintas de las ocasionadas en la literatura de otra especie, tuve que acentuarlas al final de cada uno de los cuatro actos en que dividí la obra.

[...]

Esta condición activa de *Celestina* exige la mayor movilidad posible en sus desplazamientos escénicos, para corresponder por entero a la disposición abierta de la comedia humanística, de modo que si se pretende destacar el tráfigo del personaje ha de llevarse al teatro todo el dinamismo que la oralidad supone. En ello residió, sin duda alguna, la dificultad mayor que hube de superar al convertir mi adaptación en un espectáculo teatral. Porque de las diversas soluciones que permite esta versión, una de ellas, la adoptada por Margarita Xirgu (Teatro Solís. Montevideo. Octubre de

1949), consistió en una sucesión de cuadros, combinándose en ellos las escenas de la calle con las ocurridas en los interiores de las casas de Calixto, Melibea y Celestina. Con criterio diferente, para las representaciones que hizo de la obra el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, bajo mi dirección (Teatro Municipal. Santiago de Chile. Noviembre de 1949), diseñé una escenografía que incluyó tres interiores simultáneamente expuestos en el escenario y dos rampas laterales que permitían el acceso hacia una plataforma situada sobre el foso de la orquesta. De este modo, el público podía percibir a Celestina en sus continuas idas y venidas, con las misivas e intrigas que le son características.

A consecuencia de la extraordinaria creación de *La Celestina* que hizo Margarita Xirgu con la Comedia Nacional del Uruguay, numerosas compañías dramáticas llevaron mi adaptación a casi toda América, en prueba reiterada —si es que no hubiese suficientes muestras— de cuánto le debió el teatro español a la impecable actriz. Porque esta Celestina *in nuce* —o el texto reducido a su núcleo esencial— quizá significó la última de sus considerables iniciativas en pro de nuestra escena y sus autores [2012: 396-408].

El éxito de *La Celestina*, debido ante todo a la magistral interpretación y dirección de Margarita Xirgu<sup>22</sup>, fue espectacular<sup>23</sup>, superó todas las expectativas y hubo de prorrogar sus representaciones, tal y como le explica Ortín en carta fechada en Montevideo el 11 de noviembre de aquel mismo año 1949:

<sup>22</sup> Con jovial ironía sobre su interpretación de *La Celestina*, la actriz afirmaba en su conferencia titulada “De mi experiencia en el teatro”, pronunciada el 11 de junio de 1951 en el paraninfo de la Universidad de Montevideo por invitación del Servicio de Arte y Cultura Popular: “A mí particularmente me sucede que cuando estoy entre el público como espectadora y alguien me saluda y me sonrío, tengo la sensación [de] que es a la otra a quien recuerdan; y a veces me parece adivinar que es *doña Rosita la Soltera* o *Yerma*, o cualquier otro personaje, según sea la sonrisa; y en la calle, si una mamá acompañada de alguna de sus niñas frunce el entrecejo y me lanza una mirada iracunda, presumo enseguida el personaje que le he recordado: *La Celestina*. ¡Oh! ¡*Wade retro Satanás!*” [Foguet, 2002: 164]. Por otra parte, algunas críticas sobre los estrenos de *El embustero en su enredo* y *La Celestina* pueden leerse en el epígrafe “Estrenos en Chile y Argentina” de la “Documentación” preparada por Claudia Ortego Sanmartín que se publicó en José Ricardo Morales. *Las artes de la vida. El drama y la arquitectura*, uno de los Suplementos de la revista *Anthropos* (noviembre de 1992), pp. 206-210.

<sup>23</sup> “Y echó a andar *La Celestina*. Margarita Xirgu se creció en rol y nos dio una creación en la que se mezclan la hipocresía llevada a la maestría y toda la flor del arrepentimiento. No solo en la palabra, sino en la gráfica elocuencia de sus gestos, ademanes y posturas, en sus silencios, en sus miradas, en las murmurantes telas de sus vestidos, en sus “mal amor”, la ternura tiene un sentido profundamente trágico”. Palabras de Miguel Ángel Asturias, escritor guatemalteco y Premio Nobel de Literatura que fue espectador de *La Celestina* de la Xirgu y que cita Antonina Rodrigo [1989: 155].

Mi querido amigo Morales: Seguimos con el gran éxito de *La Celestina*. Hoy se hace la 19 representación, todas con grandes entradas, superiores a cuantas hayan podido hacerse en las temporadas de la Comedia Nacional. A pesar de los compromisos que tienen de otros dos estrenos, una obra nacional y *Calígula* que viene a dirigir e interpretar Esteban Serrador, y que piensan cerrar la temporada antes del 20 de Diciembre, *La Celestina* seguirá por lo menos toda la semana próxima. Margarita está contenta pues el éxito de público ha sido superior a lo que podíamos esperar.

Dígame si tuvo alguna dificultad en el cobro de sus derechos de autor en Santiago, cuando hicimos aquí *El embustero*, pues cualquier dificultad, yo trataría de arreglarla en la Sociedad de Autores del Uruguay.

La carta que le mandé a los pocos días de llegar aquí, anunciándole solamente que se habían empezado los ensayos de *La Celestina*, estaba fechada el 7 de Septiembre y bien dirigida a su casa, me acaba de ser devuelta en estos días como podrá ver por parte del sobre que le incluyo. [...]

¿Recibió una carta con recortes de prensa? Espero que sí<sup>24</sup>.

Ese éxito de público y crítica viene confirmado también por una nueva carta de Ortín, fechada también en Montevideo el 22 de noviembre de 1949, en que afirma que las representaciones de *La Celestina* van a alcanzar un total de treinta y cuatro y que, “a no ser por compromisos que tiene para este año la Comisión de Teatros Municipales, seguiría más tiempo en el cartel”. Un éxito que se engrandece aún más en comparación con la suerte de la compañía de “la Membrives”, a la que Margarita Xirgu, según Morales, llamaba despectivamente “La Membranas”<sup>25</sup>:

Mi querido amigo Morales: recibimos su carta del 16, lamentando no hubiera recibido aún los juicios de prensa que le mandé por correo ordinario, pero como se los despaché certificados pienso que los recibirá y abrigo la esperanza de que ya estarán en su poder. De no haberlos recibido le mandaré otros.

<sup>24</sup> Carta fechada en Montevideo (11 de noviembre de 1949), 1 folio manuscrito. [Firmado por Margarita y M. Ortín].

<sup>25</sup> “Esa mirada intensa y expresiva, tan propia de la Xirgu, a veces destellaba al hablarnos del Caudillo y de su actriz incondicional, “La Membranas”, como solía llamarla [a Lola Membrives]” [2012: 528]. Por su parte, Antonina Rodrigo escribe: “A la entrada de un teatro en Buenos Aires, se podía leer en los carteles: “Lola Membrives en *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, el gran poeta español asesinado por los rojos” (Carlos Sampelayo, *Los que no volvieron*. Barcelona, Libros de la Frontera, 1975, p. 9) [1992: 56, nota 7].

*La Celestina* ha seguido bien y a no ser por compromisos que tiene para este año la Comisión de Teatros Municipales, seguiría más tiempo en el cartel. El jueves próximo se darán las últimas representaciones, en total 34, que para Montevideo es un gran triunfo. Para que se dé cuenta, le diré que el viernes pasado debutó “la Membrives” en el Teatro 18 de Julio con *El águila de dos cabezas* y ya pasado mañana jueves estrenan *Divorcio de almas* de Benavente.

En el Solís se estrenará el viernes una obra de autor nacional *Tierra prometida*, ya para el 10 o 12 de diciembre piensan estrenar *Calígula* que Esteban Serrador ya está ensayando, y que no pueden retrasar más por lo avanzado de la temporada.

Desde luego, la Sociedad de Autores del Uruguay pasa los derechos de autor a Argentores, pues solo se quedan aquí los que pertenecen a esta sociedad.

Ya nos dirá usted cómo reciba *La Celestina* el público de Santiago; aquí el éxito ha sido francamente bueno y de mucha resonancia. La compañía entera de “la Membrives”, con ella y su marido inclusive, el día que llegaron a Montevideo, asistieron por la noche a la representación.

Los actores de Buenos Aires que piensan en hacer teatro un poco en serio, están preocupados porque ven que no se podrá hacer nada<sup>26</sup>.

La siguiente carta, fechada de nuevo en Montevideo el 14 de octubre de 1951, además de interesantes informaciones sobre la trayectoria escénica de la Xirgu, tiene un carácter personal e íntimo porque se refiere a la muerte del padre del dramaturgo, José Morales Chofré, quien falleció en Santiago de Chile el 24 de agosto de 1951. Y, por ello, esta vez va firmada tanto por Ortín como por la propia Margarita:

Nuestro querido amigo Morales:

Nunca pudimos sospechar que la tardanza en contestar nuestra carta última, fuera motivado por tan triste motivo como el que ha sido. La triste noticia del fallecimiento de su padre (q.[ue] e.[n]p.[az]d.[escanse]) nos ha sorprendido y conmovido dolorosamente. Lamentamos de todo corazón tan sensible pérdida y nos damos cuenta del gran vacío que ha dejado en ustedes. Los que seguimos en este destierro, alejados de nuestras respectivas familias, nos apena grandemente ver cómo vamos dejando amigos en estas tierras de América hasta que nos llegue la hora a nosotros.

<sup>26</sup> Carta fechada en Montevideo (22 de noviembre de 1949), 2 folios manuscritos.

Muy especialmente a su madre y a usted los tenemos muy presentes y les acompañamos en su dolor.

Al pasar tanto tiempo sin recibir sus noticias, llegamos a pensar que seguía todo ese tiempo en Europa, nunca nos pasó por la imaginación la desgracia que les ha ocurrido. Cuánto nos gustaría estar ahí para conversar y cambiar impresiones.

Aquí hemos seguido trabajando mucho, aunque no siempre a gusto, pero las personas que forman la Comisión de Teatros Municipales son amables y es lo que ha hecho que sigamos aquí todo este tiempo.

En este año Margarita ha dirigido una obra premiada por el Ministerio de Educación que se titula *Intermitencias*. Dirigió también, interpretando además el papel de protagonista, *La loca de Chaillot*, de la que se han dado 40 representaciones con éxito y ahora tiene que dirigir otra obra de autor nacional, *Orfeo*, con la que seguramente se dará por terminada la temporada. Todo esto, la dirección de la Escuela de Arte Dramático, con las clases de alumnos de primero y segundo año que suman alrededor de cuarenta, da mucho trabajo. Josefina Díaz está también en la Escuela de profesora dando clase a los alumnos de preparatorio.

Para mediados de diciembre pensamos que terminaría el trabajo de los dos: los directores de la Comisión de Teatros Municipales nos hablan como si fuéramos a continuar en el próximo año, pero no sabemos si continuaremos o no, ni tenemos tampoco para después de esa fecha una idea fija respecto a proyectos. Nos tienta un viaje a Europa aunque fuera por poco tiempo. En fin, ya veremos y le tendremos al corriente.

Siempre le agradeceremos sus noticias. A su madre nuestros más cariñosos recuerdos, y le deseamos, lo mismo que a usted, el mayor consuelo posible.

Le abrazan sus buenos amigos,

Margarita y M. Ortín<sup>27</sup>.

La siguiente carta, firmada también por ambos, está fechada en Portezuelo el 13 de marzo de 1953 y en ella le explican con detalle las últimas actividades académicas y las últimas responsabilidades docentes de Margarita, aunque nos interesa ahora únicamente cuanto se refiere exclusivamente a Morales:

<sup>27</sup> Carta fechada en Montevideo (14 de octubre de 1951), 2 folios mecanografiados. [Membrete de la Comisión de Teatros Municipales]. [Firmado por Margarita y M. Ortín].

Mucho nos interesa conocer, como toda obra suya, *El juego de la verdad y la muerte*<sup>28</sup>, y cuyo envío le agradeceremos. Nos llegó su libro de *Bárbara Fidele*<sup>29</sup>, pareciéndonos que sus acertadas modificaciones han mejorado la obra.

[...]

Un fuerte abrazo de sus buenos amigos

Margarita y M. Ortín<sup>30</sup>.

#### IV. LA ADAPTACIÓN DE *DON GIL DE LAS CALZAS VERDES* DE TIRSO DE MOLINA

Tras el estreno de *El embustero en su enredo*, la frustración del de *La vida imposible* y el éxito espectacular de la “adaptación escénica” de *La Celestina*, el último hecho teatral que vincula a Margarita Xirgu con José Ricardo Morales va a ser el intento de estrenar su versión escénica del *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, al que alude Ortín en una nueva carta, fechada en Montevideo el 25 de junio de 1955:

Mi querido amigo Morales: le escribo para decirle que Margarita ya salió del estreno de la obra de Crommelynck, *Color y frío* la que ha tenido un buen éxito y ahora parece que quieren que dirija la obra de Tirso *Don Gil*. Nos hemos acordado que usted arregló la versión que de dicha obra

<sup>28</sup> “Alejada la Xirgu de Chile, adonde regresó muy ocasionalmente, no encontré —ni busqué, desde luego— ninguna consideración para mis obras. Inclusive una de ellas, *El juego de la verdad*, requerida por el Teatro Experimental para estrenarla en la temporada de 1953, fue retirada del programa previsto, sin explicación plausible ni posible. En vista de ello, me aparté de dicho teatro y permanecí alrededor de diez años sin escribir para la escena”. [1992: 25].

<sup>29</sup> “*El embustero en su enredo* —primera de mis obras de la incertidumbre, que no del absurdo—, cuyo último acto anuncia *Las sillas* de Ionesco, haciéndose actuar en escena, como si estuviera vivo, a un personaje imaginario. *Bárbara Fidele* expresa la incierta relación que cabe establecer entre nuestras intenciones, nuestros actos y las consecuencias imprevisibles, derivadas de éstos. En *La vida imposible*, compuesta de tres obras en un acto, tituladas a base de estereotipos —*De puertas adentro*, *Pequeñas causas* y *A ojos cerrados*—, su lenguaje, fundado sobre frases hechas, arrastra consigo a los personajes, que no gobiernan lo que dicen ni, por lo tanto, lo que hacen, llegándose en alguna de estas piezas a la irracionalidad más absoluta... por el deseo de tener razón.

Cierra esta primera fase de mi teatro *El juego de la verdad* (1952), obra que a la manera de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1963), de Albee, complica la verdad con la veracidad mal entendida, ocasionándose con ésta la destrucción del prójimo”. [1992: 26].

<sup>30</sup> Carta fechada en Portezuelo (13 de marzo de 1953), 3 folios manuscritos. [Firmado por Margarita y M. Ortín].

representó uno de los conjuntos, no recordamos cuál de ellos, de las Universidades. Si usted tiene una copia, a Margarita le agradecería hacer su versión, así que le agradecería me la enviase, como también todos los datos que pueda darnos para su representación. Fotos, música, que seguramente indicaría usted y en fin todo lo que considere y tenga para facilitar la puesta en escena.

[...]

Si tiene la copia que le pido nos convendría recibirla pronto.

Gracias<sup>31</sup>.

Morales les debió enviar la versión estrenada en 1948 por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, que no llegó a publicarse y que fue la que Margarita Xirgu representó, según atestigua una nueva carta de Ortín, fechada en Montevideo el 12 de octubre de 1955, en donde describe minuciosamente los elementos de la puesta en escena:

Mi querido amigo: confirmamos el telegrama en el que le decíamos que *Don Gil* había tenido un gran éxito. Verdaderamente estamos contentos del resultado. Hemos contado para ello con buenos colaboradores. La compañía está muy bien: las tres mujeres magníficas, tanto Concepción Zorrilla, como Estela Medina, que está sencillamente deliciosa, como Estela Castro. Los hombres muy bien todos en general, especialmente Vidarte, Triador, Preve, Candéau, etc.

[...]

Le devuelvo el ejemplar que nos mandó con unos programas y le mandaré algunas fotos para que se dé cuenta de lo que hemos hecho.

Preguntaré aquí si con un poder podríamos cobrar los derechos que le correspondan para girárselos directamente, pues seguramente recibiría más pesos sin la intervención de la Sociedad de Autores chilena<sup>32</sup>.

Y no cabe duda de que *Don Gil de las calzas verdes* constituyó un nuevo éxito de la Xirgu, pues se dieron cuarenta y dos representaciones de la obra según el testimonio de Ortín en una nueva carta, fechada en Montevideo el 5 de noviembre de 1955:

<sup>31</sup> Carta fechada en Montevideo (25 de junio de 1955), 1 folio manuscrito.

<sup>32</sup> Carta fechada en Montevideo (12 de octubre de 1955), 2 folios manuscritos.

Mi querido amigo Morales: recibimos su cariñosa carta que agradecemos y lamentamos que no llegase a su poder el telegrama que le mandamos después del estreno.

Estamos verdaderamente contentos del éxito alcanzado por el *Don Gil*, el que tratándose de una obra clásica, no ha podido ser mejor. Mañana domingo bajará de cartel, después de 42 representaciones. Se proyecta hacerla además en los teatros de verano, aunque el montaje es bastante complicado, pero todo es que se propongan reprisarla [sic].

Celebramos su éxito con la exposición que hizo<sup>33</sup> y nos alegra saber que no deja de pensar en escribir para el teatro. Le tenemos fe y ya verá como no será una labor perdida.

El martes próximo empiezan los exámenes de la Escuela y con este motivo estamos con una gran actividad, sin tiempo para nada, pero no quiero dejar de escribirle, para decirle que según me informan, perteneciendo usted a *Argentores*, podría mandar usted una autorización a dicha entidad, para que comunicara a la Sociedad de Autores del Uruguay que los derechos correspondientes a la obra *Don Gil* y cuya adaptación ha hecho usted, me fueran abonados a mí. Parece ser que en algunos casos se hizo así, para evitar cambios oficiales que siempre merman los ingresos. Así yo podría hacerle el giro directamente. Yo advertiré a la Sociedad de aquí, de que probablemente le pasará *Argentores* una comunicación en ese sentido y así también será lo más seguro para que no se pierdan representaciones o que rebajen las entradas, cosa que suele ocurrir lo mismo aquí que en Chile.

Margarita ha recibido hace pocos días, una invitación de María Casares desde París, para ver si podría ir en el mes de junio para un homenaje a García Lorca, por cumplirse en el próximo año los veinte años de su muerte. Piensa que sería interesante hacer dos o tres representaciones de *La casa de Bernarda Alba*, dirigida y tomando parte en la obra Margarita, con María Casares, Germain [sic] Montero, Carmen Pitoeff, una actriz que allí hizo *Yerma* y otras actrices para nosotros desconocidas. Cree además que Picasso podría hacer los decorados o bien algún otro decorador español, que dice los hay muy buenos. Margarita ha contestado que si la idea puede llevarse a término, iría con mucho gusto.

---

<sup>33</sup> “Gran parte de ese lapso lo dediqué a pintar. El gozo del color y las libertades que ese arte permite llevaron mi trabajo por nuevos derroteros. Efectué varias exposiciones individuales en la Sala del Ministerio de Educación y en la de la Universidad de Chile, y participé en diversas muestras colectivas” [1992: 25]. En un correo electrónico fechado el 14 de junio de 2013 me aclara el propio autor que su primera exposición de óleos tuvo lugar en la sala del Ministerio de Educación de Chile, en agosto de 1954.

Así que lo más probable, es que para el próximo mayo hagamos un viaje, cuya duración dependerá de los compromisos de aquí.

Cariñosos recuerdos a su madre y abrazos de Margarita y de su buen amigo,  
Miguel Ortín<sup>34</sup>

Como puede comprobarse, Ortín estaba muy preocupado porque Morales cobrase los derechos de autor que le correspondían por su versión de *Don Gil de las calzas verdes*, como demuestra también su siguiente carta, fechada en Montevideo el 12 de marzo de 1956:

Mi querido amigo Morales: supongo recibiría mi carta última en la que le decía esperaba noticias de sus derechos correspondientes por las representaciones del *Don Gil* por haber sido enviados a Argentores. Le mandé también un programa de *Sueño de una noche de verano*, que ha sido un éxito sensacional de público. Ayer se dio la 13 representación agotándose totalmente las localidades y por temor al tiempo no han seguido dando más representaciones.

Hace algunos días volví a la Sociedad de Autores y me informaron que tiene usted que reclamar sus derechos directamente a Argentores, puesto que no les había sido comunicado su baja como socio de la entidad. Creo pues conveniente que usted se dirija a ellos para aclarar su situación, adelantándoles que para Abril próximo se anuncia *La Celestina* en el Teatro Cervantes de Buenos Aires y que le digan el medio de cobrar sus derechos correspondientes.

La Comedia Nacional Uruguaya debutará en el Teatro Cervantes el 5 de abril para una actuación de 50 días. En el repertorio llevarán seis obras, que representan por este orden *Barranca abajo*, *Tartufo*, *La Celestina* (del 20 al 30 de abril con Margarita), *Nuestro pueblo*, *Oficio de tinieblas* y *El abanico*.

Respecto al homenaje de Lorca en París, parece que María Casares ha encontrado dificultades de orden diplomático para que éste fuera incluido en el Festival de Teatro en París. De todos modos, Margarita y yo seguimos con la idea de viajar a Francia en los primeros de mayo vía marítima”.<sup>35</sup>

La siguiente carta de Ortín, fechada en Montevideo el 11 de enero de 1957, nos sirve para documentar las nuevas representaciones bonaerenses de *La Celestina*, que volvieron a conseguir un notable éxito de público:

<sup>34</sup> Carta fechada en Montevideo (5 de noviembre de 1955), 2 folios mecanografiados.

<sup>35</sup> Carta fechada en Montevideo (12 de marzo de 1956), 2 folios manuscritos.

Después de *La Celestina* en Buenos Aires<sup>36</sup>, tuvimos que venir a Montevideo para que Margarita iniciara el curso de arte dramático en la Escuela, regresando de nuevo a Buenos Aires hasta terminar allí la temporada en los primeros días de junio. Se inició la temporada oficial en Montevideo reprisando [sic] todas las obras que se habían dado en Buenos Aires, dándose de *La Celestina* 10 representaciones, que fue la obra que se dio más de las que se reprisaron [sic].

[...]

Después de todo esto, los exámenes públicos de la Escuela que terminaron el 18 de diciembre, habiendo quedado Margarita tan agotada, que el 19 se fue para Punta Ballena donde pasó los días de Navidad y allí estuvo hasta el 30 que regresó para empezar de nuevo la preparación de la reposición de *Sueño de una noche de verano* y *Don Gil de las calzas verdes*, obra esta última que se dará en el certamen de teatro que viene realizándose en Mar del Plata, para el que ha sido invitada la Comedia Nacional Uruguaya, cuya primera representación tendrá lugar el 1º de marzo para terminar el 13 del mismo mes.

[...]

Le mando algunos recortes de prensa que aún me quedaban y lamento que no recibiera los que le mandé en su oportunidad.<sup>37</sup>

Más de cuatro años transcurren, un largo tiempo de silencio, hasta la siguiente carta conservada de Xirgu-Ortín, fechada ya en Punta Ballena el 8 de noviembre de 1961 y que llama la atención porque está escrita en primera persona, es decir, por Margarita, quien tiene entonces setenta y tres años, mientras que Morales acababa de cumplir los cuarenta y seis. Sucede que en esos años el pintor Morales ha relevado al dramaturgo, desencantado por la falta de estrenos de sus obras. Sin embargo, la Xirgu, en esta carta que reconoce “es interesada”, le pide consejo a Morales sobre qué obra de Lope de

<sup>36</sup> “El 27 de abril de 1956 Margarita Xirgu presentó en el Teatro Nacional de Buenos Aires *La Celestina*, de Fernando de Rojas, en versión de José Ricardo Morales, un joven creador que también se había visto obligado a cruzar el charco huyendo de la represión franquista. [...] Esta versión de *La Celestina* despertó una gran expectación, que hizo que muchos días antes del estreno se agotasen las entradas. Aquella noche, con numerosos intelectuales argentinos y del exilio español en las butacas, centenares de personas se agolparon ante las puertas del teatro a pesar de que la función era televisada. Xirgu, en una decisión sin precedentes, ordenó abrir el teatro y permitir la entrada de las gentes allí congregadas. A pesar de su frágil estado de salud, las crónicas hablan de una mujer que sobre el escenario defendió su personaje con una energía extraordinaria” [AAVV, 2008: 135].

<sup>37</sup> Carta fechada en Montevideo (11 de enero de 1957), 2 folios mecanografiados.

Vega le recomendaría para su representación, naturalmente “contando con que usted la revisara”, hecho que viene a evidenciar el profundo respeto, “el cariño y la admiración” que la actriz sentía por el dramaturgo:

Punta Ballena. Departamento de Maldonado. (Uruguay)

8 de noviembre de 1961

Sr. Dn. José R. Morales

Bellavista 237, Dep. 6

Santiago de Chile

Querido amigo Morales: hace tiempo que no sabemos de usted, aunque siempre que hemos tenido ocasión, hemos preguntado.

En el pasado año, cuando vino a Montevideo la Cía. del Teatro Experimental de la Universidad de Santiago, para dar unas representaciones en el Teatro Solís, preguntamos por usted a Orthus, quien nos dijo que estaba bien y que además de escribir, seguía pintando. No sabemos si cuando se vio con usted le diría algo.

Con el buen amigo Guansé nos escribimos muy de tarde en tarde y recordamos que en nuestra última carta preguntábamos qué sabía de usted y de Ferrater Mora. Hasta la fecha no hemos tenido contestación.

Siempre nos acordamos de usted y hoy decidimos escribirle, primero para saber de su vida, cómo sigue su madre y si ha hecho algo de teatro, aunque sabemos lo difícil que es hacer en estos medios nada que valga la pena y que sea representado.

El pasado año estuvimos todo el tiempo en este lugar, yendo a Montevideo de vez en cuando y siempre por pocos días. Este año pasamos allí gran parte del invierno y por este motivo no pude negarme a una intervención como recitante en la obra de Ohana *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, texto de Federico, con la intervención de la Orquesta Sinfónica del S.O.D.R.E. que dirigió en esta oportunidad el Mtro. Jacques Bodmer. Esto dio motivo a una mayor insistencia de parte de la Comisión de Teatros municipales, en pedirme que dirija una obra con la Comedia Nacional Uruguaya en la próxima temporada. Su deseo es que sea una obra de Lope, elegida por mí, por celebrarse el centenario del autor. Fue difícil negarme y acepté. Éste es también el motivo de la presente, pues deseáramos que usted aconsejara qué comedia se podría hacer, contando con que usted la revisara, haciendo los cortes que considerase conveniente hacer, para que fuera más viable para los gustos del público de hoy, algo como hizo con el *Don Gil* de Tirso. Aquí no es fácil encontrar gran parte del teatro de Lope, pues solo se encuentran las obras que han sido más representadas, pero con lo que aconseje podríamos pedirla a Buenos Aires en el caso de no encontrarla aquí.

Para mayor seguridad de que reciba la carta, mandamos copia al amigo Domenech [sic] Guansé para que tenga la bondad de hacérsela llegar.

Como verá, esta carta es interesada, pero nos alegra tener motivo de reanudar nuestra correspondencia.

Con el cariño y admiración de siempre, le saludan sus buenos amigos que esperan sus gratas noticias,

Abrazos Margarita Miguel Ortín

N7D. Punta Ballena. Dep. de Maldonado.

(República O. del Uruguay)<sup>38</sup>

Las alusiones al mal funcionamiento del correo son recurrentes en este epistolario, pues hay cartas que se extraviaron y no pudieron llegar, por tanto, a su destinatario. Ello explica que la última carta conservada se inicie con una alusión al tema y esté fechada justamente cuatro años después, el 8 de noviembre de 1965, también en Punta Ballena:

Querido amigo Morales:

Podía usted esperar en vano respuesta a su carta que nos dice envió en Noviembre de 1961, porque no llegó a nuestro poder.

Le escribimos dos cartas en aquella oportunidad y al no recibir contestación, nos comunicamos con el amigo Guansé para que se viera personalmente con usted, el cual nos dijo que nos escribiría, pero ya no supimos más que alguna noticia de algún amigo chileno que pasaba por acá y a quien preguntábamos. Cuando estuvo el Teatro Experimental de la Universidad les pedíamos noticias y todas eran de que usted estaba muy bien, pero como ya había pasado tanto tiempo ya desconfiábamos de recibir sus noticias, hasta que por fin nos llegó su grata del 18 de octubre.

Su buen amigo Emilio Ellena, fue tan amable que se molestó en llegar a Punta Ballena en un viaje rapidísimo para entregarnos sus obras. Fue un placer para nosotros conocerlo y guardamos de él un grato recuerdo.

Nada sabíamos de la pérdida de su pobre madre<sup>39</sup>, tampoco de sus desagradables problemas con la Facultad de Arquitectura<sup>40</sup> y nos alegramos

---

<sup>38</sup> Carta fechada en Punta Ballena. Departamento de Maldonado. Uruguay (8 de noviembre de 1961), 1 folio mecanografiado. [Firmado por Margarita y Miguel Ortín].

<sup>39</sup> Dolores Malva López, fallecida en Santiago de Chile el 2 de junio de 1959.

<sup>40</sup> En un correo electrónico fechado el 14 de junio de 2013 me aclara el propio autor que “esos “desagradables problemas con la Facultad de Arquitectura” se

de que al fin y al cabo haya sido por su bien y de que haya vuelto a escribir para el teatro.

Nuestra más cordial enhorabuena por su casamiento con Simone<sup>41</sup>, de la que guardamos gratos recuerdos: sabemos que son felices y que se comprenden muy bien.

Toda su labor nos interesa y le agradecemos el envío de una copia *Hay una nube en su futuro*<sup>42</sup>.

Dejamos el departamento de Montevideo y nos trasladamos a este lugar, que está a 128 kilómetros de Montevideo y a solo 15 de Punta del Este.

Para el Centenario de Lope, Margarita dirigió el *Peribáñez*<sup>43</sup> con la Comedia Nacional, en el Teatro Solís. Más tarde, en Buenos Aires, *La dama boba* por una compañía argentina en el Teatro Argentino, cuyo director general era Orestes Caviglia.

En diciembre de 1962, Margarita fue operada de vesícula y en mayo de 1963 fueron las representaciones de *Yerma* por María Casares en el Teatro San Martín de Buenos Aires<sup>44</sup>. En junio de ese mismo año, tomó parte como recitante en la obra de Ohana *Llanto de Ignacio Sánchez Mejías* de Federico, cuyo concierto dirigió Jacques Bodmer. En julio dirigió en el Teatro Colón de Buenos Aires la puesta en escena de la ópera del maestro Juan José Castro *La zapatera prodigiosa*.

---

debieron a un plagio de mi *Arquitectónica*, que me hizo renunciar a dicha Facultad, de la que se retiraron conmigo varias decenas de profesores”.

<sup>41</sup> “En 1959 me casé con Simone Chambelland, pintora y grabadora francesa, cuyas obras figuran en el Metropolitan Museum de Nueva York, en la New York Public Library y en Le Cabinet des Estampes de la Biblioteca Nacional de París, entre otras colecciones, habiendo sido seleccionada para participar en numerosas bienales y muestras internacionales de grabado —Tokio, Vancouver [sic], Yale, Buenos Aires...—” [1992: 25]. José Ricardo Morales y Simone Chambelland se casaron el 28 de agosto de 1959. Simone murió en Santiago de Chile el 31 de marzo de 2012.

<sup>42</sup> *Hay una nube en su futuro*, “anuncio en dos actos y un epílogo”, fechado en “1965” y dedicado “A Conchita y Arturo Soria”, puede leerse ahora en mi edición de su *Teatro* [2009: 731-774].

<sup>43</sup> En el citado correo electrónico del 14 de junio de 2013 el autor escribe desde Santiago de Chile: “Recomendé *El caballero de Olmedo*, pero no la representaron. Después, en Francia, Albert Camus me pidió que le acompañara a su estreno en la ciudad de Angers, pero no pude hacerlo por tener compromisos en Grecia”.

<sup>44</sup> He estudiado este estreno, por tantas razones simbólico, en el que se encuentran por primera y única vez dos mitos de nuestra escena exiliada en una obra lorquiana, en mi artículo “María Casares, Margarita Xirgu y el estreno de *Yerma*, de Federico García Lorca, en el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires (1963)”, en AAVV, *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, edición de Manuel Aznar Soler, José Ramón López García, Pilar Nieva de la Paz y Francisca Vilches de Frutos (Amsterdam, Rodopi, en prensa).

Fue en aquella oportunidad que decidimos venirnos a Punta Ballena para descansar y, desde entonces, hemos permanecido aquí sin aceptar ninguno de los ofrecimientos de trabajo.

Ya le hemos informado de las actividades pasadas y para el futuro pocas ganas de hacer. Así que no tenemos proyectos.

Será como siempre un placer saber de ustedes y con nuestros cariñosos recuerdos a Simone a quien deseamos también muchos triunfos en su arte, se despiden con un abrazo sus buenos amigos que no le olvidan

M. Ortín Margarita Xirgu<sup>45</sup>

En definitiva, la relación escénica entre José Ricardo Morales y Margarita Xirgu y Miguel Ortín, documentada epistolarmente desde 1947 a 1965, constituyó desde 1944 —pese a las adversas circunstancias de sus respectivos exilios americanos, como hemos tenido ocasión de comprobar—, un ejemplo de colaboración escénica (“a partir de entonces, mi colaboración con Margarita Xirgu fue constante y continua” [2012: 204]), una hermosa historia de amistad, respeto y admiración en la que, pese a la diferencia de edades, una actriz consagrada apostaba desde 1944 por un joven dramaturgo republicano exiliado: “Tú eres mi último hijo”.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA.VV., *Margarita Xirgu. La primera actriz*, catálogo de una exposición de la que Gregorio González Perlado fue comisario. Mérida, Festival de Mérida-Teatro Español-Asamblea de Extremadura, 2008.
- Ahumada, Haydée, “Republicanos y Experimentales. Los inicios del Teatro Universitario en Chile”, *Laberintos*, 4, 2005, pp. 205-213.
- Aznar Soler, Manuel, “María Casares, Margarita Xirgu y el estreno de *Yerma*, de Federico García Lorca, en el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires (1963)”, en AA.VV., *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, edición de Manuel Aznar Soler, José Ramón López García, Pilar Nieva de la Paz y Francisca Vilches de Frutos. Amsterdam, Rodopi [en prensa].

<sup>45</sup> Carta fechada en Punta Ballena (8 de noviembre de 1965), 2 folios mecanografiados. [Firmado por M. Ortín y Margarita Xirgu]. Estoy preparando actualmente, en colaboración con el profesor Francesc Foguet i Boreu, una edición anotada del *Epistolario de Margarita Xirgu*, en donde se reproducen íntegramente todas estas cartas entre actriz y el dramaturgo José Ricardo Morales.

- Barbero, Edmundo, *El teatro. Historia informal del mismo a través de lo anecdótico y lo pintoresco*, San Salvador, Ministerio de Educación, Dirección de Publicaciones, 1976.
- , *El infierno azul. Seis meses en el feudo de Queipo*, publicado junto a *Un año con Queipo de Llano (Memorias de un nacionalista)*, Sevilla, Ediciones Espuela de Plata, 2005, pp. 327-459.
- Bouret, Daniela, compiladora general, *Teatro Solís. 150 años de historias desde el escenario*, Montevideo, Teatro Solís, 2006.
- Burgueño, María Esther y Mirza, Roger, “Margarita en América. Una pasión inextinguible”, en AAVV, *Margarita Xirgu. Crónica de una pasión. Cuadernos El Público*, 36 (octubre), 1988, pp. 21-27.
- Diago, Nel, “El dramaturgo en su exilio”, prólogo a *El embustero en su enredo*. de José Ricardo Morales. Valencia, Universitat de València, 2005a, pp. 9-14.
- , “La recepción crítica del estreno de *El embustero en su enredo* (Santiago de Chile, 1944), *Laberintos*, 4, 2005b, pp. 214-222.
- Doménech, Fernando, *El teatro del exilio*, edición de Fernando Doménech Rico, Madrid, Cátedra, 2013.
- Foguet i Boreu, Francesc, *Margarida Xirgu. Una vocació indomable*, Barcelona, Pòrtic, 2002a.
- , “Conferència inèdita de Margarida Xirgu”, *Assaig de Teatre*, Barcelona, 35 (diciembre), 2002b, pp. 161-171.
- , *Margarida Xirgu, cartografia d'un mite. De Badalona a Punta Ballena*, Badalona, Museu de Badalona, 2010.
- Guansé, Domènec, *Margarida Xirgu*, Barcelona, Editorial Alcides, Colección Biografies Populars-11, 1963.
- Joven, Antonio, “Con José Ricardo Morales. ‘Me decía con muchísimo afecto que yo era su último hijo’. Una entrevista”, *Primer Acto*, 192, segunda época, 1982, pp. 108-110.
- LUNA, “Primera revista cultural del exilio en España (1939-1940)”, Madrid, Edaf. Con una “introducción” de impregnación nerudiana titulada “Chile y España en el corazón” de Jesucristo Riquelme, 2000, pp. 1-60.
- Morales, José Ricardo, “Autobiograma”, *Anthropos*, Barcelona, 133 (junio), 1992, pp. 21-27, número monográfico sobre *José Ricardo Morales, un dramaturgo del destierro. Creación dramática y pensamiento crítico*, coordinado por Manuel Aznar Soler.
- , *Teatro*, tomo primero de sus *Obras completas*, edición, estudio introductorio y bibliografía de Manuel Aznar Soler. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2009.
- , *Ensayos*, tomo segundo de sus *Obras completas*, edición, prólogo y notas de Manuel Aznar Soler. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2012.

- Ontañón, Santiago-Moreiro, José María, *Unos pocos amigos verdaderos*, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1988.
- Riquelme, Jesucristo, *Luna, la primera revista cultural clandestina en el Madrid de Franco*, Segovia, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, colección Beltenebros minor-6, 2007.
- Rodrigo, Antonina, *Margarita Xirgu*, Madrid, Aguilar, prólogo de Ricard Salvat, 1988.
- , “Margarita Xirgu en el exilio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 473-474 (noviembre-diciembre), 1989, pp. 143-157.
- , “Margarita Xirgu y José Ricardo Morales, el último hijo”, *Anthropos*, 133 (junio), 1992, pp. 53-56.
- Vanrell Delgado, Juan María, *La Historia de la Comedia Nacional*, Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo, 1987.



## LENGUAJE Y HUMOR EN LA OBRA DE JOSÉ RICARDO MORALES

Jorge L. Catalá-Carrasco\*

### EL ABSURDO DEL MUNDO Y EL TEATRO DEL ABSURDO

Decía la filósofa María Zambrano que para ser español hacía falta estar vencido. Era la respuesta a una afectuosa declaración de un escritor francés que por solidaridad con el exilio español, dijo sentirse él también español. Zambrano, recordando aquella anécdota, declaró que también para ser hombre, hacía falta estar vencido... o merecerlo. En ese elogio de la derrota que se unía al destierro y a la condición de *infirmo* que nos recuerda José Ricardo Morales tras la dolorosa derrota republicana de 1939, se trasluce una de las claves de toda la vasta obra de un intelectual que no es español, o no solo español y que no es chileno, o no solo chileno. José Ricardo Morales ha convertido a través de su obra la condición de *infirmo* proveniente de la derrota, en un templo de producción de sentido, cuyo sumo sacerdote es *la palabra*. La lengua que nos habita y que compartimos chilenos y españoles es cultivada por Morales con el más alto respeto. Dicho templo, no es lugar cerrado solo accesible a unos pocos y fervientes acólitos. En Morales es templo de puertas abiertas, por donde las corrientes de aire llevan las palabras de una a otra parte del Atlántico, desde el Pacífico a su Mediterráneo natal, en continua renovación.

*La lengua es un lugar*<sup>1</sup>, dijo Elías Canetti, más allá de fronteras, Estados y naciones. Morales ha desarrollado en dicho lugar una obra que conversa con Unamuno, con Ortega y Gasset, con Gómez de la Serna o con Derrida. Desde que en 1967 Nadia Christensen (quien reseñó el volumen recopilatorio *Teatro de una pieza* (1965) que recogía seis obras en un acto<sup>2</sup>) y José Ferrater Mora (en un artículo luego reproducido en el recopilatorio de Colección de Teatro El Mirlo Blanco dirigida por José Monleón en 1969) relacionaran la dramaturgia de Morales con el teatro del absurdo<sup>3</sup>, ha sido habitual en cierta crítica literaria considerar a Morales como un precursor de dicho teatro, dadas las similitudes existentes. Christensen establecía, con criterio, una distancia

---

\* Newcastle University.

<sup>1</sup> Citado en Gustavo Pérez Firmat, "Land or Language", *The Cuban condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature* (Cambridge: Cambridge UP, 1989), 138.

<sup>2</sup> Dicho volumen incluye *La odisea*, *La grieta*, *Prohibida la reproducción*, *La teoría y el método*, *El Canal de la Mancha* y *La adaptación al medio*.

<sup>3</sup> Martin Esslin acuñó dicha expresión en un artículo titulado "The Theatre of the Absurd" (1960) para la revista *The Tulane Drama Review* en el que analizaba obras de Ionesco, Beckett y Adamov.

respecto al teatro del absurdo<sup>4</sup> y Ferrater Mora, en su presentación en España de Morales como un autor español —tautología que nos anuncia el absurdo de la vida misma— se refería a la lectura de las tres piezas de *La vida imposible* “en la misma sazón en que estoy asistiendo, en París, a representaciones de obras de Beckett, de Gênet, de Ionesco” (Ferrater Mora 1969 [1967]: 49). El eminente filósofo español, amigo y compañero de exilio de Morales, se refería a varias características de la dramaturgia de Morales que guardaban una estrecha relación con el mencionado teatro del absurdo:

El hábil uso de la frase hecha para revelar la personalidad y la situación; la espera de algo que no llega ni acaso llegue jamás, o porque es un vacío, una nada, o al contrario, sino a la vez, una plenitud; la mostración del sentido trascendente de la vida en la existencia y en la minucia cotidianas; la realidad que se oculta a sí misma para hacer el juego consigo misma: eso lo encuentro, y a manos llenas, en estas obras de Morales (Ferrater Mora<sup>5</sup> 1969: 50).

Más recientemente, Claudia Ortego Sanmartín, prescindiendo del (ab) uso de la terminología específica de “absurdo” constataba en Morales y los autores mencionados arriba, una parecida manera de ver y expresar el mundo:

[...] la visión escéptica y desencantada que muestran del hombre y mundo modernos, de su violencia, confusión e irracionalidad; el enfoque trágico de sus obras, el recurso a lo cómico para expresar lo trágico; el antirrealismo, la ruptura de las fórmulas y convenciones tradicionales, la

<sup>4</sup> “But he told me in a personal interview that he regards his plays as primarily realistic theater even though they incorporate surrealist elements” (Christensen 1967: 191).

<sup>5</sup> José Ferrater Mora desarrolló el método filosófico *integracionista*. Morales, recordando la aportación de Ferrater Mora en la editorial Cruz del Sur, la editorial más importante del exilio en Chile, señala que fue en dicho trabajo editorial donde Ferrater Mora desarrolló las bases de su pensamiento integracionista: “El punto de partida de este proceso se encuentra, según creo, en los anuncios con que encabezó las colecciones filosóficas que tuvo a su cargo en Cruz del Sur. En ellos aparece una actitud que había de culminar en la aptitud excepcional de Ferrater para abrirle un camino original al pensamiento. La actitud referida consistió en asignarle a la filosofía determinada condición programática, basándose en la tolerancia y en la conciliación de extremos, estimándola como un saber que no podía bastarse exclusivamente a sí mismo, puesto que debía atender tanto a la ocasión en que se produjera como al estado de las nuevas tendencias surgidas en las restantes disciplinas intelectuales, especialmente en las científicas, incorporándolas a ella” (“El arte” 2000: 197).

eliminación del argumento, la ausencia de acción, la monosituacionalidad; y la dislocación formal del lenguaje, su empleo irracional como forma de denunciar su pérdida de sentido (Ortego 2002: 28).

No en vano, las semejanzas estilísticas, escenográficas y hasta cierto punto conceptuales, apuntan en esa dirección. Por ejemplo, como refiere Esslin “the absurd and fantastic goings-on of the Theatre of the Absurd will, in the end, be found to reveal the irrationality of the human condition and the illusion of what we thought was its apparent logical structure” (Esslin 1960: 5). ¿Puede negarse acaso que una parte significativa de la obra de Morales no pretende sino revelar la irracionalidad de la existencia humana y la ilusión de lo que, en principio, parecía ser su estructura lógica? Se podrá argüir sobre el posible, o no, carácter absurdo o fantástico de sus obras, pero el discurso intelectual es de una coincidencia indudable. Más aún, Adamov en 1955 reflexionaba sobre cómo decidió escribir su obra *La Parodie* (1947): “I began to discover stage scenes in the most common-place everyday events [One day I saw] a blind man begging; two girls went by without seeing him, singing: ‘I closed my eyes; it was marvellous!’ This gave me the idea of showing on stage, as crudely and as visibly as possible, the loneliness of man, the absence of communication among human beings” (citado en Esslin 1960: 4). Morales ha repetido en numerosas ocasiones cómo uno de los temas clave de su obra es la comunicación entre los seres humanos, o más específicamente, las limitaciones que impone el lenguaje entre los seres humanos, que más allá de facilitar la comunicación, la dificulta y pervierte. Esslin apunta que el supuesto absurdo en *La cantante calva* de Ionesco no es sino la constatación del vacío del lenguaje estereotipado. El propio Ionesco corrobora esto mismo al afirmar que “what is sometimes labeled the absurd is only the denunciation of the ridiculous nature of language which is empty of substance, made up of clichés and slogans” (citado en Esslin 1960: 11). Sin embargo, una fundamental diferencia estriba en la primacía del diálogo sobre la acción en la dramaturgia de Morales, no así en el teatro del absurdo que implica “the defiant rejection of language as the main vehicle of the dramatic action” (Esslin 1960: 12). Esta suspicacia de Morales respecto al lenguaje fue enajenada con la condición del destierro, que necesariamente implica un extrañamiento para con su contexto vital, o como dice Morales el desterrado “es tan solo un habitante carente de hábito alguno” (“Mi teatro” 2012: 1260). El propio Morales corrobora estas similitudes con el teatro del absurdo en el texto “Mi teatro en el destierro”, publicado inicialmente en 2003:

Convengamos en que de semejante extrañeza al llamado teatro del absurdo no media ni un paso, a tal extremo es así, que, como señalé hace tiempo,

dicha modalidad dramática la propusieron —por no decir la propusimos— determinados autores desterrados —fuesen o no voluntarios—, tales como Ionesco, Beckett o Adamov, entre otros. Y si no parece mal, con varios años de antelación —en la década de los cuarenta—, alguien que lleva mi nombre (“Mi teatro” 2012: 1260).

Lo llamativo es el carácter anticipatorio de ese primer teatro de Morales que con la publicación de *La vida imposible* (1955)<sup>6</sup>, traza las líneas esenciales del venidero teatro del absurdo. Sin embargo, “los verdaderos precursores llegan siempre tarde” dice la *Sra. Kleio*, un personaje en la obra de Morales *No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotin* (1973): “Lo importante en la Historia y en todo, no es llegar el primero, sino llegar a tiempo. Y para llegar a tiempo, hay que llegar después” (“No hay que perder” 2009: 965). Con ironía y escepticismo ha vivido José Ricardo Morales su condición de adelantado.

Este asunto, creemos, ha sido suficientemente explicado por el autor, contraponiendo al “teatro del absurdo” sus obras que desarrollan el “absurdo del mundo”. Sin embargo, no creemos que se haya prestado suficiente atención a la crítica que realiza Morales del discurso post-estructuralista de Derrida, así como al carácter filosófico que imprime a sus obras hasta la década del sesenta, en estrechísima relación con la concepción del humor, elemento presente en la práctica totalidad de la obra teatral de Morales. Por un lado, la exploración meditada, distanciada y reflexiva nos alerta sobre la imposibilidad de confiar en el lenguaje como medio para aprehender la realidad. Por el otro, el humor de corte lingüístico revela el sinsentido de nuestra existencia a través de juegos de palabras, dobles significados, equívocos o uso de expresiones literales descontextualizadas.

#### LA FILOSOFÍA DEL LENGUAJE EN DERRIDA Y MORALES

El año 1967 no fue solamente la tardía presentación internacional de Morales a través de sendos textos de Christensen y Ferrater Mora. El mismo año que Gabriel García Márquez publica *Cien años de soledad* y Buñuel cautiva y escandaliza con su *Belle de Jour*, la folclorista Violeta Parra, “La artífice más sabia del coser y cantar que haya tenido Chile” (“Violeta Parra” 2000: 110) se suicidó en la carpa de La Reina y Morales le dedicaría un texto publicado en 1995 en esta misma revista *Mapocho* que ahora acoge su homenaje. Morales

<sup>6</sup> Nótese que *De puertas adentro*, *Pequeñas causas* y *A ojos cerrados* fueron escritas respectivamente en 1944, 1946 y 1947, de ahí su carácter anticipatorio del teatro del absurdo.

emprendió en 1967 el primero de los numerosos regresos a su tierra natal, tras casi tres décadas de destierro. El paso por España deja un gusto amargo a nuestro autor. No en vano, el régimen franquista se enroca con la designación del almirante Luis Carrero Blanco como vicepresidente del gobierno<sup>7</sup>. Si la vuelta a lugares vividos es siempre un camino hacia el extrañamiento, la España que encuentra Morales es un país extranjero:

Lo encontré un país cerrado, un país berroqueño, duro, duro, duro y falto de espíritu, de inteligencia [...], un país atrasadísimo, un país al que no le interesaba más que el fútbol, los toros y nada más (Ortego 2002: 19).

El mismo año 1967, Jacques Derrida publica tres textos radicales que revolucionan la lingüística y la filosofía: *De la gramatología*, *La escritura y la diferencia* y *La voz y el fenómeno*. Para Derrida la *escritura*<sup>8</sup> lleva consigo la estructura de la psique, del signo, y es, fundamentalmente, una estructura de perenne alteridad: “The sign cannot be taken as a homogeneous unit bridging an origin (referent) and an end (meaning), as ‘semiology,’ the study of signs, would have it. The sign must be studied ‘under erasure,’ always already inhabited by the trace of another sign which never appears as such. ‘Semiology’ must give place to ‘grammatology’” (Spivak 1997: xxxix).

Derrida llevó a cabo una de las críticas más radicales frente a la teoría del signo lingüístico de Saussure<sup>9</sup>. Tales críticas abrieron el campo teórico del estructuralismo (encarnado en el propio Saussure) hacia el post-estructuralismo (representado por Derrida) a partir de la década de 1960, trayendo consigo el auge de los estudios culturales. En primer lugar, Derrida cuestionó la intrínseca relación estructural entre significante y significado. Dicha relación tenía su origen en el medieval *signas* y *signatum*, es decir, lo perceptible y lo inteligible, pero inherentemente abre la posibilidad de *pensar un concepto significado en sí mismo y de sí mismo*, un concepto simplemente presente para el pensamiento, independiente de la relación con el lenguaje. Dicho ‘significado

<sup>7</sup> La continuidad del régimen, se pensaba, estaba garantizada con Carrero Blanco, hasta que un atentado terrorista de ETA acaba con su vida en 1973.

<sup>8</sup> “‘Writing,’ then, is the name of the structure always already inhabited by the trace. This is a broader concept than the empirical concept of writing, which denotes an intelligible system of notations on a material substance. This broadening, Derrida feels, is accomplished by Freud’s use of the metaphor of writing to describe the content and the machinery of the psyche” (Spivak 1997: xxxix).

<sup>9</sup> Ferdinand de Saussure desarrolló en tres series de ponencias —entre los años 1907 y 1911— sus teorías sobre la lingüística, exasperado por la carencia de una terminología que iluminara el estudio de la lingüística.

trascendental' está presente en la mente, previa introducción de significantes; y puede transportarse de una persona a otra, de una lengua a otra, sin pérdida (Daylight 2011: 10). Por otro lado, Derrida argumenta que el concepto de estructura y lo que se ha venido llamando 'estructuralismo' son tan antiguos como la propia filosofía occidental. Sin embargo, el método organizativo o la 'estructuralidad' de las estructuras se ha regido por un 'centro' que está al mismo tiempo dentro y fuera de la estructura. Derrida se basaba en la crítica nietzscheana de la metafísica, la crítica freudiana del yo y la destrucción de la metafísica por Heidegger. Estaba dando origen a la deconstrucción<sup>10</sup>.

La respuesta de Morales a esta tendencia filosófica que emana del lenguaje no puede ser más iluminadora. En su discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Lengua (el 28 de octubre de 1974) titulado "La disidencia del escritor", Morales critica de manera encubierta el imperante discurso post-estructuralista de Derrida, aun reconociendo las limitaciones del enfoque estructuralista de Saussure y Lévi-Strauss:

Cierta tendencia filosófica reciente y, por qué no decirlo, tan de segundo grado como de segunda mano, centra todo su interés sobre la fijación que traen consigo los signos. Pareciera que los problemas del símbolo, en su calidad de signo con significado, y los que entraña el lenguaje como consecuencia de esto, sufrieron alguna merma en la curiosidad teórica, quizá como consecuencia de la mengua de posibilidades que los supuestos en uso permitían. *Actualmente apreciamos que la atención se dirige —así sea transitoriamente— a desentrañar la índole del signo como tal, en su condición de huella o rasgo y trazo, a expensas del significado que supone* y en exaltación de uno de sus aspectos que no me atreveré a tildar de insignificante, pero que, por atenerse al carácter gráfico del signo, convierte a dicha tendencia en una especie de 'grafomanía' filosófica.

Sin embargo, aunque es legítimo pensar que el problema de la escritura no puede proponerse solo según las posibilidades relativas de signo y significado que se encuentran en el símbolo, estimo que éste, para entenderlo rigurosamente, tampoco basta con descomponerlo en sus ingredientes principales sino que *debe incluirse, además, en los campos mayores de donde procede y de los que obtiene su razón de ser: me refiero a mito y rito* ("La disidencia" 2000: 24, cursivas mías).

<sup>10</sup> Encuentro particularmente clarificadora esta sucinta definición de Spivak del término deconstrucción: "To locate the promising marginal text, to disclose the undecidable moment, to pry it loose the positive lever of the signifier; to reverse the resident hierarchy, only to displace it; to dismantle in order to reconstitute what is always already inscribed". (Spivak 1997: xxvii).

Para Morales, porfiar en el ejercicio de la deconstrucción supone perder de vista aquello que realmente importa cuando hablamos de signo y significado. Estos “son concreciones particulares del rito y el mito, respectivamente, que al integrarse en el símbolo articulan una unidad compuesta de extremos, semejante a la que constituyen rito y mito cuando se asocian en una creencia” (“La disidencia” 2000: 24). En *Mímesis dramática* Morales alude a la condición hermética y primordial del mito, propio de las creencias, que es además “‘palabra cerrada’, ya que *mythos*, griego, puede incluirse en una constelación de términos surgida en torno de la noción de ‘cerrar’ (*myo*), posiblemente a partir de la onomatopeya *my*, un sonido que se emite con los labios juntos. De aquella procede el término *myeo*, ‘el iniciado en los misterios’, es decir, el cerrado” (Mímesis 2012: 345).

La mirada humorística de Morales vacía de seriedad el término de *Gramatología* de Derrida para convertirlo en una *grafomanía filosófica*. Hay diferencias notables en el pensamiento de Derrida y Morales, más allá de las conceptuales brevemente expuestas. A un nivel de estructuración del discurso, mientras el vocabulario de Derrida es, permítaseme la expresión, de usar y tirar, ya que ciertos conceptos como *trazo* o *suplementariedad* —de suma importancia en *De la gramatología*— no prevalecen como conceptos de entidad en obras posteriores, Morales vuelve sobre los temas y los conceptos que le preocupan, como el *mito* y el *rito*, el *logos* y la *técnica*, actualizándolos en sus escritos posteriores, estableciendo un diálogo que permite al lector advertir las sutilezas y las variaciones en torno a ellos. Hay, por cierto, rasgos comunes entre ambos pensadores, como la certeza de que el lenguaje es engañoso, como se evidencia en la polisemia. Acaso recuerda al pensamiento de Ortega, quien en *La rebelión de las masas* (1930) ya apuntaba que “dóciles al prejuicio inveterado de que hablando nos entendemos, decimos y escuchamos tan de buena fe que acabamos muchas veces por malentendernos mucho más que si, mudos, procurásemos adivinarnos” (Ortega 1947: 114).

En la complejidad del lenguaje está su virtud, pero también su trampa. En el reto de su comprensión reside su vigor. Como apunta Pablo Valdivia “para Morales el mundo es textual y nuestra habilidad para interactuar con él y con los otros radica en un proceso de configuración del lenguaje como un objeto en permanente actualización” (Valdivia 2011: 78). Pero no nos engañemos, no es mero juego teatral lo que aquí se plantea. Es una consciente voluntad de revelar el lado menos conocido del lenguaje, los puntos negros de la carretera, que podemos obviar pero no ignorar. Como he tratado de recalcar, la preocupación de Derrida en este sentido es compartida por Morales quien, a través de su producción teatral y su obra ensayística, ha desarrollado una de las más lúcidas reflexiones sobre la filosofía del lenguaje. Como ya se ha apuntado, Derrida publicó en 1967 sus tres primeros y fundamentales textos en los que desarrolló dicha problemática, pero José Ricardo Morales llevaba

escritas hasta tal fecha más de una docena de obras de teatro en las que había profundizado en los intersticios del lenguaje con singular clarividencia. En *De puertas adentro* (1944), obra con evidentes vínculos con el teatro del absurdo, una pareja discute por tener la razón sobre un asunto trivial —si el marido ha visto o no una película que termina en una sinrazón ante el empecinamiento de uno y otro:

LA MUJER: —¡Tengo razón! Óyelo bien. ¡Tengo razón! ¡Viste la película! (*Pausa breve.*) Responde, obstinado. (*Intenta mover al marido y se aparta de él con miedo. Pausa larga. Sin mirar al marido. Implorante.*) Háblame una sola palabra, aunque no sea para darme la razón (*De puertas adentro* 2009: 152).

El lenguaje se convierte en una barrera para la comunicación. Son personajes “que han sustituido el concepto filosófico del lenguaje por la repetición automatizada de una serie de frases hechas” (Monleón 1969: 18). De manera similar, en *Pequeñas causas* (1946), la actitud sobreprotectora de una madre llevada al extremo termina con la tragedia de la muerte de su propio hijo. En los ágiles diálogos se trasluce una concepción del lenguaje que invita a la reflexión. Doña Angustias, la madre autoritaria, le pregunta a su sirvienta Visitación:

DOÑA ANGUSTIAS: — ¿Eres de esas que con una sola palabra matan la diversidad del mundo? Tengo una amiga que, cuando le gusta alguien, dice que es “un encanto”. Y “un encanto” es, para ella, el último libro que lee; la última reunión social fue “un encanto”, y hasta los perros amables le parecen “un encanto” (*Pequeñas causas* 1969: 75).

Nótese la profundidad de la primera pregunta en un diálogo común y corriente entre dos personas. Morales ataca la degradación del lenguaje, por el uso repetido de una expresión “comodín” en diferentes situaciones. La riqueza del lenguaje se desgasta en expresiones fijas, repetidas y esclerosadas, hasta que carecen de significado. En la línea del cuestionamiento de signifiante y significado que emprendió Derrida, Morales relaciona esta degradación con el procedimiento del rito que establece la pervivencia del mito. La repetición lingüística indica procesos más generales presentes en el género humano y que, a través de la repetición ritual, presentan una evidente disociación entre signifiante y significado, una escisión que el estructuralismo (Saussure, Lévi-Strauss) no contemplaba.

## EL HUMOR EN EL TEATRO DE JOSÉ RICARDO MORALES

Tanto la obra ensayística como la dramaturgia de Morales presentan una especial atención a las palabras, puertas de acceso al mundo que nos rodea y con las cuales le damos forma. El pensamiento adquiere cuerpo a través de la palabra. Es éste un terreno propicio para la reflexión en su teatro, que a través de polisemias, dobles sentidos o el contraste de significados etimológicos con su uso diario, nos alertan ante el carácter no domesticado del lenguaje. La atención a la etimología de los conceptos en la obra de Morales implica un proceso hermenéutico de carácter lúdico a la par que intelectual. Las palabras nos revelan significados y usos (quizá en desuso) que actualizan la discusión de manera brillante, no solo por su valor referencial sino porque las palabras nos hablan de ellas mismas, como explicita el autor en su ensayo “Razón y sentido de la editorial Cruz del Sur”:

las palabras no solo dicen o indican respecto de aquello a que se refieren, sino que también nos hablan de sí mismas, en reflexión, dado que persisten con frecuencia en ellas trazas de sus significados anteriores (“Razón y sentido” 2012: 1271).

Pero el sinuoso camino del lenguaje es también el camino vital, como bien queda reflejado en la obra de Morales *La Odisea* (1965). En dicha obra, Pedro y Eli actualizan los papeles de Odiseo y Penélope en la odisea diaria del ciudadano que debe sortear los impedimentos que conllevan las obras planificadas y ejecutadas por el Instituto de la Facilidad, al amparo de la lógica incuestionable de las estadísticas, que son, dice Eli, “la verdad moderna, indiscutible” (*Odisea* 1969: 115).

*La Odisea* pertenece a *Teatro de una pieza* (1965), compuesto por seis obras en un acto, tras diez años de paréntesis en su producción teatral, de 1953 a 1964, años en los que se desvincula del Teatro Experimental de Chile que fundó en 1941 junto a Pedro de la Barra. Las obras que integran esta etapa exhiben una madurez intelectual notable, en las que el uso intencionado del lenguaje desvela la angustia ante un mundo transformado por la tecnología y el cientificismo que deviene en absurdo, por la regulación normativa de la sociedad que se independiza del sentido común, pero siempre siguiendo el dictamen del progreso civilizador. Recordemos al esforzado Avito Carrascal de la novela de Unamuno *Amor y Pedagogía* (1902) para el que la lógica se convierte en religión o a su mentor Fulgencio Entrambosmares para el que la única manera de ser libres es el acatamiento de la lógica sin discusión. Ese riguroso acatamiento de la ley hasta sus últimas consecuencias revela el absurdo que se aloja en la lógica más racional. Lo que anunciaba Ortega con

su crítica del racionalismo y su apuesta por una “razón vital” no era otra cosa que la recuperación del sentido común, del contexto vital de los individuos por el que tiene que pasar —como tamiz necesario e insoslayable— toda regulación normativa, antes de que se le conceda autoridad. En las obras de *Teatro de una pieza*, presente y futuro se encuentran en una realidad fantástica que incomoda al espectador por su clarividencia, por el reconocimiento de un mundo que por extraño que parezca, no deja de ser posible, realizable.

En el teatro de Morales, especialmente a partir de su segunda etapa —que abarca la década de 1960—, el lenguaje adquiere un protagonismo esencial, por encima de la acción, configurando un teatro de sustrato intelectual. En Morales, el teatro son actos y consecuencias de las cuales debemos hacernos responsables. Las inesperadas consecuencias de ciertas acciones que “lógicamente” deberían tomar otros derroteros producen una constante incertidumbre, un continuo extrañamiento que rodea su teatro y nuestra existencia humana. Precisamente, esta definición es la que Morales encuentra más ajustada al teatro que realiza. En el texto “Un teatro de la incertidumbre” Morales puntualiza que “algunas de mis primeras piezas se basaban sobre la inconsecuencia que existe entre nuestras razones, los actos que de ellas se derivan y sus impredecibles resultados, en muchos casos contrarios a los propósitos que los motivaron” (*Un teatro* 2002: 74)<sup>11</sup>. Dichas consecuencias son absurdas con frecuencia, humorísticas, por esa ironía que menciona Morales al tratar a las personas desubicadas, dejándolas precisamente, donde están.

Pero ¿cómo hacernos responsables de actos cuyas consecuencias escapan a nuestro control, a nuestro raciocinio? La desconfianza en el lenguaje de Morales, los equívocos, malinterpretaciones, medias verdades, dobles o triples interpretaciones, le lleva a concluir que el mundo es absurdo *per se* y como tal debemos asumirlo. Pero tal aproximación a la existencia humana no se limita a la denuncia huera, a la gratuidad del absurdo por el absurdo. En la asimilación del absurdo de nuestra existencia se revela aquello que la costumbre impide ver. Morales no pierde nunca de vista la función social de su actividad. Como él ha destacado en “Teatro de y en el exilio” el dramaturgo es “el tábano socrático que despierta a los demás de la modorra” (“Teatro de” 1969: 44).

Tanto en *La Odisea* como en *Prohibida la reproducción* (escrita en 1964), la técnica y el progreso se convierten en conceptos autónomos, ajenos a la actividad humana y consecuentemente entran en el terreno del absurdo. En *Prohibida la reproducción* Morales nos sitúa ante el problema de la superpoblación mundial, de la masificación humana. Liberón, uno de los cuatro

<sup>11</sup> *Nuestro norte es el sur* termina con la siguiente declaración del personaje La Péndola: “Cuando se vive en un teatro de operaciones, solo podemos estar ciertos... de nuestra incertidumbre” (*Nuestro norte* 2009: 1170).

personajes, en un momento de la obra, preguntado por quién da las órdenes para que se levante la masa humana, responde que es la planificación. “Todo previsto. La planificación se planifica por sí misma, sin recurrir a planificadores” (*Prohibida* 1969: 104). Finalmente se llega al objetivo del plan de superpoblación y la reproducción queda prohibida. Los cuatro personajes principales y el resto de la marea humana, que en escena se representa con monigotes colgados de tensos hilos, se balancea rítmicamente hacia un lado y hacia el otro, empujando a los personajes que nada pueden hacer. Pierden su autonomía y el ministro Liberón cae de un despeñadero desapareciendo de la escena. Morales nos lleva entonces al diálogo del principio y se cierra la obra en una vuelta a empezar.

La tecnología es tan solo técnica sin *logos*. Las obras producen mejoras y estas progreso, entendido éste como la acumulación en última instancia de obras en la ciudad, aunque evidentemente estas obras consigan alienar al ciudadano como en el caso de Pedro en *La Odisea*, cuyo trayecto de vuelta a casa es cada vez más difícil por la acumulación de obstáculos. El conflicto sobreviene cuando Pedro es detenido por no seguir la dirección de una flecha para volver a su hogar. Dice Pedro: “Me reprochan conducta antisocial, desobediencia a las normas establecidas, exceso de iniciativa y otros defectos” (*Odisea* 1969: 120). Las obras siguen a ritmo frenético y Pedro es liberado tras aclarar el incidente. Un repetido estruendo motiva la llamada de Pedro al Instituto de Facilidad que les informa de la construcción de una torre frente a su casa. En realidad el proyecto es una equivocación, pero ya se ha puesto en marcha. Al poco se demolerá cuando el proyecto pierda inercia. Entonces Pedro da con la absurda lógica de todo el sistema de obras: “Los proyectos tienen cierto impulso inicial que disminuye en cuanto los conocen los ciudadanos. Entonces, como se agotan en el camino, los abandonan sin terminarlos...” (*Odisea* 1969: 121). Finalmente Pedro es premiado y castigado igualmente. Es condecorado por su lúcida explicación del proceso de paralización progresiva de proyectos municipales. Esto le convierte no solo en famoso sino en popular, con espacio televisivo incluido. Sorprende ciertamente el carácter premonitorio de algunos temas en las obras de Morales, como en este caso, el fenómeno del personaje popular que puebla los escenarios televisivos. Pero es castigado por contravenir las órdenes y obligado a circular con un cartel en el que figura “Siga la flecha”, siguiendo las flechas de las calles. La obligación de su nuevo oficio le impedirá reencontrarse con Eli porque frente a su casa figura el colofón del plan de obras: “Prohibido el paso”. Con este final Morales culmina su crítica del progreso tecnológico que lejos de mejorar las vidas de los ciudadanos, termina alienándolos más, si cabe. El castigo u oficio de Pedro en *La Odisea*, “seguir la flecha”, conlleva erradicar el pensamiento libre, la curiosidad y el cuestionamiento, precisamente todo lo que no ha hecho este navegante del destierro español que es José Ricardo Morales con su compromiso ético e intelectual.

En “Sobre mi teatro” (1969), concretaba la problemática de su teatro escrito hasta la fecha:

El teatro que hasta ahora llevo escrito tiene, entre sus varios sentidos posibles [...] aquel 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 quien es, ya sea por su propia condición aniquiladora, cuanto por el mundo enajenador en que se sume (“Sobre mi teatro” 1969: 37-38).

Morales explora precozmente el absurdo de nuestro mundo a través de un teatro que, además de considerarlo “de la incertidumbre”, pulsa las teclas de la ironía y el humor, del individuo frente a la colectividad, entendida como cuerpo posibilista de productividad social, pero criticada cuando se convierte en masa consumista en una sociedad tecnificada. Todo lo posiblemente real se manifiesta de manera tan dislocada, tan disparatada en ocasiones, que resulta cuasi fantástica. En Morales, el humor es un pistón que salta del motor diario de la cotidianidad para revelar el sentido y, sobre todo, el sinsentido que impregna nuestro mundo.

Por lo tanto, el lenguaje engañoso con el que Morales entreteje sus obras tiene una característica primordial: su cariz humorístico. La lengua española, por ejemplo, es considerada un *lenguaje cifrado* por los personajes La Vetusta y La Péndola en *Nuestro norte es el sur* (*Nuestro norte* 2009: 1136). El teatro-palabra de Morales adquiere una dimensión humorística en lo que de intelectual tiene el humorismo<sup>12</sup>. El humor es una actitud ante la vida que entraña una mirada distanciada, en ocasiones escéptica, en otras melancólica, que aflora revelando las inconsistencias de la existencia humana basada en códigos que se asumen como estables y, por ende, prescriptivos, pero que en manos del humorista son desmantelados y presentados de nuevo mostrando facetas ocultas, más profundas, que nos confirman su mundana arbitrariedad. El humor tiene por tanto un carácter subversivo y para desarrollarse a plenitud debe adoptar una posición a contracorriente; es decir, el humorista debe poner en contradicción su pensamiento con el pensamiento universal.

Otro insigne dramaturgo, Pirandello, dejó escrito en *L'Umorismo* (1908) que el proceso esencial del humor necesariamente desentraña, desmantela el arte que, enseñado en las escuelas por la Retórica, se tenía por una composición

<sup>12</sup> Para un análisis entre el humorismo y la angustia en la literatura española romántica ver el artículo de Donald L. Shaw “*Humorismo and Angustia in Modern Spanish Literature*”, *Bulletin of Hispanic Studies* (vol. xxxv), 1958 (165-176).

lógica y ordenada bajo presupuestos concretos (Pirandello 1974: 31). José Carlos Mainer, por su parte, afirma que fue el Romanticismo el “movimiento que perfiló el *status* definitivo del humorismo” (Mainer 2002: 19). Hasta llegar al Romanticismo, destaca Mainer, el concepto de humor amplía su significado etimológico, desde su primigenia acepción relacionada con la teoría fisiológica hipocrática, por la cual el comportamiento humano se debía a la interacción de cuatro fluidos o *humores* que circulaban por el organismo, tal y como reflejó el Venerable Beda en el siglo VIII. Mariano José de Larra y José de Espronceda fueron definidos como *humoristas* por el agustino Padre Francisco Blanco García y el filólogo e historiador Marcelino Menéndez Pelayo, respectivamente (*Op. cit.* 20). Si en 1865 Juan Valera acuña uno de los primeros usos del término *humorístico* para referirse a Ramón de Campoamor (Shaw 1958: 171), de todos los escritores decimonónicos en España, Armando Palacio Valdés sobresale con una definición del humorista:

Humorista no es el que pone en contradicción su pensamiento con sus palabras, pues esa contradicción se observa en cualquier escritor satírico, sino más bien el que pone en contradicción su pensamiento con el pensamiento universal. El escritor que solo aspire a producir un efecto cómico no llegará jamás a este punto. Es necesario poner un alma superior y lúcida, que aprecie las cosas de este mundo en su verdadero tamaño y no en el que se ofrecen a los ojos del vulgo. El humorismo es un soplo delicado que se esparce por todos los pensamientos del escritor, limando su aspereza, refrenando sus tendencias a lo absoluto y tiñéndolos todos con el color de lo relativo (Mainer 2002: 21; Shaw 1959: 172).

Palacio Valdés da con una moderna definición de *humorismo*, al mismo tiempo que enfatiza el individualismo del artista (de herencia romántica) para desafiar el pensamiento convencional a través del humor. En estos términos, el humorista excede la mera elocuencia satírica o la visión irónica del mundo para entrar en un terreno de ruptura con lo establecido, próximo al arte de vanguardia.

José Monleón, en un artículo de 1970 para la revista de crítica teatral española *Primer Acto*, apuntaba sobre el uso del humor en la dramaturgia de Morales que “La sociedad moderna es un disparate, y Morales se duele y se ríe de ello, viniendo a ser esta risa el documento de su libertad”<sup>13</sup>. En realidad no hay tal risa, en cuanto a comicidad se refiere. Acaso una sonrisa que deja entrever meditación humorística.

<sup>13</sup> “Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder”, *Primer Acto*, 122 (julio 1970): 51-62.

Comparemos la cita de Monleón con las palabras del propio Morales en 1969 en referencia al humor:

Y en lo que al humor respecta, como suele caracterizarse porque desquicia las cosas, trastocándolas hasta llegar al disloque, el trágico humor que pongo en juego en mi teatro se limita al reconocimiento de que, ahora, muchas cosas y personas están fuera de lugar, de modo que la ironía más violenta se origina con dejarlas, simplemente donde están. Por ello, piénsese lo que se quiera, el teatro que ahora escribo es una especie de realismo... fantástico, en el que todo lo posible se hace, sencillamente, posible (“Sobre mi teatro” 1969: 38-39).

Más recientemente, en una entrevista de 2007, el autor se refería al humor en estos términos:

“El humor es un recurso inteligente. El humor pone en evidencia, revela, da cuenta de que existe una situación que afecta a todo el mundo, pero no la asumen. Esa capacidad es imprescindible, porque permite relacionar cosas, plantear lo que no existe. Es un modo de revelar los sentidos y contrasentidos de este mundo” (*Levante* 26 agosto, 2007).

El pensamiento de Morales respecto al humor está influido principalmente por, acaso, el mayor humorista que ha dado la lengua española en el siglo xx: Ramón Gómez de la Serna. Este autor dedicó un ensayo al humorismo para la *Revista de Occidente*, titulado “Gravedad e importancia del humorismo” (1930), que se incluiría como capítulo en su referenciada obra *Ismos* (1931). Ramón distingue el humorismo de aquellas sustancias con que se le imita, siendo estas el chiste, el retruécano, la tomadura de pelo, el choteo y la burla<sup>14</sup>. Así pues, quedan fuera de su definición el sarcasmo, la ironía y el ridículo, dándole al humorismo una categoría superior: “[c]asi no se trata de un género literario, sino de un género de vida, o mejor dicho, de una actitud frente a la vida” (Gómez de la Serna 1930: 351). Similar postura tomó Wenceslao Fernández Flórez, quien en su discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua, “El humor en la literatura española” (1945), definió el humor como una posición ante la vida:

<sup>14</sup> El n. 11 de la *Revista de Occidente* publicó “El chiste y su teoría” (1923), texto en el que Manuel G. Morente analizaba el ensayo de Freud *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905).

El humor se coge del brazo de la Vida, con una sonrisa un poco melancólica, quizá porque no confía mucho en convencerla. Se coge del brazo de la vida y se esfuerza en llevarla ante su espejo cóncavo o convexo, en el que las más solemnes actitudes se deforman hasta un límite que no pueden conservar su seriedad. El humor no ignora que la seriedad es el único puntal que sostiene muchas mentiras. Y juega a ser travieso. Mira y hace mirar más allá de la superficie, rompe las cáscaras magníficas, que sabe huecas; da un tirón a la buena capa que encubre el traje malo. Nos representa lo que hay de desaforado y de incongruente en nuestras acciones (Fernández 1945: 15)<sup>15</sup>.

Sin embargo, Morales se aleja de la tradición de la comedia burguesa de situación que pusieron en práctica Miguel Mihura o Enrique Jardiel Poncela en España y que basa su código (y su éxito) teatral en el reconocimiento por parte del público de unos modos de hacer y comportarse que le son propios y cuya distorsión hace reír. Morales prefiere enajenar al público a través de situaciones que muestren el absurdo de nuestro mundo como en *Prohibida la reproducción*, donde para dar solución al problema del binomio producción-consumo, el empleo de la lógica extrema deviene en absurdo humorístico. Dice el ministro Liberón: “Para dar ocupación íntegra al planeta debemos ocuparlo íntegramente” (*Prohibida* 1969: 102). La aplicación exacta de un razonamiento lógico como el anterior deviene en absurdo. Insiste Liberón: “La superpoblación cubrirá humanamente a la naturaleza. ¡Eliminemos la naturaleza! ¡No más naturaleza que la humana! ¡Viva la naturaleza humana!” (*Prohibida* 1969: 102). Morales se muestra cauto ante los silogismos que confunden lógica y razón. De igual modo, el humanismo como principio ético y filosófico es caricaturizado en manos del propio Liberón para el que mayor humanidad, es decir, mayor número de seres humanos ocupando la superficie terrestre, equivale a progreso, concepto mitificado que Morales se encarga de criticar constantemente. En “Tecnología y humanismo” (1991, publicado en *Mapocho*) explicita su posición criticando los abusos de la tecnología: “¿cómo llamar tecnología a una técnica sin *logos* o razón alguna, destinada, en muchos casos, a la aniquilación de la vida planetaria, ya sea por vía directa o indirecta?” (“Tecnología” 2012: 306).

Por tanto, volviendo al concepto de humorismo, según Ramón es “una anticipación, es echarlo todo en el mortero del mundo, es devolvérselo todo al

<sup>15</sup> El texto del discurso, con mínimos cambios, se incluyó como prólogo (pp. vii-xxiii) para la *Antología del Humorismo en la Literatura Universal*, que publicó la editorial española Labor en 1957.

cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba<sup>16</sup> [...] Hay que desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser, dividirle, salirnos de nosotros, ver si desde lejos o desde fuera vemos mejor lo que sucede” (Gómez de la Serna 1930: 351; 1968: 163). Morales ejemplifica esta condición doble, esquizofrénica<sup>17</sup>, que el humor trata de revelar en un doble destierro. El destierro físico propio del desterrado que se compensa con la lucidez que proporciona la distancia desde la que ver el mundo. El segundo destierro es el que aqueja al hombre moderno, un destierro metafórico, ya que no es necesariamente físico pero de índole moral y que implica una pérdida de lucidez respecto a su propia existencia. El humor tiene entonces la noble labor de ofrecer el lado menos conocido de la existencia y revelarlo desnudo ante nosotros “dejando las cosas donde están”, como apunta Morales. Como refleja el personaje de Doña Ana en *La imagen* (1975), obra que lanza sus dardos contra el dictador Francisco Franco escasos meses antes de su muerte y que satiriza la obsesión de las dictaduras por perpetuarse en el poder, “el humor ¿no es la última razón de los desesperados o perdidos?” (*La imagen* 2009: 1029).

Morales no se mostró impasible ante las dictaduras en España y el Cono Sur latinoamericano. Buena prueba de ello es su trilogía publicada bajo el título *Teatro en libertad* (escrita entre 1975 y 1979, pero publicada finalmente en España en 1983) que incluye *La imagen*, *Este jefe no le tiene miedo al gato* y *Nuestro norte es el Sur*. En esta última, que supone una crítica a la Junta Militar Argentina (1976-1983) y a su beligerante política exterior, se concentran algunos de los temas más sobresalientes de su producción teatral: el abuso de la tecnología, el pensamiento racional llevado al extremo de la sinrazón, la angustia existencial en un mundo hipertecnificado, el flagelo al pensamiento doctrinario y el lenguaje que se erige en código cifrado en lugar de herramienta para la comunicación humana. El Mariscal Perducci, por ejemplo, insiste en la necesidad de inventar un enemigo para justificar el desmesurado gasto armamentístico del país. El planteamiento tiene una validez plena en la actualidad, siendo éste, el valor universal y cuasi atemporal de la obra de Morales, uno de sus rasgos más definitorios:

<sup>16</sup> Similar posicionamiento había postulado años antes Pío Baroja quien, en *La caverna del humorismo* (1919), se refirió a la imposibilidad de la sistematización del humorismo: “el humorismo no puede tener una fórmula, una fórmula de humor sería una cosa desagradable y repulsiva, además; cuando una fórmula permite su repetición penetra en el dominio de la retórica, cuanto más permite su repetición automática es más retórica” (Baroja 1948: 419). Para Baroja el humorismo es improvisación, en franca oposición con la retórica que es tradición, tal y como postula también Pirandello.

<sup>17</sup> Del gr. σκίζειν, escindir; y φρήν, inteligencia.

PERDUTI: — Precisamente. Y así se convirtieron en nuestros enemigos, porque nosotros la queremos [la guerra] y ellos no. Es más, no solo la queremos: la necesitamos. Si no, ¿por qué invertimos dos trillones y medio en armamento y pertrechos bélicos? De no emplearlos oportunamente, habremos hecho el peor negocio. Y por añadidura, haremos el ridículo. Señores, este será nuestro argumento: el mayor enemigo de la guerra es la paz; desde ahora, los Australes son nuestros enemigos porque desean vivir en paz. La paz, así entendida, es guerra (*Nuestro norte* 2009: 1127).

Las críticas en la obra por el secuestro de la libertad ciudadana son expuestas sin ambages. El compromiso del artista en este sentido está fuera de toda duda y supone un ejercicio de coherencia con la posición que debe tomar el escritor en la sociedad, según el pensamiento de Morales. En una pequeña fábula a modo de metateatro, que tiene lugar en *Nuestro norte es el sur*, el espectador asiste al siguiente diálogo entre La Péndola (Libertada en la fábula) y Órdenes:

LA PÉNDOLA: — Me acosté con Stalin y con Beria, con Mussolini, Hitler y Franco, con Atila y Somoza, con Nixon, Carter y los que vendrán.

ÓRDENES: — Perdí la cuenta. ¿No son demasiados? ¿Con todos ellos hiciste el amor?

LA PÉNDOLA: — Son viejos señores que aman de todo corazón a Libertada. Por eso privan de Libertada a los demás, para tenerla solo ellos, solo ellos... (*Nuestro norte* 2009: 1149).

Morales insistirá en la necesidad del vínculo del artista con la sociedad en su discurso de ingreso en la Academia Chilena de la Lengua, “La disidencia del escritor. Una premeditación” (1974), que supone un ejemplo de la relación entre el intelectual y el compromiso con la sociedad. Su posición crítica, como era de esperar, no estuvo exenta de problemas con la censura y la dictadura militar que gobernó Chile desde 1973 hasta 1990. Morales tuvo que renunciar a su cátedra en la Universidad Católica y a su trabajo en su Escuela de Arte, además de dimitir del cargo de director de Editorial Universitaria, por no querer claudicar ante la censura que el régimen pretendía imponer.

En estas escasas páginas hemos querido centrar el análisis en la filosofía del lenguaje y el humor en la obra de José Ricardo Morales<sup>18</sup>. Quisiera retomar la frase del personaje de la Sra. Kleio en *No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotin*: “los precursores llegan siempre tarde”. Al más puro estilo ramoniano de la greguería, ejemplifica la mirada de un intelectual para el que el ejercicio de la actividad crítica y artística no está exenta de cierta dosis humorística, herencia de una generación anterior a la suya, la de los Ortega, Ramón, Unamuno o Valle, que vislumbraron la caída del positivismo como dogma de fe, y con él el atril más sagrado: el racionalismo. Como refiere Gerald Brown, “tomarse la vida en serio era excesivamente descorazonador” (Brown 1976: 16).

Ahora bien, el humorismo de Morales no es un fin en sí mismo como así lo entendió Ramón, para quien el humor era ante todo una actitud ante la vida, un respiro ante la propia existencia humana, pero al mismo tiempo, una disposición del intelecto para ver la realidad desde puntos ciegos, aportando en términos orteguianos, una perspectiva, acaso infrecuente, pero necesaria para la comprensión del mundo. Es en este último punto en el que se encuentran las miradas de Ramón y Morales, en el carácter universal del humor que nos ayuda a entender nuestra realidad, que dista mucho de ser ordenada y coherente.

Vayamos concluyendo estas breves anotaciones y para ello volvamos la mirada hacia el triunfador y el derrotado. El triunfador se envuelve en su victoria, recuerda Zambrano, mientras que el derrotado, medita. *Derrota*, en su acepción de revés militar, proviene del francés *déroute*, que a su vez derivaba del anticuado *desroter* “desbandar”, “dispersar”. La derrota republicana en 1939 fue precisamente eso, una dispersión de miles de personas, entre ellas, José Ricardo Morales. Pero también deriva de derrota la palabra *derrotero*, es decir, el rumbo que se toma. En el caso de Morales, dicho rumbo siempre ha sido a contracorriente, planteando cuestiones y generando discusión intelectual con el fin de evitar el pensamiento único o la sola dirección a la

<sup>18</sup> Sobre estos dos asuntos, ver también *Crítica de la razón pura* (1871) de Kant donde se propone una teoría para entender la risa y el chiste. Subraya Kant que donde hay una risa convulsiva hay algo de absurdo, donde el raciocinio no encuentra satisfacción. Kant considera el humor en un plano cercano al de la risa porque del mismo modo produce una gratificación al espíritu: “Humor in the good sense means the talent of being able voluntarily to put oneself into a certain mental disposition, in which everything is judged quite differently from the ordinary method” (Morreall 1987: 62). Por otro lado, Schopenhauer ofrece una explicación de la risa y el humor en la línea de la teoría del absurdo. Lo esencial de su propuesta es la disociación que proviene del conflicto entre lo que se percibe y lo que se piensa, ya que lo que se percibe se toma como verdad incuestionable, lo cual nos remite a Derrida y al *signas* y *signatum*.

que el ser humano se ve abocado en su existencia, tal y como le sucede a Pedro en *La Odisea*, obligado a “seguir la flecha”. La obra de Morales se impregna de incisiva meditación sobre la condición deshumanizada del hombre, que pretende dominar la naturaleza a través de una tecnología sin *logos* y de unos medios de comunicación que son, en realidad, fuerzas alienadoras más que comunicativas, en las obras de Morales.

¿Qué recurso le queda al intelectual en tales circunstancias? Simple y llanamente actuar de una manera responsable. Morales ha hecho válida su máxima referente al intelectual:

La auténtica responsabilidad del intelectual radica en hacer a fondo aquello que le compete en el campo del pensamiento (“El poder” 2000: 184-5).

Esa voluntad por *pensar*, por *sopesar* la condición humana, el absurdo de la vida, la deshumanización que proviene de la hipertecnificación o el flagelo de los regímenes represivos, nos habla de una obra dramática que se proyecta hacia lo universal, una obra que ha discurrido paralela a los cambios históricos más sobresalientes de las últimas décadas y que ha sabido mantener la coherencia de un discurso intelectual comprometido no solo con el ser humano en sentido amplio, por encima de particularidades, sino con el debido respeto y el profundo conocimiento de nuestra lengua.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baroja, Pío, *La caverna del humorismo, Obras Completas v. Biblioteca Nueva*, Madrid, 1948.
- Brown, Gerald G., *Historia de la literatura española. 6 El siglo xx*. Trad. Carlos Pujol. Ariel, Madrid, 1976.
- Christensen, Nadia, “Teatro de una pieza by José Ricardo Morales”, *Hispania*, Vol. 50, N.º. 1 (Marzo, 1967), págs. 191-192.
- Daylight, Russell, *What if Derrida was wrong about Saussure?*, Edinburgh Univ. Press, Edinburgh, 2011.
- Esslin, Martin, “The Theatre of the Absurd”, *The Tulane Drama Review*, vol. 4, N.º. 4 (Mayo, 1960), págs 3-15.
- Fernández Flórez, Wenceslao, *El humor en la literatura española*. Discurso leído ante la Real Academia Española (14 mayo 1945), Imprenta Sáez, Madrid, 1945.

- Ferrater Mora, José, “Sobre la fama”, *Burlilla de don Berrendo, Pequeñas causas, La Odisea, Oficio de tinieblas y otras obras*, Taurus, Madrid, 1969, págs. 45-51.
- Gómez de la Serna, Ramón, “Gravedad e importancia del humorismo”, *Revista de Occidente* XXVIII, Madrid, 1930.
- , *Ismos*, Brújula, Buenos Aires, 1968.
- Levante, entrevista 26 agosto de 2007. “José Ricardo Morales: ‘Mi teatro no pertenece al Mundo del absurdo, sino al absurdo del mundo’”. <http://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/3637/jose-ricardo-morales-teatro-pertenece-mundo-absurdo-absurdo-mundo/336091.html> [accedido el 4 de julio de 2013].
- Mainer, José Carlos, “El humor en España: del Romanticismo a la Vanguardia”, *Los humoristas del 27*, Patricia Molins *et al.*, Sinsentido, Madrid, 2002 (17-31).
- Monleón, José, “Morales, un español en la inmensa ninguna parte” en *Burlilla de don Berrendo, Pequeñas causas, La Odisea, Oficio de tinieblas y otras obras*, Taurus, Madrid, 1969, págs. 9-28.
- Morales, José Ricardo, *La Odisea* [1965] en *Burlilla de don Berrendo, Pequeñas causas, La Odisea, Oficio de tinieblas y otras obras*, Taurus, Madrid, 1969.
- , *Pequeñas causas* [1955] en *Burlilla de don Berrendo, Pequeñas causas, La Odisea, Oficio de tinieblas y otras obras*, Taurus, Madrid, 1969.
- , *Prohibida la reproducción* [1965] en *Burlilla de don Berrendo, Pequeñas causas, La Odisea, Oficio de tinieblas y otras obras*, Taurus, Madrid, 1969.
- , “Sobre mi teatro” en *Burlilla de don Berrendo, Pequeñas causas, La Odisea, Oficio de tinieblas y otras obras*, Taurus, Madrid, 1969, págs. 37-40.
- , “Teatro de y en el exilio” en *Burlilla de don Berrendo, Pequeñas causas, La Odisea, Oficio de tinieblas y otras obras*, Taurus, Madrid, 1969, págs. 41-44.
- , “Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder”, *Primer Acto*, 122 (julio 1970), págs. 51-62.
- , “El poder del intelectual” [1987], *Ensayos en suma*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, págs. 181-194.
- , “La disidencia del escritor. Una premeditación” [1974], *Ensayos en suma*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, págs. 19-44.
- , “Violeta Parra: el hilo de su arte” [1995], *Ensayos en suma*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, págs. 109-133.
- , “El arte de enterarse (El destierro en el pensamiento de José Ferrater Mora)” [1991], *Ensayos en suma*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, págs. 195-218.
- , *De puertas adentro* [1955] en *José Ricardo Morales. Obras Completas. Teatro*, Ed. Manuel Aznar Soler, Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 2009, págs. 955-1010.

- , *No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotin* [1973] en José Ricardo Morales. *Obras Completas. Teatro*, Ed. Manuel Aznar Soler, Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 2009, págs. 955-1010.
- , *La imagen* [1975] en José Ricardo Morales. *Obras Completas. Teatro*, Ed. Manuel Aznar Soler, Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 2009, págs. 955-1010.
- , *Nuestro norte es el sur* [1983] en José Ricardo Morales. *Obras Completas. Teatro*, Ed. Manuel Aznar Soler, Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 2009, págs. 1119-1170.
- , *Mimesis dramática* [1992] en José Ricardo Morales. *Obras Completas. Ensayos*, Ed. Manuel Aznar Soler, Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 2012, págs. 329-534.
- , “Tecnología y humanismo” [1991] en José Ricardo Morales. *Obras Completas. Ensayos*, Ed. Manuel Aznar Soler, Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 2012, págs. 287-309.
- , “Mi teatro en el destierro” [2003] en José Ricardo Morales. *Obras Completas. Ensayos*, Ed. Manuel Aznar Soler, Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 2012, págs. 1255-1264.
- , “Razón y sentido de la editorial Cruz del Sur” en José Ricardo Morales. *Obras Completas. Ensayos*, Ed. Manuel Aznar Soler, Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 2012, págs. 1265-1282.
- Morreall, John, *The philosophy of Laughter and Humor* (ed.) SUNY, New York, 1987.
- Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas* en *Obras Completas, Tomo IV*, Revista de Occidente, Madrid, 1947.
- Ortego Sanmartín, Claudia, “José Ricardo Morales: un escritor en el ‘aparte’ del destierro”, *Teatro ausente*, Edicions do Castro, A Coruña, 2002, págs. 7-67.
- Pérez Firmat, Gustavo, *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1989.
- Pirandello, Luigi, *On Humor*. Trad. Antonio Illiano y Daniel P. Testa, UNC Press, Chapel Hill, 1974.
- Shaw, D. L., “*Humorismo and Angustia* in Modern Spanish Literature”, *Bulletin of Hispanic Studies* (vol. xxxv), 1958 (165-176).
- Spivak, Gayatri Chakravorty, “Translator’s preface”, *Of Grammatology* de Jacques Derrida. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak, The Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore, 1997, págs. IX-XXXVII.
- Unamuno, Miguel de, *Amor y pedagogía*, Club Internacional del Libro, Madrid, 1983.
- Valdivia, Pablo, “José Ricardo Morales: el exilio interminable”, *El Genio Maligno* n. 9, 2011, págs. 72-89.



## JOSÉ RICARDO MORALES: LOS ENSAYOS

*Carla Cordua\**

El segundo volumen de las *Obras Completas* de José Ricardo Morales, publicadas en España, lleva el título *Ensayos*<sup>1</sup>, y contiene una gran variedad de trabajos, todos interesantes, muy bien escritos, en una prosa clara, elocuente, económica y dedicada a lo que importa, que es el tema elegido por el escritor. Es fácil concentrarse en la lectura de esta prosa fluida y vale la pena hacerlo; el castellano de Morales no se entretiene en adornos o piruetas retóricas sino que va derecho a hacer posible la comprensión de lo pensado. De esta manera de escribir cabe decir sin exageración que su resultado se lee solo, por la facilidad con que ella entrega el sentido que la anima. Tal como se podía esperar de este dedicado pensador y escritor, los ensayos de esta segunda parte de sus *Obras* son modelos del género. El vasto saber del autor y la profundidad de su experiencia lucen en ellos e invitan a reflexionar sobre la verdadera condición y las mejores posibilidades del ensayo. A menudo tal condición y sus cualidades son menoscabadas por quienes acercan demasiado, o aun identifican, esta forma de las letras ya con lo que ofrece el periodismo todos los días, ya con los resultados de una escritura apresurada que se contenta con servir irresponsablemente a cualquier ocasión pasajera.

Por mi parte, y pensando en lo que es ensayar por escrito, veo que es preciso no solo distinguirlo de la experiencia inmediata, pre-oral, sino también del proyecto más o menos vago del asunto sobre el que versará la composición, eso que tenemos presente antes de redactar. Pues poner la experiencia o el tema proyectado por escrito, en particular si es la primera vez que ello se dice, exige encontrar las palabras que reubicarán lo vivido o programado en un discurso apto para la comunicación. Cuando se describe al ensayo como escritura personal, más o menos libre de reglas estrictas, en contraste con otros géneros literarios más formales, se olvida que también el ensayista se dirige a lectores posibles y que desea hacerse entender por ellos. ‘Personal’, en este caso no quiere decir ni arbitrario, ni extravagante, pues lo que en efecto dice puede ser veraz, revelador, cierto. Habrá que matizar el sentido que se le puede atribuir a ‘personal’ en este caso: pues sin negar la relativa libertad del individuo que ensaya, es definitivo que él no compone como esos poetas que sostienen que se expresan en versos medidos solo para ellos mismos.

---

\* Premio Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales (2011).

<sup>1</sup> José Ricardo Morales, *Obras Completas, Ensayos*, 2, Edición, prólogo y notas de Manuel Aznar Soler, Valencia, Intitució Alfons El Magnànim, 2012, 1316 pp. Citado en adelante como J.R.M. y la página.

Se está diciendo a sí mismo, en cierto sentido, pero habiéndose preparado para ser enviado a otros y recibido por ellos.

Escribir ensayos sobre la propia experiencia o la convicción propia no es moverse dentro del círculo de lo privado. Un ensayo es, la mayor parte de las veces, un discurso en prosa que pone en evidencia, directa o indirectamente, el pensar reflexivo, las preferencias meditadas, las decisiones responsables del autor, y mediante el que este se dirige al grupo de los que hablan el mismo idioma. La lengua en que se lo dice pertenece a un colectivo en el cual también se producen lectores. El ensayista goza de un amplio espacio para moverse antes de decidir lo que dirá y cómo lo dirá; su escrito conservará, por eso, una cierta espontaneidad. Será un producto en algunos aspectos provisorio, relativamente breve, que renuncia anticipadamente a ser exhaustivo, en contraste con las formas definitivas y bien establecidas que se le exigen a los tratados.

Digo esto debido a que los *Ensayos* de José Ricardo Morales son testimonios impresionantes de una vida intensa, puesta a prueba dolorosamente por el destino, pero al fin conquistada por el valor y la profunda dedicación intelectual de una gran personalidad. Son obras literarias en el sentido más exigente y serio del arte de las letras y del pensamiento crítico. Cada palabra en ellas expresa el ancho, vario y fecundo saber de su autor. La obra dramática del escritor está contenida en el primer volumen de la edición de *Obras Completas* mencionada antes. Aquí, en lo que sigue, nos referimos solamente a algunos de los trabajos contenidos en *Ensayos*, el segundo volumen de las *Obras*. Pero antes de proceder a ello, debo mencionar con admiración el famoso libro que José Ricardo Morales dedica a la idea y al sentido de la arquitectura, su *Arquitectónica*, contenido también en este volumen. Se trata de una obra universal, en el mejor sentido, que muestra la medida en que el hombre se saca de la naturaleza y la desolación de la vastedad vacía, y se da su puesto en el mundo gracias a sus artes prácticas. “El quehacer arquitectónico no solo deja al hombre situado técnicamente, sino que lo hace situable, reconocible, según la modalidad fáctica representada en sus obras, que patentiza su manera de ser y de vivir. Porque las acciones arquitectónicas, *sensu stricto*, no comienzan realmente en donde el hombre señala extensiones, para distinguirlas de la vastedad mediante prácticas e indicaciones universales y, por ello, neutras, con oficios de topógrafo, agrimensor o geodesta; más bien podemos pensar que solo cuando tales “señas” dan “señales de vida” propia, particularizada e inalienable de grupos humanos y de personas, suponen, inicialmente, arquitectura”<sup>2</sup>.

Encabeza la colección mencionada un ensayo sobre el ensayo. *La condición*

<sup>2</sup> J.R. Morales, *Arquitectónica*....

*del ensayo* se refiere, entre otros, a casos interesantes de la historia del género ensayístico y a relaciones comparativas entre ensayistas europeos: Montaigne, Ortega y Gasset. Muy acertadas me parecen sus consideraciones acerca de la relación entre lo fugitivo y el ensayar que encontramos frecuentemente en las obras del género. Ya Montaigne sostiene en sus escritos fundacionales que en ellos se trata tanto de él mismo como de la mutabilidad de las cosas a las que se suele referir. Pero estos rasgos: reflexiones sobre el yo y fugacidad “de los acontecimientos diversos y mutables, y de imaginaciones sin concretar” no pudieron sino popularizarse y acentuarse con la entrada de las letras en la modernidad. Tanto en las artes como en la literatura en general se intensifica el culto de la originalidad, la casi religiosa afirmación de la voluntad libre del creador y la movilidad frenética del acontecer, que traerán consigo la difusión amplia del ensayismo. Ello se hace visible de preferencia en este género carente desde un comienzo de exigencias formales y reglas estrictas. Morales contrasta, en este respecto, al ensayista con el filósofo, debido a que el primero posee “la condición indecisa, ya que se halla situado entre el pensador y el escritor, pues de ambos tiene, sin ser en particular uno de ellos” (J.R.M., 38).

Mejor que nada de lo dicho sobre esta forma de las letras, ilustran al ensayo en este libro los ejemplos prácticos debidos a la inteligencia y la originalidad de su autor. Me han convencido y gustado sobremanera algunos, entre los cuales están los dedicados a personas cercanas a José Ricardo —amigos, artistas contemporáneos suyos, colegas universitarios, filósofos y escritores—, cuyos trabajos el ensayista conoció y vio producirse muy de cerca. Me referiré en lo que sigue a *El Arte de enterarse, El destierro en el pensamiento de José Ferrater Mora*, del año 1991, y luego a *Violeta Parra: el hilo de su arte*, de 1995.

José Ferrater Mora (1912-1991), el filósofo amigo, llega a Chile en 1941, procedente de Cuba, como desterrado de la guerra civil española. Aquí se une al grupo de los exiliados republicanos de 1939, que ya se había puesto en acción escribiendo, publicando, enseñando. Las actividades literarias y editoriales de Cruz del Sur —fundada en Santiago a fines de 1941 gracias a la iniciativa del editor Arturo Soria, de su hermano Carmelo, y del diseñador de libros Mauricio Amster— reúnen a algunos escritores chilenos como José Santos González Vera, Manuel Rojas, Juvencio Valle, Ricardo Latcham y otros, con los intelectuales españoles del destierro. Entre ellos y muy principalmente —tanto por su labor de fundadores y directores de algunas de las catorce colecciones que integraron el catálogo de Cruz del Sur, como por publicar en la editorial sus propias obras y antologías— se encontraban José Ricardo Morales y José Ferrater Mora. El primero fundó y dirigió dos colecciones: *La fuente escondida* y *Divinas palabras* que difundían aquí a clásicos, místicos y ascetas españoles; Ferrater Mora funda dos colecciones filosóficas en Cruz del Sur: *Tierra firme* y *Razón de vida*. Cruz del Sur estableció, además, una red de librerías que ofrecía sus muy cuidados libros en pequeño formato, entre

los cuales se encontraba la colección de los diez volúmenes de las obras de Pablo Neruda hasta 1947.

Arturo Soria edita en 1943 la antología *Poetas en el destierro*, un libro en más de un sentido ejemplar, dispuesto por José Ricardo Morales, que resultó muy importante para los poetas del país pues les presentaba la poesía española del exilio. Pedro Lastra, poeta y gran conocedor de la literatura en castellano, recuerda esta obra diciendo: “Este libro fue para mi generación una especie de breviario de la más valiosa poesía española de aquella diáspora. Yo me encontré con esa poesía a fines de los años cuarenta, y es una lectura que persiste en mi memoria de la manera más viva: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Juan Larrea, Emilio Prados, Rafael Alberti, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre estaban representados allí con selecciones generosas elegidas por Morales con una certeza que me sigue pareciendo admirable. Muchos de nosotros memorizamos poemas de esa antología y los repetíamos a menudo en nuestras reuniones”<sup>3</sup>.

En su ensayo sobre José Ferrater Mora, el buen amigo de toda la vida de Morales, este explica una de las ideas filosóficas rectoras propuesta originalmente por Ferrater, y llamada más tarde ‘integracionismo’. Como inspirada en la experiencia de un exilio deseoso de recuperar lo perdido, la idea no es concebida por Ferrater en términos puramente abstractos, sino que implica su pertinencia para ciertas cuestiones de la situación personal del pensador. Se trata de una proposición que, aunque teniendo a la vista la lógica bipolar del tercero excluido, intenta ir más allá de ella, a pesar de que esta ha dominado la tradición del pensamiento metafísico por muchos siglos. En sus aplicaciones concretas, relativas a entidades existentes, como las que le interesa conciliar a Ferrater, la oposición mutua de los contrarios o extremos, (por ejemplo: ser-no ser, razón-sentimiento, necesidad-libertad, etc.) se puede resolver mediante el recurso a un tercero que los integre. Cuando la contrariedad es puramente lógica, esta integración sería ilógica, lo cual por cierto no le impide existir. Para este filósofo se trata de buscar una conciliación o integración reales de entidades separadas o divididas.

Morales cita algunas obras de Ferrater Mora en las que este busca encontrar soluciones racionales o ‘integraciones’ a problemas de la situación cultural y política de la primera mitad del siglo pasado: *España y Europa, Cuestiones españolas*, el último ensayo de *La ironía, la muerte y la admiración* y, mucho más tarde, *El ser y el sentido*. Esta discusión acerca de la posibilidad de reconciliar lo que está dividido y establecer un tercer término entre los extremos, tiene

<sup>3</sup> Pedro Lastra, *Sala de Lectura, Notas, Prólogos y otros escritos*, Selección y Prefacio de Patricio Lizama, Santiago, Edic. Universidad Católica de Chile, 2012, pp. 166-167.

un gran interés para un grupo considerable de filósofos contemporáneos que han desafiado la prohibición del tercero por la lógica binaria. Entre ellos se encuentran Bloch, Luhmann, Sloterdijk<sup>4</sup>, Günther, Adorno, Deleuze, Derrida, Latour y otros. Pueden proponer este desafío al alcance de la lógica debido a la manera en que hacen filosofía: no formulan un discurso que evita toda mezcla con saberes empíricos, sino que acogen a la antropología, a las ciencias psicológicas y sociales, a la historia, etc., como partes legítimas de la reflexión filosófica. Tal como Ferrater, sin dejar de hacer filosofía, confrontan problemas interdisciplinarios y los someten a un tipo de examen crítico que no desdeña las posibles consecuencias prácticas del pensamiento.

El largo y detallado ensayo que José Ricardo Morales le dedica a Violeta Parra es un trabajo muy original y sorprende en varios sentidos. El interés del ensayista por las artes es notorio pero sus preferencias, siempre refinadas, sus gustos de *‘highbrow’* —que dicen los ingleses del que implacablemente exige siempre el máximo en asuntos de preferencia—, ¿estudian con dedicación a una representante del folklore chileno? Pero si Violeta Parra no pertenece al folklore, sostendrá Morales: es una artista cabal, cuya obra es original, y, aunque variadísima, es unitaria, personal, auténtica, y bien capaz de dar qué pensar a este crítico que, conociéndola, consigue rechazar todos los lugares comunes sobre ella y, además, decir su propio parecer. El ensayo destaca inmediatamente la diversidad de los talentos de la artista: cantante, guitarrista, conocedora del folklore chileno, pintora, bordadora, ceramista, tejedora, poeta, autora de canciones, de músicas y de cartas notables. Lo de ella era ponerse entera en cuanto produjo, y esta capacidad de entrega está patente en sus obras para quien quiera y pueda verlo.

Morales destaca primero —y también a lo largo de su exposición— a la Violeta tejedora, manejadora de hilos y de hebras de muchas clases, y menciona —a propósito de un grupo de sus producciones— tanto el mito antiguo como la opinión actual que le reserva el tejer y el destejer a las mujeres. Las ocupaciones femeninas, pertenecientes a lo cotidiano, incluyen el coser y el hilar acompañado de cantos y de lamentos; propio de la hilandera es saber cortar el hilo, a veces también el de la vida. La hilandera suele ser, como Violeta, la suicida. Esta perspectiva resulta fecunda, y deja ver, a fuerza de ser evidente, diversas relaciones internas y similitudes entre trabajos de Violeta que, a primera vista, podrían impresionar como muy distantes y hasta inconexos. Este último es el caso, por ejemplo, del nexo estrecho entre los tejidos y la cerámica, que la autora llamaba, debido a su forma predominante, sus

---

<sup>4</sup> Peter Sloterdijk desempeñó durante el año 2011 la cátedra anual nombrada en honor de Ferrater por la Universidad de Girona, España: “Càtedra Ferrater Mora de Pensament Contemporani”. ¿Una coincidencia sugestiva?

‘alambres’. Pero, por tacto e inteligencia, la exposición que comentamos no se reduce a esta única perspectiva mujeril. Pronto enriquece la relación de Violeta con sus invenciones recurriendo a la imaginación de que éstas dan testimonio, y al carácter mental, pensado, del arte. Cito algunos pasajes del ensayo sobre esta perspectiva.

A este ingrediente imaginario, que es desde luego el más importante de su obra, [Violeta] se refirió en diferentes ocasiones. Después de haber establecido que no sabía dibujar, cuando le preguntaron ‘¿Entonces usted lo inventa todo?’, Violeta concluyó: ‘Sí, pero todo el mundo puede inventar; no es una especialidad mía’. Aún más. Al explicar cómo resolvió el tapiz titulado *Combate naval de Iquique*,... su interlocutor se sorprende por el procedimiento empleado... [Violeta explica:] ‘El tema lo tengo en la cabeza’... De modo que si en sus primeros trabajos sobre arpillera las imágenes nacieron, según ella, al azar del hallazgo y de la invención libre, cambiándolas constantemente de forma,... para reconocer por último, que no necesitaba dibujar las figuras ni componer la totalidad de la obra porque su conjunto lo tenía en la mente. Expuesto así el proceso de su producción de tapicerías, parecería llevarnos, con todas las salvedades, del concepto sustentado por Klee, consistente en que ‘dibujar es sacar una línea de paseo’ —tal como hizo Violeta con sus hilos de lana— a la idea de que la pintura es materia de pensamiento o ‘cosa mental’. (J.R.M., 178-9).

Como persona perspicaz y reflexiva, José Ricardo Morales da señas claras en sus obras de saber cuán decisivo es el azar, la casualidad, la suerte, en la vida de cada uno y en la historia de todos. Su propia vida lo autoriza a referirse al destino con el conocimiento y la experiencia que resultan del trato constante con aquello que para otros podría ser nada más que un tema mítico y legendario. Nadie se convierte en desterrado por su voluntad, son las circunstancias no controlables, la fortuna impía, la aciaga suerte las que destierran y consiguen privar a algunos, incluso, de lo más propio. José Ricardo nunca se distrajo de su condición de transterrado involuntario. Por eso menciona, a veces, esta circunstancia suya, o cita a otros que, a su vez, reconocieron el poder de esta intervención de lo fortuito en nuestra existencia. Duele mencionarla porque nos roba buena parte de la libertad que, tal vez, podríamos poner en acto de no ser por la mala fortuna que nos lo impide: “...La ventura, aquello que se nos viene encima sin traza precisa ni anuncio posible...” (J.R.M., 431). ...“Representa su vida como un hilo que cortará la Parca...” (J.R.M., 439). Citando a Unamuno, que en cierta ocasión dijo: “Es el azar maestro de libertad encadenada” (J.R.M., 177).

## NOTAS SOBRE EL TEATRO MÁS RECIENTE\*

Ricardo Doménech\*\*

### “ESPAÑOLADAS”: FARSA E IMPUGNACIÓN

En los últimos años del siglo xx y primeros del xxi, José Ricardo Morales ha escrito siete u ocho obras con las que ha ampliado y enriquecido las diferentes líneas dramáticas que registra su teatro posterior a 1965. Me refiero a ellas en este breve apunte.

*Colón a toda costa o el arte de marear* (1995) se sitúa junto a las que el autor ha denominado “españoladas”: farsas punzantes que reflejan los clichés, los tópicos de la sociedad española (*Ardor con ardor se apaga*, sobre el mito de don Juan, y *El torero por las astas*). El acto I nos presenta a don Cristóbal —actor, director, autor—, a quien un empresario rioplatense ha encargado un espectáculo sobre Colón, para optar a una de las sustanciosas subvenciones oficiales del Quinto Centenario. Las improvisaciones y los sucesivos ensayos de don Cristóbal con su compañía fracasan estrepitosamente. En el acto II, mucho tiempo después del Quinto Centenario, a don Cristóbal le ha tentado la idea de volver a aquel viejo proyecto. Presenciaremos así dos acciones entrelazadas: los ensayos, discusiones, etc. del director y los actores, y la representación —teatro en el teatro— de algunas escenas de la obra aún no terminada.

Don Cristóbal no logra aclarar los enigmas que rodean a Colón; antes al contrario, si a alguna conclusión llega es a ese vacío lleno de preguntas acerca de un “descubridor que nunca supo descubrir qué había descubierto”. En los fragmentos de su espectáculo son fundamentales algunas escenas: la del recibimiento triunfal que los reyes, don Fernando y doña Isabel, dispensan a Colón al regreso de su primer viaje (acto II) y la del nuevo encuentro, al retorno del segundo viaje, con un Colón preso y humillado (acto III); la escena de Francisco de Bobadilla y Américo Vesputio, enemigos declarados de Colón (ibid.); la de Chispa —personaje secundario, variante del *gracioso*— contando a su mujer lo que ha visto en esas tierras inesperadas, sorprendentes, maravillosas (acto II)... Todo esto —advirtámoslo en seguida— se expresa a través

---

\* En Morales, José R., *Obras Completas Teatro I* (Edición de Manuel Aznar, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2010, pp. 27-36).

\*\* Real Escuela Superior de Arte Dramático.

de una forma dramática voluntariamente distorsionada, nunca realista. Por ejemplo, la caracterización de algunos personajes: en el acto III, los reyes — aunque interpretados por los mismos actores del acto II— son dos gigantes, diseñados como en la tradición folklórica de los gigantes y cabezudos; Chispa siempre “está de vuelta”..., literalmente, porque camina de espaldas, hacia atrás. O, por ejemplo, el juego de anacronismos, como el enfrentamiento de Colón y su estatua de Barcelona.

El *oniroscopio* (“Farsa en un acto cívico-militar”, fechada en 1995) y *La operación* (“Ópera muda”, en 1998) retoman la línea dramática con la que Morales ha denunciado las dictaduras militares hispanas (española, *La imagen*; del Cono Sur, *Este jefe no le tiene miedo al gato* y *Nuestro norte es el Sur*). Por su temática, cabe unificar las cinco obras bajo el marbete de teatro político; a la vez —y es opinión que recordamos haberle oído al propio dramaturgo— podemos considerarlas también “españoladas”.

*Oniroscopio* es el nombre de un invento (debido a don Daniel de la Somba; invento no ya de la posmodernidad, sino “de la transmodernidad”) que tiene el tamaño de una almohada minúscula y permite conocer los sueños del individuo —algo que el dictador del país, su excelencia, lamentaba no poder conocer de los ciudadanos—. Se va a hacer una exhibición —se proyectará en una pantalla un sueño real— y se elige mediante sorteo quien va a ser el soñante... Y resulta serlo el propio dictador. Aquejado por el sempiterno miedo de todos los dictadores, su excelencia sueña un atentado contra sí mismo. Ahora bien, como un sueño así está prohibido y se castiga con la última pena, su excelencia es preso y ejecutado.

Una advertencia inicial define *La operación* como “broma musical con algo de teatro de títeres”. Y aunque el autor queda a la espera “del compositor que se anime a concluirla”, en una acotación del comienzo señala que, si se carece de la partitura adecuada, “el diálogo continuará normalmente, apoyándose solo en música incidental”. El dramaturgo acude aquí, de nuevo, a una suerte de teatro en el teatro. Estamos en un país imaginario de habla española y presenciamos una ópera con fines “educativos”, escrita por el dictador, al que se designa como el Jefe. El subordinado explica al público —compuesto por subordinados— que “la ópera que hoy estrenamos demostrará cómo alguien privado de la voz no solo la recobra”, sino que consigue cantar “hermosamente”, y agrega que, además de autor, el Jefe interpretará el papel del Jefe. En cuanto a ese “alguien”, se trata del Reo: un opositor al régimen que ha quedado mudo en una cámara de tortura “por el terror que le inspiramos” —dice el Subordinado—. La solución del Jefe es concluyente: “¡Hay que hacerle cantar!”.

El Jefe, llevado por su megalomanía, se empeña en interpretar también el papel del Reo. Para ello ha de fingirse mudo y someterse a una operación, en

que la Cirujana le extirpa su voz y le implanta una voz “modelo estereofónico”, con la que no podrá hablar pero sí cantar, si bien el modelo en cuestión, o el aparato en sí, ha salido defectuoso y el paciente emitirá un sonido muy agudo, una voz de soprano. (Repárese en las posibilidades cómicas que esto brinda a una representación musical, como tal ópera). Todo se resuelve y aclara al final, en una atmósfera festiva. El Subordinado —Insubordinado, le han llamado ahora— no oírás nunca más la voz traumatizante del Jefe. El Jefe “se pasó de listo”, perdió su poder y “terminó en reo”. Y “como todos los reos, tendrá que ser juzgado”.

Tanto *El oniroscopio* como *La operación* nos parecen dos farsas grotescas, muy divertidas. En ambas reencontramos una idea frecuente en el teatro de Morales: lo incierto, lo evanescente de esto que llamamos realidad. En el desenlace de *El oniroscopio*, se levanta la duda de quién ha soñado verdaderamente el sueño, del mismo modo que en el desenlace de *La operación* es dudosa, equívoca, la autoría de la ópera. Por supuesto, en los dos casos es una ocurrencia ingeniosa, una broma, un juego... Pero allá en el fondo hay algo más, como comprobaremos al leer las obras míticas (particularmente, *Edipo reina*).

#### EL “TEATRO MÍTICO”

Titulándolo *Teatro mítico*, José Ricardo Morales publica en 2002 (Editorial Universitaria de Chile) un libro integrado por seis obras. Son las siguientes, con la fecha de la primera edición: *La odisea* (1965), *Hay una nube en su futuro* (1966), *Orfeo y el desodorante* (1974), *La corrupción al alcance de todos* (1995), *Edipo reina o la planificación* (2000) y *El destinatario* (2002). El volumen lleva un prólogo del dramaturgo (págs. 9-15), con observaciones acerca de la tragedia griega y de las obras aquí reunidas.

Fijándose en cómo se disponen los espacios en el teatro griego, Morales destaca la oposición de la *orchestra* (que “denota con su nombre la actividad ritual propia del coro, que danza y al mismo tiempo formula con sus palabras el pensamiento colectivo en el que descansa el mito”) y la zona delantera de la escena, el *logeion* (un lugar destinado al *logos* y a la actuación individual del personaje). En la tragedia griega —escribe Morales— la acción del *logos* sobre el mito no consiste en explicarlo o entenderlo, sino que, contrariamente, puede llegar a transgredirlo, dejándolo incluso en crisis (págs. 11-12). Dando un paso más, nos hace ver por qué a menudo en nuestro tiempo la tragedia deviene en farsa; y refiriéndose a estas obras míticas, advierte que “si en todas ellas figuran diversos mitos degradados por nuestro descreimiento actual, la formulación irónica que les doy se debe a que tales obras también representan nuestro mundo, tan descabalado e irracional que todo cuanto en él nos afecta gravemente concluye convertido en una farsa” (pág. 13). Mejor que

cualesquiera otras, estas palabras del autor nos abren la puerta de su teatro *mítico*, en cuyo ámbito han surgido tres obras estos últimos años.

Aunque se hermana sin dificultad con las otras creaciones del teatro mítico —por su tema, por su pensamiento crítico, por su forma—, *La corrupción al alcance de todos* (farsa en un acto, escrita en 1995) trae una diferencia: no conecta con la mitología griega, sino con la egipcia. Y en especial con una característica definitoria de aquella civilización: la lucha contra la corrupción del cuerpo humano, y la consiguiente ideación de la momia como hallazgo del cuerpo incorrupto. Haciendo gala una vez más de su buen humor, el dramaturgo juega con esas palabras —corrupción, incorrupto— contrastándolas con el sentido que tienen como expresión de una de las lacras de la sociedad de hoy.

La acción se desarrolla en un museo: vitrinas con objetos egipcios; dos sarcófagos, uno de hombre y otro de mujer... Aquí vamos a presenciar el robo del ajuar real de Neferu, cosa que sabremos en las dos páginas finales. Hasta entonces, el actor disfrazado de la momia de Ari y la falsa doctora Morrison “actúan” ante nosotros, dejándonos algunas pistas y varios comentarios ingeniosos.

*Edipo reina* (fechada en 1999) es quizá la mejor obra de José Ricardo Morales y, claro está, una de las mejores del teatro español de este y el pasado siglo. Se divide en dos partes, que dramatizan sendos episodios de la historia mítica, anteriores a la acción en la tragedia de Sófocles. La primera parte, titulada “Sobre ruedas”, recrea el enfrentamiento de Edipo y Layo —desconocedores del lazo consanguíneo que les une—, con el desenlace de la muerte de Layo. Desde el comienzo nos sorprende el espacio escénico: cambiante sin que nada cambie en términos materiales. Ante nosotros, un extraño cráter de fondo plano y un poste con la letra “P”. Carpi aparece con un carrito metálico —como los de los aeropuertos—. Y Selene, quien dice ser la vigilante que cuida la iluminación y el cobro por horas de este supuesto *parking*, le da el alto, indicándole esa “P” que él no puede ver desde el lugar en que está... Para verla, cruzará una línea invisible, pero tan cierta como la de los meridianos y los paralelos; esa línea, dice Selene, “diferencia o une el mundo real y el imaginario”. La “P” no es solo *parking*. Quizá sea “Parcas” (es decir, cementerio), quizá “pago” (ya que “en este mundo, siempre tenemos algo que pagar”, dice Selene), quizá “prohibido pasar”... Como fuere, Carpi ha pasado al otro lado y ya no puede mover el carrito, que en un determinado momento se convertirá en un escaparate de objetos significativos de su vida: un traje infantil de marinero; una foto hecha por el fotógrafo francés Pascual Boldún, en la que se ve a Carpi —de dos meses— en brazos de la madre, y en cuyo dorso se lee con letra del padre: “Tebas 1915”; una pequeña copa deportiva; una partitura de Schumann y varias cartas de una antigua amiga; un uniforme militar perforado en un hombro; un pasaporte y una carta de

embarque... Este carrito y el que trae Venturino —que es como los carritos de los supermercados— los transformarán después el diálogo y la acción mímica en automóviles.

Cuando sale a escena, Venturino se nos presenta como “el rey” del arenque ahumado escandinavo, del jamón, del güisqui, etc. Y ahora va a poner un nuevo supermercado. Pero su primer monólogo, de valor coral, es inquietante. En él se pregunta: “¿En qué versión de nuestros asuntos nos encontramos ahora?”. No es fácil responder, porque el autor entrecruza varias supuestas versiones del mito de Edipo. Naturalmente, resultará obvio que corresponden a distintas versiones la primera parte y la segunda..., pero es que aun en esta parte primera confluyen algunas: además de la larga escena de Carpi y Venturino (en que reviven el funesto encuentro de Layo y Edipo), y del nuevo Edipo que será el hijo de Selene, hay alusiones sueltas, como jirones o retales de otras versiones que no conocemos o que no existen todavía. De esta manera, a la ambigüedad del espacio y de los objetos se suma la de la versión ante la que nos encontramos. Todo contribuye a intensificar una atmósfera de ese territorio que comparten lo mítico y lo trágico.

La segunda parte, titulada “El enigma”, rehace el episodio del enfrentamiento de Edipo con la Esfinge que tiene martirizada a la ciudad de Tebas, episodio que concluye con la victoria de Edipo y el cobro, por parte de éste, del premio ofrecido al vencedor: el matrimonio con la reina viuda y, consecuentemente, la corona de rey de Tebas. El autor va a brindarnos aquí una meditación acerca del poder; o mejor dicho, acerca de la perpetuación del poder. Yocasta, tras la muerte de Layo, toma la iniciativa para elegir a su nuevo esposo mediante un ardid. La temida Esfinge no será tal, sino una gran estatua, dentro de la cual se esconderá la propia Yocasta. La escena en que, de este modo, Yocasta interroga a Edipo es formidable. El ritornelo con la frase “aquí, el que pierde gana” y su opuesta, servirá para definir el contradictorio resultado de la prueba, en las sucesivas intervenciones de Yocasta y del agorero Tiresias.

*El destinatario*, fechada en 2002, es una farsa en dos actos. La acción transcurre en un asilo de ancianos. Allí se está ensayando una función para los internos, con el título de *El destinatario*. Tres enfermeras —Julia, Enriqueta, Feliciano— interpretan a las Parcas latinas (o Moiras griegas): Clotho, Atropos, Láquesis; un interno de setenta años —antiguo general del ejército—, a Joseph de Montgolfier y a Luis XIV; el Vigilante —de setenta años también—, a Etienne Montgolfier y a Adolfo Hitler. Finalmente, el cartero (veintidós años) dice llamarse Hermes Pérez (mediante alusiones, se le identifica a menudo con el personaje mítico de Hermes) y su misión consiste en que lleguen a los interesados las cartas de “Destinatario desconocido”.

El autor nos muestra el desconcierto de las Parcas ante la globalización. Las Parcas se llevaban muy bien con el concepto usual de destino, con la

muerte, con los totalitarismos (Luis XIV y Hitler les sirven de ejemplo), pero la globalización les crea nuevas dificultades imprevistas, sobre todo el azar. Con el propósito de superarlas, acuden a algunos antecedentes, en particular estos dos: el globo aerostático de los hermanos Montgolfier y el cuento folklórico —adaptado al caso—. Sobre el aleteo de una mariposa en China que hizo estornudar a un mandarín, el cual con su estornudo contagió la gripe a su caballo, que a su vez contagió a una liebre..., y así, encadenándose casualmente, a través de la ruta de la seda la gripe vino a Europa; de Europa pasó a América, donde diezmó a los indios, quienes a su vez transmitieron a Europa nuevas epidemias sexuales... De suerte que la globalización no es más que una epidemia de las que se intercambian los continentes entre sí.

El otro gran motivo está sugerido en el título. Los términos *destino*, *destinatario*, *destinatario desconocido*, *correspondencia*... integran un campo semántico con los conceptos de globalización y de azar. Llegado a este punto, será clave el personaje de Láquesis: su abandono de las dos hermanas y su posterior retorno con una proclama revolucionaria para el tercer milenio: “Una globalización de signo contrario; la debida al azar”. O lo que es lo mismo: “Tal como asistimos en el siglo pasado a la caída de las dictaduras, proclamo en este acto la desaparición de las tres Parcas”. Mas no se crea que Láquesis está hablando del mejor de los mundos. No. Está hablando de nuestro mundo: “¿Quién entiende a este globo, cautivo de su propia estupidez? ¿No asistimos ahora a la globalización absoluta de la irracionalidad y el azar, lograda con la complicidad de todos?”.

#### VARIA LECCIÓN

Otra obra notable de esta más reciente etapa del teatro de Morales es *Sobre algunas especies en vías de extinción* (“Cantiga dramática en un acto, a cuatro voces mixtas”, fechada en 2003). No pocos rasgos, que atañen al fondo y a la forma, coinciden con las recreaciones míticas y con otras farsas que documentan nuestro mundo incierto. Así, Manuel Aznar ha encontrado destacados paralelismos con *El inventario*, de 1971. A la vez, y como igualmente subraya Aznar, *Sobre algunas especies en vías de extinción* es diferente en muchas cosas, es en cierto modo una “obra aparte”.

La acción dramática se centra en un sepelio. Las intervenciones de los cuatro personajes —Serena, Livia, Albi y “el respetable y viejo profesor” Mercenciano— se ajustan a un ritmo coral; lo que nos da pie a entender *Sobre algunas especies*... como un oratorio. Por debajo de los componentes anecdóticos —el enigma de quién es el muerto, la sorpresa final de que la caja mortuoria esté vacía, etc.—, el autor funde en uno solo el destino del arte del teatro y el destino del ser humano, los dos bajo la amenaza de la tecnología,

la deshumanización y el absurdo de esta sociedad del capitalismo salvaje. *Sobre algunas especies...* tiene algo —mucho— de testamento del dramaturgo.

Tres monólogos integran, asimismo, el quehacer teatral de José Ricardo Morales en estos años. En *Las horas contadas* (publicada en 2007; quizá su redacción se aleje bastante), la protagonista es una nueva Scherezade —aunque de mayor edad— que propone al público una inversión de los términos: ella será la verdadera espectadora, y los espectadores, en su actitud de tales, constituirán el verdadero espectáculo.

*Recomendaciones para cometer un crimen perfecto* (escrita en febrero de 1988) nos refiere las investigaciones del profesor Gardenius acerca de una de las más hondas aspiraciones humanas: la de alcanzar la perfección. Ahora bien, ésta no se concibe igual en todos los países, épocas, individuos... Gardenius descubre que solo existe una coincidencia: la idea del crimen perfecto. Pero este descubrimiento tendrá consecuencias... paradójicas.

*Cama rodante abandonada en una plaza pública* (fecha en julio de 2003) se vale de un procedimiento característico del surrealismo: la ubicación de un objeto —en este caso, una cama— en un espacio que le es totalmente ajeno —aquí, una plaza pública—. Más allá de las posibilidades expresivas, humorísticas, que se desprenden de esta rotura de la relación causa-efecto, el autor está dramatizando la agonía del personaje, con la sospecha de que la locura —pérdida de conciencia lógica— es el paso previo a la finalización de la vida.

Además de las siete obras y los tres monólogos que acabamos de reseñar, José Ricardo Morales ha avanzado también en su trayectoria de ensayista e investigador. Retengamos sus libros *Ensayos en suma (Del escritor, el intelectual y sus mundos, 2002)* y *Cervantinas (2007)*, con hallazgos tan brillantes como el concepto de “tecnolatría”, la presencia de *La Celestina* en *La Venus del espejo*, etc.

Es muy de admirar la creatividad, la serenidad, la constancia, la lucidez de José Ricardo Morales, nonagenario pero escritor en activo, republicano exiliado pero con frecuentes visitas a España; y en todo momento conciencia alerta, hablemos del siglo xx o del siglo xxi.



## SOBRE LA FAMA\*

*José Ferrater Mora\*\**

La fama es asunto misterioso y un tanto inquietante. ¿A qué se debe? ¿Cómo viene? Sobre todo, ¿cómo no viene? No me refiero a esas famas que Azorín llamaba “horizontales” —la fama inflada por el político a fuerza de pulmones; la fama vertiginosamente acumulada (y a veces más vertiginosamente gastada) por la actriz que se suelta el pelo, por el futbolista que da pie con bola, por el asesino que sabe escoger a sus víctimas—. No porque estas frenéticas famas no tengan asimismo su intrínquilis; al fin y al cabo, hay muchos políticos que se desgañitan, muchas actrices que se descocan, muchos futbolistas que cumplen, y hasta no pocos asesinos que dan en el blanco y que, sin embargo, no alcanzan, como sus más venturosos colegas, a ser famosos. Me refiero a las famas que son, también en palabras de Azorín, “verticales”, a las menos vociferantes y más duraderas. Por ejemplo, a la fama del biólogo que no es sino biólogo, a la del novelista que es solo novelista. ¿Por qué dan unos, tanto que hablar, y otros, son innominados? O, mejor, ¿por qué unos tan celebrados y otros, aunque con mucha pena, con tan sin gloria?

Y sé que a ello puede responderse de varios modos; por ejemplo, que tal biólogo alcanza la fama porque ha sido agraciado con el Premio Nobel, o que tal novelista alcanza renombre porque ha recibido el Premio de la Crítica. Pero la cuestión no hace sino retrotraerse: ¿por qué uno recibe el Premio Nobel y otro —que, después de todo...— no? ¿Por qué uno se consigue el Premio de la Crítica y otro no —oh, qué bien le vendría!- una enérgica repulsa, o siquiera un par de bofetadas en un café céntrico? No se me diga que todo es lo mejor en el mejor de los mundos posibles; que quienes reciben premios, alabanzas —o, lo que a veces suscita análogos estremecimientos, denuestos—, se lo merecen en tanto que los no agraciados se lo tienen bien ganado. Aquí, como en todo, la regla es tan antigua como su inventor, Pero Grullo: *pues a veces sí, y a veces no*. Mas supongamos que nadie reciba, sin que sea digno de él, su beneficio, ¿no habrá otros que merezcan, tanto como ellos, los galardones de que no gozan? Y, por lo demás, no todo consiste en honores y en recompensas: la celebridad, inclusive la más “vertical”, la más “profunda”,

---

\* *Obras Selectas*, Madrid, Revista de Occidente, Tomo II, 1967, págs. 192 y sgs.

\*\* Filósofo español (1912-1991). Autor del célebre *Diccionario de Filosofía* cuya primera edición se publicó en México en 1941.

hasta la más especializada y minoritaria, se posa sobre el elegido por modos muy diversos: circunstancias históricas, ocasiones cogidas por los pelos, manos poderosas, ciudades estratégicamente situadas. En todos los casos, los motivos no son siempre razones. Y las razones, cuando las hay, no son siempre convincentes. La fama sigue siendo, pues, un misterio —a menos que sea un embrollo, o una intriga—.

Con lo cual no quiero decir —aunque por poco se me escapa— que ninguna fama es auténtica. La fama de Proust, de Pirandello o de Picasso, una vez descontado cuanto quepa descontar, tiene un aire genuino y plausible. Pero en la mayor parte de los casos nada se parece tanto a la fama como las finanzas públicas: como en éstas hay en aquéllas un frecuente, y acaso inevitable, desequilibrio entre el caudal de reservas y el papel moneda circulante. A veces —demasiadas— se le ha ido la mano a la misteriosa empresa que imprime los billetes. La máquina funciona sin reposo; es la inflación. Cuando ésta es obvia, no debe causar zozobras; de hecho, comienza ya a resultar reveladora, o por lo menos interesante. Pero con frecuencia no es obvia; el engaño —o la ilusión— son entonces universales. A veces hay más reservas que papel. A veces, no hay ni siquiera papel. Los casos de desequilibrio abundan. Hay acuerdo bastante general en que Valle-Inclán fue un gran escritor. Pero ¡idiablos! ¿por qué no se le reconoce en Gran Bretaña lo mismo que en la Gran Canaria, como uno de los más grandes escritores de este siglo, a la par con otros de circulación harto más vasta? Françoise Sagan usufructúa virtudes literarias nada desdeñables. Pero, ¿por qué ese aparatoso tren del “primer Sagan”, del “segundo Sagan”, del “tercer Sagan”, del “cuarto Sagan”, como si se nos propusieran los cuatro Evangelios? Los casos citados son todavía leves; nos costaría traer a colación otros mucho más desconcertantes o irritantes. Y no se diga que la historia se encarga de poner las cosas en su punto, porque la historia suelen hacerla los mismos hombres —u otros similares— que producen los anteriores efectos. Por lo demás, éstos tienen a menudo curiosas causas; como en el buen billar, abundan en este terreno las carambolas. Una frase, que maldita la gracia le hizo al autor, puede llegar a pesar más que una laboriosa obra; una leyenda, más que una realidad. Más que un buen entender puede pesar un oportuno malentendido.

He armado toda esa artillería con el siguiente propósito: presentar —y en cierto modo denunciar— un caso de desequilibrio entre el mérito y su reconocimiento. Por ser el mérito abundante y el reconocimiento escaso, un ejemplo de excesiva deflación.

Se trata de un escritor español de mi propia generación: José Ricardo Morales. Puede que algunos lectores discrepen: “pero ya sabemos quién es José Ricardo Morales: le hemos oído tal o cual conferencia; hemos asistido a la representación de una o varias de sus obras teatrales; hemos observado que se ocupaban de él tal o cual revista, o tal o cual periódico; hasta hemos

tomado café con él, ivaliente descubrimiento!”. Pero sospecho que la gran mayoría de los lectores fruncirá el ceño: “¿Quién dijo?” O: “¿Genio desconocido tenemos? Esta especie está extinguida”. No sé, pero sea cual fuere el radio de difusión de la persona y la obra de Morales, apuesto triple contra sencillo que es muy inferior a lo que ambas merecen. Puede que José Ricardo Morales sea desconocido por algunos, y en la región geográfica en que normalmente se mueve —en Chile; seamos más precisos: en Santiago—, archiconocido de muchos. Pero, hasta ahora, no he visto que se hablase de él en la misma proporción en que se ha hablado de otros autores contemporáneos de lengua española cuyos merecimientos son menos palpables. Las comparaciones son odiosas —aunque sean interesantes—; me atengo por lo pronto a la frase hecha, y uso la fenomenológica cautela de ponerlas entre paréntesis. Es lástima, porque si rompiera mis cautelas aparecerían más transparentes mis razones. José Ricardo Morales no es un desconocido. Pero nadie es totalmente un desconocido. ¿De qué se trata, pues? De poner de relieve que en su caso se revela sin recato el aspecto misterioso e inquietante de la fama, aun la relativa fama de una razonable celebridad literaria.

He aquí unos datos. José Ricardo Morales, que nació en España, vive en Chile desde hace un cuarto de siglo. En Santiago terminó sus estudios de Filosofía y Letras. Allí profesa desde hace más de cuatro lustros. Su especialidad académica es la historia del arte. Tengo la tranquila confianza de que las obras que prepara en esa materia (por lo pronto, una *Arquitectónica*) van a ser de elevados quilates. Morales es un historiador del arte, y especialmente de la arquitectura, que ve más allá de los datos —los cuales, por lo demás conoce al dedillo—. Pero no me interesa hablar de Morales como historiador, o intérprete, del arte. En primer lugar, ha publicado todavía muy poco sobre la materia, y no es decoroso basarse en meras presunciones. En segundo término, la historia del arte no es asunto adecuado para difundir el nombre de sus cultivadores —bien que Wölfflin, Worringer, Panofsky o Wittkower no sean unos completos desconocidos—. El Morales de que me interesa hablar brevemente es el Morales escritor, el Morales dramaturgo. Y aquí comienzan mis perplejidades. Porque lo que de él he visto representado, y lo que no he alcanzado a ver representado, pero he leído, me parece sencillamente admirable. Este adjetivo, lo sé, no dice gran cosa; habría que mostrar con detalle por qué lo admirable es admirable. Pero mi propósito ahora es modesto; no pretendo analizar la obra teatral de José Ricardo Morales, sino simplemente llamar la atención sobre ella.

No es una obra vasta. He aquí el inventario: una “bagatela para fantoches”, titulada *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante*, escrita cuando el autor estaba todavía en España, representada por un grupo teatral de la Federación Universitaria Española, y publicada en Santiago de Chile en 1945; una farsa trágica en tres actos, *El embustero en su envredo*, representada

por la Compañía de Margarita Xirgu y hasta ahora inédita; una tragedia o, como el autor la llama, “un caso de conciencia”, *Bárbara Fidele*, en seis cuadros premiada por el Teatro Universitario de la Universidad de Chile en 1948 y publicada en Santiago de Chile en 1952; tres piezas en un acto —“*De puertas adentro*”, “*Pequeñas causas*”, “*A ojos cerrados*”— publicadas, también en Santiago, en 1955 con el título *La vida imposible*; una adaptación escénica de *La Celestina*, representada con moderada frecuencia en Chile, Argentina y el Uruguay, y publicada, asimismo, en Santiago, en 1958; seis piezas en un acto —“*La odisea*”, “*La grieta*”, “*Prohibida la reproducción*”, “*La teoría y el método*”, “*El Canal de la Mancha*”, “*La adaptación al medio*”— publicadas en Santiago, en 1965, con el título *Teatro de una pieza*. Terminaré con la mención de la pieza *Los culpables* y del “anuncio en dos actos y un epílogo” titulado *Hay una nube en su futuro*, y hasta de una pieza en el telar: *El Objeto*.

No, la obra no es vasta (aunque a decir verdad tampoco es tan menuda). Pero ello no tiene por qué dar pie a reparos. La obra, además, no es vasta porque pertenece a la naturaleza del teatro de Morales el ceñirse a lo esencial, el evitar el desaliño, la gratuidad, la retórica. Autores hay que conservan todavía la conciencia de responsabilidad del artífice: Morales es uno de ellos. Lo cual no le quita a la obra teatral de Morales un ápice de impulso creador. El artífice no es necesariamente un comadrón de menudencias; conforme al sentido etimológico del vocablo (*artifex*), es más bien el plasmador, el creador. Creador a la buena manera, según ley —aunque sea la propia ley— y no a la buena de Dios; digamos al buen tuntún.

No tengo a mano en estos instantes más que dos libros de Morales: *Bárbara Fidele* y *La vida imposible*. Pero me bastan; al releerlos, me admira su lenguaje, su penetración y, en el buen sentido de la palabra, su teatralidad. Morales tiene el sentido del escenario. Pero me admira otra cosa. Releo *Bárbara Fidele*: aquí está el problema de *El diablo y el buen Dios*, de Sartre, presentados antes que Sartre, y —me interesa hacer contar que no estoy dispuesto a escatimar a éste su gran talento— con mayor tino, y hasta mayor fuerza, que Sartre. Releo las tres piezas agrupadas en *La vida imposible*, en la misma sazón en que estoy asistiendo, en París, a representaciones de obras de Beckett, de Genet, de Ionesco. Y no puedo evitar preguntarme varias cosas. Por ejemplo: ¿cómo es posible que estas tres piezas de José Ricardo Morales, terminadas en 1946 y 1947, contengan, tan clara y hondamente, motivos tan justamente celebrados en los mencionados autores, motivos que han contribuido no poco a dar a tales autores la merecida fama que usufructúan? El hábil uso de la frase hecha para revelar la personalidad y la situación; la espera de algo que no llega ni acaso llegue jamás, o porque es un vacío, una nada, o al contrario, sino a la vez, una plenitud; la mostración del sentido trascendente de la vida en la existencia y en la minucia cotidiana; la realidad que se oculta a sí misma para hacer el juego consigo misma: eso lo encuentro, y a manos llenas, en estas obras de

Morales. Lo que me maravilla, sin embargo, no es solo la anticipación; al fin y al cabo, la anticipación es una curiosidad histórica, asunto para arqueólogos. Es el hecho de que desde 1946, y antes, Morales ha estado produciendo un teatro que es a la vez suyo y de la época. Es suyo, porque este teatro tiene un sabor propio, irreducible a los de Ionesco o Beckett. Es de la época, porque Ionesco o Beckett, o quien fuere, y Morales, son todos, en cierto modo, unos, aunque no sean en modo alguno los mismos.

Que Morales haya producido —y, espero, siga produciendo— su teatro a partir de una tradición española —que conoce admirablemente— en la que figura, entre otros, Cervantes y Valle Inclán, es razón más para que nos interese. Aquí no estamos ante el clásico pasmo, y apresurada imitación, de las modas que lanzan los grandes negociantes de la literatura. Estamos ante un fenómeno que debería por lo menos agujijonear nuestra curiosidad: el de un autor español que, desde un rincón austral de América, está de lleno, como hoy se dice, “en Europa”. Está en Europa sin necesidad de poner los ojos en blanco, o de retorcerse en imitativas contorsiones. Sin patetismo, y que el autor me perdone, sin esfuerzo.

¿Por qué, pues, no es José Ricardo Morales más conocido? ¿Por qué no se presentan sus obras de modo que acabe por serlo de veras? ¿Por qué no se publican editores menos recoletos? ¡Los misterios de la fama! Aunque, a decir verdad, no son solo misterios. Morales no pertenece a ninguna iglesia, a ningún partido, a ninguna bandería. Sus obras no pueden ser utilizadas para ensalzar —o denostar— el nuevo Estado de Israel, para penetrar las intenciones de Mao Tse-tung, para defender las virtudes de la tradición o la democracia parlamentaria o la reforma agraria. Solo pueden ser utilizadas para entender el misterio del hombre y el del lenguaje —que acaso sean, como ahora viene a decir Heidegger, la misma cosa—. Por si fuese poco, Morales no hace nada, o menos que nada, para que se reconozca siquiera su existencia. No habla de sí, no escribe cartas ansiosas a los presuntos críticos, no envía sus obras a los que puedan, o quieran, hablar de ellas. No me las envía ni siquiera a mí, que me interesé por ellas desde el principio. En lo que toca a lo que los norteamericanos llaman *promotion* y *public relations*, José Ricardo Morales es un completo desastre. Una perfecta calamidad. Que no se queje, pues —pero ¡ahí está!, tampoco se queja—, si no se habla de él.

No pretendo con estas páginas “lanzar” a José Ricardo Morales. Para presentar debidamente un autor a esa dama veleidosa y misteriosa que es la Fama —inclusive la fama con letra menuda y en minúscula—, el introductor debería ser, a su vez, famoso. Pero no me preocupa mi ausencia de títulos. Tengo todavía suficiente confianza en el mudo poder de la letra impresa. Por ella, que no por mí, espero que no se echen en saco roto estas cartas credenciales.



IDENTIDAD, HISTORIA Y EXILIO:  
*NO HAY QUE PERDER LA CABEZA O LAS PREOCUPACIONES*  
*DEL DOCTOR GUILLOTIN DE JOSÉ RICARDO MORALES\**

*Luisa García-Manso\*\**

Nuestro pasado reciente se halla marcado por la experiencia de la Guerra Civil, que constituyó una de las mayores escisiones producidas en la historia de España. Las causas, el desarrollo y las consecuencias de la misma siguen siendo en la actualidad un tema de reflexión y debate, que se traduce, en el ámbito cultural, en una proliferación de creaciones artísticas que rememoran ese período histórico. El resultado de la guerra fue un régimen estatal totalitario que se prolongó durante más de tres décadas y que ejerció de manera sistemática el control sobre la sociedad, mediante una limitación de los derechos y las libertades individuales, una censura sistemática del pensamiento y del arte y, en definitiva, una manipulación de la identidad y la memoria colectivas. Sin embargo, las personas que tuvieron que exiliarse prosiguieron con su vida y su obra en otros lugares, logrando preservar y reconstruir así una identidad propia, al margen de la que se estaba gestando bajo la opresión de la Dictadura.

En este sentido, las creaciones culturales realizadas en el exilio y, entre ellas, el teatro, constituyen una importante fuente de imágenes e ideas relacionadas con esa identidad en construcción que parte de la experiencia española del destierro. Por ello, la tarea que hace años emprendieron algunos especialistas<sup>1</sup> con la finalidad de analizar el teatro realizado en el exilio constituye un acto de compromiso con el pasado que nos permite recuperar esa memoria exiliada para evitar que caiga en el olvido y que quede reducida, como ocurrió durante mucho tiempo, a memoria ausente, a la vez que la incorporamos a nuestro imaginario colectivo (Doménech; Aznar Soler, *El exilio teatral*; Nieva-de la Paz; Vilches de Frutos, “La dimensión...”). Dentro de tal marco, este estudio pretende ahondar en las variables de identidad e historia que recorren la obra y el pensamiento de un autor español exiliado

---

\* Este ensayo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación: Representaciones de Género en la Industria Cultural. I. Mujer y Artes Escénicas (FEM 2009-09092). Publicado en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* n. 37-2, Madrid, 2012.

\*\* Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

<sup>1</sup> Me gustaría destacar las investigaciones de Doménech y Aznar Soler (*El exilio literario*) por su carácter pionero y su implicación en la recuperación del teatro español en el exilio.

que cuenta con una de las producciones dramáticas y ensayísticas más ricas e ingentes de nuestro teatro: José Ricardo Morales<sup>2</sup>.

UNA MIRADA SOBRE EL PENSAMIENTO DE MORALES:  
IDENTIDAD EXILIADA E IDENTIDAD DEL ESCRITOR

Morales reflexiona en múltiples ocasiones acerca de la identidad colectiva de los españoles en el exilio y de la identidad del escritor, es decir, la suya propia. Nos referimos a la noción de identidad, entendida como construcción sociocultural formada por elementos diversos que un grupo humano o individuo considera propios y característicos de su ser, y que, a su vez, le sirven para diferenciarse de otros grupos o individuos (Castells, 34-35). Así pues, la identidad es una forma plural y dinámica de reconocerse a sí mismo y a los demás. A través de su obra ensayística y de las entrevistas realizadas al autor, se puede observar cómo se produce dicha construcción identitaria, según su percepción personal como escritor y pensador que se ha visto implicado de manera directa en los hechos que precedieron al exilio y la diáspora de intelectuales españoles por América y Europa.

En un momento tan emblemático de su vida como supone su discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Lengua (28 de octubre de 1974), comienza dedicando sus palabras a una serie de escritores que por aquel entonces ya habían fallecido y que fueron representativos de la España republicana que tuvo que emprender el exilio. De esta manera, está reconociendo y declarando la pertenencia de todos ellos y de sí mismo, a un único grupo que se identifica no solo por su origen español, sino también por su implicación con la causa republicana y por su dedicación profesional al mundo de las letras:

---

<sup>2</sup> José Ricardo Morales (Málaga, 1915) contaba con 23 años de edad en el momento en que traspasó la frontera hispanofrancesa. Antes del exilio, fue director del departamento cultural de la F.U.E. (Federación Universitaria Escolar), participó en la compañía teatral "El Búho" y, una vez comenzada la Guerra Civil, se incorporó al ejército republicano como Comisario de Brigada. Cruzó la frontera con Francia en febrero de 1939, pero no consiguió escapar de la precariedad del entorno bélico de la II Guerra Mundial hasta el mes de septiembre, en el navío Winnipeg (Morales, "Cronología", 27-28; Peiró, 53-54). Su destino geográfico fue Chile, país donde sigue residiendo en la actualidad y donde ha producido una ingente obra dramática y ensayística y desarrollado una gran actividad académica. Entre sus méritos se hallan la obtención de las cátedras de Historia del Arte y de Arquitectura y la consecución de diversos honores y premios por su labor tanto en el ámbito académico como en el artístico.

[...] me permito evocar en la ocasión otras vidas y otras obras de escritores que hallándose en circunstancias análogas a las mías, y con merecimientos muy más altos que los ostensibles en mi labor, en el penoso menester de sus vidas, ninguna entidad de las destinadas al cuidado de un idioma por el que tanto hicieron, que los incorpora con el espléndido albedrío de ustedes. Me refiero a aquellos nombres, grandes nombres, de aquellos tan grandes hombres, y preclaros, que fueron y se dijeron Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Antonio Espina, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Max Aub, entre muchos más y otros, hacia a quienes me vuelvo en el recuerdo ahora que agradezco a ustedes el gesto con que me honran (Morales, “La disidencia”, 31-32).

En relación con este sentimiento de pertenencia al grupo de intelectuales españoles en el exilio, uno de los aspectos más recurrentes y destacables de su discurso reside en la reivindicación de su papel a la hora de contribuir a la promoción cultural de los países de acogida. Utiliza a menudo la expresión de “incorporar y fundar” para aludir a la integración y adaptación a las sociedades de destino, protagonizada por la población española en el exilio, y a la fundación de nuevas empresas en las que desarrollaron diversas actividades aplicando los conocimientos adquiridos en el país de origen. En su caso particular, la incorporación se produjo a través de la continuación de la carrera académica que había comenzado en la España de preguerra. Su labor de aportación se canalizó, en un primer momento, a través de su participación en la Editorial Cruz del Sur<sup>3</sup> —que, según sus palabras, “pretendió vincular directamente a los escritores chilenos y americanos con los escritores españoles del exilio”— y de su contribución a la creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile —que con el tiempo llegaría a convertirse en Teatro Nacional Chileno (Morales, “Autobiograma”, 23). Morales destaca así la relevancia de la formación recibida en el lugar de origen, España, en un momento de florecimiento cultural excepcional como fue el de la II República, y relaciona la trayectoria de una institución como el actual Teatro Nacional Chileno con sus propias experiencias, cosechadas antes de la Guerra Civil en el Teatro “El Búho” de la Universidad de Valencia, que fue dirigido durante un tiempo por otro de los exiliados más representativos del teatro español, Max Aub:

<sup>3</sup> En dicha editorial, formada por los exiliados españoles Arturo Soria y Mauricio Amster, Morales publicó la antología de *Poetas en el destierro* (1943), donde se incluían “las obras de algunos de los más destacados del exilio”, dirigió las colecciones literarias tituladas “La fuente escondida” y “Divinas palabras” y publicó su texto dramático *Barbara Fidele* (1952) (Morales, “Autobiograma”, 23).

La acción fundadora de los republicanos españoles en Chile fue muy extensa y varia, puesto que comprendió laboratorios, fábricas de diferente índole, compañías pesqueras, cultivos, puertos y otras empresas difíciles de enumerar. En cuanto corresponde a las actividades culturales y literarias, nuestras aportaciones al país, además de las efectuadas individualmente, que fueron cuantiosas, se centraron sobre todo en dos importantes iniciativas, auténticas transfusiones que manifestaron claramente nuestra efusión o deseo de fundirnos con quienes nos acogían: me refiero a la Editorial Cruz del Sur y al Teatro Experimental de la Universidad de Chile, hoy Teatro Nacional Chileno”. [...] aquello que para casi todos ya es historia formó parte de mi vida y mi experiencia” (Morales, “El saber del regreso”, 163-164).

Esa reivindicación de su papel activo en la promoción cultural del país de acogida, con la que los exiliados contribuyeron a que “América se hiciera”, diferenciándose así, en su opinión, de otros españoles que con fines económicos emigraron para “hacer las Américas”, se une en el discurso de Morales al constante agradecimiento por el asilo político facilitado por algunos países, hasta el punto de afirmar que “para muchos de nosotros vida y obra se convirtieron en una gran dedicatoria, merecida con creces por la tierra adoptiva, que vino a ser al fin nuestra tierra adoptada” (“El saber del regreso”, 163). La utilización del pronombre personal “nosotros” con el que identifica al grupo de españoles exiliados, se contrapone así a otros grupos<sup>4</sup>, como es, en este caso, el de los emigrantes españoles representados bajo el estereotipo del indiano o el del *gachupín* cuya finalidad era enriquecerse (Aznar Soler, “El exilio republicano”, 18).

Otro grupo del que se diferencia esta identidad colectiva en el exilio, sería el de la sociedad española que surge tras el final de la Guerra Civil, vista como una entidad homogénea sometida a los efectos masificadores de un Estado totalitario, tema que aparece con frecuencia en su obra. Y esto se debe no solo a razones de índole ideológica, sino también a que el paso del tiempo y la larga ausencia motivan la pérdida de los vínculos más esenciales, aquellos que se establecen entre las personas<sup>5</sup>. En cierta manera, el desencanto se revela en el discurso de Morales, aunque de una forma más racionalizada y serena que la que se puede desprender de otros discursos como el de *La gallina ciega*

<sup>4</sup> Se crea así un juego de identidades y alteridades, puesto que toda identidad se construye en contraste con la imaginación de identidades opuestas, erigidas desde la perspectiva propia con una serie de rasgos diferentes.

<sup>5</sup> En este sentido, Morales declara que “la nada ‘en persona’ le espera al desterrado cuando su ausencia se prolongó en exceso”, puesto que “ya no le queda nadie de los suyos” (“El saber del regreso”, 167).

de Max Aub, que, como Morales indica, expresa “el desfase producido entre la idea que el desterrado mantiene de su país perdido y la situación real en que lo encuentra a su regreso” (“El saber del regreso”, 166).

Por otra parte, Morales denuncia el deliberado olvido de la España postfranquista y democrática, aludiendo a la falta de medidas políticas dirigidas a restaurar la dignidad de las personas exiliadas o a recuperar su obra: “a diferencia de otras naciones que sufrieron el totalitarismo fascista, España nunca tuvo una política coherente, con la que hubiese podido rescatar la persona y la obra de quienes pueden estimarse, con razón, sus autores” (“Un teatro en el destierro”, 9). En otro lugar, se refiere a que “España carece del talento de ‘hacer suyo’ aquello que es más suyo: la obra de sus hijos” (“Auto-biograma”, 22), recordando con estas palabras la larga tradición discursiva que, empezando por Bernal Díaz del Castillo, se ha escrito desde América para señalar la ingratitud de la madre patria con respecto a los méritos de los españoles al otro lado del Atlántico.

Muy en relación a la identidad exiliada, se configura en la obra ensayística de Morales la identidad del escritor. Según explica en diversos momentos, tanto la persona exiliada como la que se dedica a la escritura, comparten una misma postura ante el mundo: el extrañamiento. Así pues, la experiencia del destierro, con todos sus componentes traumáticos, comporta para quienes la sufren, la inmersión en un nuevo entorno geográfico en el que los usos y costumbres varían con respecto a los de la sociedad de origen; lo que genera un distanciamiento o extrañamiento hacia la nueva realidad, que le permite analizarla con mayor rigor. De la misma forma, Morales sugiere que la tarea del escritor implica un distanciamiento similar hacia el mundo y la realidad que ha de desentrañar y revelar en sus textos, por lo que, según declara en una entrevista, “el escritor suele ser una especie de exiliado, un enajenado cuerdo que ve el mundo en constante extrañamiento” (Godoy Gallardo, 31). Esta conceptualización del extrañamiento como posición del escritor ante su obra, repercute en la forma de afrontar su creación dramática, puesto que, como se ha señalado frecuentemente, se trata de un teatro que muestra “el absurdo del mundo” (Morales, “Del destierro...”) o un “teatro del extrañamiento” (Aznar Soler, “El teatro de José...”, 33), en el que se exponen situaciones “que impiden a la persona ser plenamente quien es, ya sea por su propia condición aniquiladora, cuanto por el mundo enajenador en que se sume” (Morales, “Sobre mi teatro”, 37-38).

El extrañamiento con el que se produce la visión sobre el mundo va unido, según Morales, a una cualidad que considera beneficiosa para el escritor: la disidencia. El tipo de actividad que realizan intelectuales y artistas ofrece la posibilidad de cuestionarse la realidad y dudar de todo aquello que normalmente se da por sentado. Mientras que el concepto de autoría comprometida o militante implica, en opinión de Morales, la adscripción a una ideología y la reducción de las posibilidades críticas, la autoría disidente conllevaría la responsabilidad de

“destruir los tópicos e ideas fijas”, debido al “carácter crustáceo y paralítico que comportan” (“La disidencia”, 35). Así pues, en su propia dramaturgia subyace la finalidad de conmover y mover al público a la identificación de prejuicios e ideas anquilosadas, llevando a escena “aquello que conviene tener presente sea o no grato a los oídos y concuerde o [no] con las posiciones usuales y convencionales” (“Teatro de hoy y en...”, 44). En una entrevista del año 2003, describe el teatro en términos similares como “el conflicto entre el disidente (el personaje) y la comunidad de creencias (el coro)” (Peiró, 57), conflicto que traslada a su obra dramática con la creación de personajes que no encuentran su lugar en el mundo, debido a la constante indagación en su existencia y en la incertidumbre que su entorno les genera. Dicho entorno, además, aparece a menudo dominado por la presencia de un tirano o régimen totalitario, o por sociedades en las que la ciudadanía se ha convertido en una masa uniforme y aletargada, sometida a los medios de comunicación de masas.

Estas características, presentes tanto en su trayectoria dramática como en su producción ensayística, tienen una clara relación con las experiencias vitales del autor, quien, además de sufrir las consecuencias del franquismo y el exilio, habría de padecer en Chile la dictadura de Pinochet. En consecuencia, Morales se refiere en varias ocasiones, en sus ensayos y conferencias, a la importancia de que los intelectuales tengan autonomía política y se opongan “a los regímenes en los que el acatamiento es norma y en los que la opinión [...], al quedar sometida al dogma dominante, se reduce a pensar *por decreto*” (“La elección...”, 174-75). Sus creaciones dramáticas dan buena cuenta también de esta actitud de cuestionamiento y disidencia que defiende para el pensamiento, como vamos a observar a través del análisis concreto de una de sus obras, que nos interesa especialmente por tratar el tema de las manipulaciones historiográficas.

LOS INTERESES CREADOS DE LA HISTORIA:

*NO HAY QUE PERDER LA CABEZA O LAS PREOCUPACIONES DEL DOCTOR GUILLOTIN* (1973)

Morales es poseedor de una obra teatral amplia y coherente, que supera ya los cuarenta títulos teatrales, recogidos recientemente en el volumen de *Obras Completas* editado por Aznar Soler. A pesar de que sus textos no han sido llevados a escena suficientemente, cuando los estrenos han tenido lugar, su recepción crítica ha sido positiva por parte de la prensa (Ortego Sanmartín, “Estrenos en Chile...” y “Estrenos en España”). De la misma manera, su obra ha contado con la atención de la crítica especializada, que coincide en reconocer su gran calidad estética y su carácter innovador y comprometido<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Para una bibliografía selecta sobre el autor véase Aznar Soler (“Bibliografía selecta”).

A lo largo de su trayectoria dramática ha prestado atención a temas de gran actualidad y relevancia histórica y universal. Según resume el propio autor, su teatro trata sobre “las muchas irracionalidades, amenazas e inconsecuencias de que hace gala nuestro tiempo con caudalosa generosidad: entre ellas los abusos de poder, la técnica que se potencia a sí misma sin otra mira que la potencia misma, la trayectividad insuficiente, más los estragos ambientales y otras diversas posibilidades catastróficas del desarraigo humano” (Morales, “Del destierro...”, 10). En su amplia producción dramática sitúa al ser humano ante las consecuencias de sus actos, sean estas de carácter individual o colectivo, evidenciando así lo absurdo de ciertas acciones y sistemas en los que vivimos. Entre los temas más recurrentes de su obra, destaca la denuncia a la deshumanización del ser humano perpetrada por los sistemas políticos totalitarios y las sociedades de consumo, y la crítica al desarrollo tecno-científico producido sin medida ni límites razonables<sup>7</sup>. Su teatro está marcado por la experiencia de la Guerra Civil y del exilio, situando el foco de denuncia en muchas ocasiones sobre los regímenes castrenses (*Nuestro norte es el Sur*, *La grieta*), la figura del dictador (*La imagen*) o la sinrazón de los autoritarismos burocráticos (*La odisea*)<sup>8</sup>. No obstante, en sus declaraciones, Morales ha hecho hincapié en que la nostalgia por la patria perdida no aparece en sus textos (Diago 466; Morales, “*El saber del regreso*”), como sí ocurre en los de otros creadores y creadoras exiliados.

En el caso de la obra sobre la que vamos a hablar aquí, se plantea otra vertiente de los peligros de la deshumanización, derivada de la utilización de la Historia por parte del poder como arma de manipulación colectiva y como medio para enriquecerse. Morales, que padeció de manera directa las consecuencias de la dictadura franquista y cuya identidad como exiliado fue invisibilizada y manipulada por el régimen en España, conoce bien las implicaciones de las falsificaciones históricas construidas desde el poder con la intención de legitimarse y perpetuarse en el tiempo. Al igual que en *La grieta* (1963) se refiere a la manipulación de la memoria y la identidad personal por parte de una “organización” represiva y autoritaria, en *No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotin* (1973) vuelve sobre el mismo tema, pero desde una posición diferente y a través de un episodio histórico, con lo que el mensaje se transmite de una forma más concreta que en la anterior obra, de tinte más alegórico.

<sup>7</sup> Tema que desarrolla detenidamente en dos conferencias publicadas: “El poder del intelectual” (1995) y “Tecnología y humanismo” (2000).

<sup>8</sup> Todas las obras dramáticas de José Ricardo Morales que se citan a lo largo de este ensayo se pueden consultar en el volumen de sus *Obras Completas*, donde también se incluye una relación de las ediciones que se han realizado con anterioridad (Aznar Soler, “Bibliografía de José...”, 43-45).

Morales explica en uno de sus ensayos que la Historia no consiste “simplemente en la consideración del pasado por el pasado, puesto que implica el rescate del pasado como un presente que fue y que intentamos presentar con toda su problematicidad, en la que incluimos la nuestra” (“Goethe y su teatro”, 98). Ante tales palabras, es pertinente afirmar que el pretexto del autor para acudir a sucesos históricos en sus creaciones no puede ser otro que el de reflexionar sobre el presente, a través de la analogía y la comparación con el pasado representado, como es habitual en el drama histórico<sup>9</sup>.

En *No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotin*<sup>10</sup> (1973) —subtitulada “La verdad histórica en dos actos”— se plantea el tema de las manipulaciones de la Historia a través de un episodio perteneciente a la época de la Revolución Francesa, en el que se sitúan dos personajes históricos: los médicos Joseph-Ignace Guillotin (1738-1814) y Antoine Louis (1723-1792). El episodio histórico que inspira la trama, parte del debate que se suscitó en Francia en torno a la selección de la guillotina como único medio de aplicación de la pena de muerte. La participación del Doctor Guillotin en dicho proceso se basó en el planteamiento, ante la Asamblea Nacional, de la necesidad de reducir y evitar el suplicio de la persona inculpada, con independencia de su condición social. Aunque el Doctor Louis fue el verdadero encargado de perfeccionar el sistema de la guillotina hasta alcanzar la forma que luego tendría, el nombre que se popularizó para aludir a la máquina fue el de guillotina, muy en contra de las intenciones de Guillotin. Sin embargo, a pesar del trasfondo historicista, la obra se construye a modo de farsa, con la única finalidad de crítica de los falseamientos que se producen en el presente. De hecho, el sentido final del texto reside en una reflexión sobre la relación de la historiografía con el poder y los intereses económicos de quienes lo ostentan.

A partir de estas premisas, se desarrolla el argumento de la historia, cuyo conflicto estalla al principio del primer acto, cuando la Señora Kleio irrumpe en la casa del Doctor Guillotin para anunciarle que va a pasar a la Historia gracias a ella y a la guillotina. Esta noticia le genera una gran inquietud a Guillotin, puesto que no sabe cuál es la forma ni la función de ese objeto digno de darle fama imperecedera. Una vez que el Doctor Louis ha creado la guillotina, realiza una exhibición ante la sociedad burguesa emprendedora, representada por una caterva de personajes secundarios llamados Guillemot,

<sup>9</sup> Para una definición del drama histórico y un análisis de la significación de su utilización en el teatro contemporáneo con la finalidad de reflexionar sobre el presente, véanse los estudios de Spang y Vilches-de Frutos (“Teatro histórico”).

<sup>10</sup> Citamos entre paréntesis los números de páginas, siguiendo la edición de Aznar Soler de las *Obras Completas* (2009). Véase el ensayo de Ortego Sanmartín (“José Ricardo Morales...”, 37-38) para la imbricación de esta obra en el contexto general del teatro de Morales.

Guillemet, Guillomin y Guillaume. La señora Kleio hace uso de su habilidad para los negocios y trata de buscar la forma de que todos saquen provecho económico de la puesta en funcionamiento de la nueva máquina, que pronto habría de ser exportada a las principales ciudades francesas y que, en el contexto de la revolución, serviría para extender el Terror. Finalmente, todos los personajes que pretendían enriquecerse acaban en el patíbulo y sucumben ante la misma máquina cuyo uso habían potenciado.

Para el planteamiento del conflicto dramático, Morales crea un personaje protagónico con tintes alegóricos, la Señora Kleio, reencarnación carnavalesca de Clío, musa de la Historia, que se identifica ante el resto de los personajes como personificación de la Historia y funciona como demiurgo que controla y desencadena la acción dramática. A lo largo de la obra aparecen diversas referencias al papel de la Historia como creadora de sentido y de “verdades históricas”, aunque esto siempre se hace desde una perspectiva crítica. Morales recurre a las técnicas del absurdo, de las que se sirve en otras obras, y utiliza, especialmente, los giros lingüísticos y los guiños al presente y al pasado para revelar un mensaje final de que no se puede hablar de verdades absolutas históricas, ya que todo lo que está sujeto a la creación humana carece de objetividad y es cuestionable.

La señora Kleio es el personaje encargado de realizar la mayor parte de estos comentarios, como personificación grotesca de la Historia, sujeta a los mismos intereses pecuniarios que el resto de los mortales<sup>11</sup>. Según la acotación en la que es presentada, “lleva un vestido raído y remendado, hecho de retazos y parches de colores diversos” (960), ostentando, además, otros atributos —como la cofia blanca o el “gran reloj pectoral”— que le confieren una imagen carnavalesca y esperpéntica, muy alejada de toda referencia clásica a la musa de la Historia. En sus intervenciones hace gala de un humor mordaz que deja claro que la Historia está plagada de errores y casualidades que no hacen justicia a la realidad, y que, al igual que muchos “hallazgos se debieron al azar” y que algunos “genios nacieron por error” (961), hay otros errores de tipo historiográfico que se deben a los seres humanos, puesto que habitualmente “los diccionarios están plagados de equivocaciones que desvirtúan la vida de los muertos y aun de algunos vivos” (962). Este sería el caso de la creencia errónea y extendida sobre que el nombre de la guillotina se debe a su creador y sobre que éste murió ajusticiado en su propia máquina, aspecto que señala la señora Kleio comentando: “a Guillotin, en un diario de ultramar, lo harán morir de redundancia” (966). No obstante, no todos son

---

<sup>11</sup> Se trata de un personaje de gran teatralidad, construido con perspicacia y lucidez, en cuyo diálogo se condensan, a través de la ironía, la carga crítica y el humor avezado del autor.

errores pintorescos y casuales, pues, a veces, se incurre en la manipulación interesada de los mismos, aprovechándose de la confianza de la sociedad en que la historiografía es fidedigna:

LA SRA. KLEIO: La verdadera historia del doctor Guillotin es, como todas, una falsificación. Yo lo proclamaré a los cuatro vientos, pero, aunque así sea, el pobre cargará siempre con su sambenito. Al fin y al cabo, las gentes son rematadamente ciegas, y piensan del que tienen delante según la fama que le inventan o administran los más aviesos o los más negados, sin detenerse nunca a saber quién o qué es ese (967).

Dado que la historiografía es obra de los seres humanos y hace referencia a acontecimientos que les suceden a estos, está sujeta a ciertas tergiversaciones y manipulaciones interesadas<sup>12</sup>. Así se evidencia en una discusión entre el señor Salustio y la señora Kleio acerca de la objetividad de la Historia. El señor Salustio, haciendo honor a su nombre y a la tradición que representa a su homónimo romano como paradigma de la imparcialidad historiográfica, vela por la objetividad, mientras que la señora Kleio afirma que aquella no es más que “una invención humana, como cualquier otra. Y la supuesta objetividad existe o no en la medida en que conviene” (966). Así pues, en la obra se pone en evidencia que la verdad histórica no es más que una construcción a la que se acude siempre que interesa, sin que por ello se pueda confiar en su veracidad. No obstante, la manipuladora señora Kleio es consciente de que el poder de la Historia reside justamente en la fijación que desde la misma se puede hacer de la realidad a través de la fabricación de “verdades históricas”<sup>13</sup>:

Yo no me olvido nunca de nada. Lo aprueba el hecho de que si me olvido de algo, no existe, y puesto que no existe, no me olvido. Así que todo lo que los hombres son y hacen perdura gracias a mí. Usted, doctor, y usted, Salustio, serán lo que yo quiera que sean, y nada más que eso. ¡Y serán porque soy! [...] Llego en su ayuda, doctor Guillotin. Alégrese. La Historia entré en su casa. Con mi apoyo y el tiempo, yo le aseguro que pasará a la Historia (963).

<sup>12</sup> Según señala la señora Kleio, “sin la debida falsificación y sin la imprescindible fantasía, ¿puede existir la Historia? ¿No tratamos del hombre? ¿Y no es, además, producto de los hombres?” (966).

<sup>13</sup> Al igual que en esta obra Morales nos habla de las mentiras de la Historia, en otros textos se refiere a la manipulación establecida desde la Ciencia a través de verdades científicas, como ocurre en *La teoría y el método* (1963).

La señora Kleio conoce bien su capacidad para acercarse a quienes ostentan el poder y manipular a la sociedad en beneficio propio<sup>14</sup>, por lo que se propone hacer de la guillotina un invento necesario e indispensable para todos, lo que no resulta complicado para una persona sin escrúpulos en el convulso contexto de la Revolución Francesa. Enseguida, se hace con el apoyo económico de la sociedad burguesa, gracias, en parte, al respaldo ético que el doctor Guillotin aportó sin quererlo con su petición de “suprimir el suplicio en el castigo” (1006). Para conseguir sus metas, crea una “Sociedad de Amigos para la Guillotina” y convence a los matrimonios Guillemot, Guillemet, Guillaumin y Guillaume —que conforman un personaje colectivo que representa la masa uniforme de la sociedad— para que respalden como marionetas cada una de sus ideas y propuestas, animados por el beneficio económico que les promete<sup>15</sup>. Con este fin, prepara una verdadera exhibición de la guillotina, en que, como si se tratase de un producto mercantil cualquiera, se parodian los registros publicitarios a los que estamos acostumbrados<sup>16</sup>. No obstante, la señora Kleio tiene problemas a la hora de convencer a los personajes de Durand y Morel, que ponen en cuestión algunas de sus propuestas, aunque ceden un tiempo ante la promesa de recibir beneficios por la fabricación, venta y distribución de la guillotina.

<sup>14</sup> En el primer acto, cuando es acusada de farsante por Durand y se le recrimina que, en realidad, sea la dueña de un prostíbulo, la señora Kleio se justifica diciendo que “la Historia es una puta estremecida que se entrega contenta al que ostenta el poder” (976).

<sup>15</sup> “Señoras y señores: en la vida hay momentos, y éste, puedo certificarlo, es un momento histórico. La faz del mundo cambiará gracias a este instrumento de igualdad que acaba de nacer. Y aun cuando nos procurará grandes ventajas, no olvidemos que nuestros deberes serán muchos. El señor Guillemot tendrá que dedicar su fundición a producir las piezas metálicas de la máquina. El señor Guillemet pondrá su arte exquisito al servicio de la decoración de los tablados. Usted, señor Guillaume, habrá de financiar la empresa y el doctor Guillotin no nos retirará su respaldo científico y moral hasta imponerla en todas partes. El progreso lo exige. Cada ciudad importante debe necesitar, al menos, una máquina. Y ninguna ciudad será importante sin su correspondiente máquina. Piensen conmigo: ¿cuántas ciudades, cuántos poblados y villorrios se consideran importantes en nuestro país? ¿Y cuántos en el mundo entero? Piénsenlo bien, ¿cuántos habrá? ¿Los pueden calcular? Calculen si este asunto no se merece todo nuestro interés. Piensen. Calculen. ¿No se merece todo nuestro interés?” (988-89).

<sup>16</sup> La escena hacia el final del primer acto, aparte de mostrar el absurdo de los esquemas publicitarios del presente, constituye una reflexión acerca de los límites éticos del sistema económico basado en el consumo. Este motivo aparece con frecuencia en el teatro de Morales: es el tema central de *La cosa humana* (1966), y aparece en otras farsas como *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos* (1972).

Finalmente, la señora Kleio recauda ‘financiación’ del señor Guillaume con el fin de “patrocinar la operación de convencer a la Asamblea Nacional de la bondad de nuestras intenciones” (992), a la vez que busca la forma de “activar la producción” y generar nuevas víctimas, propagando para ello la corrupción en la sociedad: “debemos procurar que mucha gente se merezca la máquina. No nos costará mucho, porque la corrupción es general. Quizá convenga fomentarla un poco más. De tal manera podremos denunciar a los que en ella incurran” (995). Más adelante, también creará conveniente diversificar y ampliar el negocio de la guillotina hacia otras utilidades: “generalizaremos el uso de la guillotina. La emplearán las imprentas, las encuadernaciones y las carnicerías” (1000).

El ejemplo de la guillotina —presentada en la obra como si de un producto de consumo se tratase— sirve para ilustrar una de las ideas más defendidas por José Ricardo Morales en su obra ensayística, que es la del peligro de llevar a cabo una tecnología sin logos o, lo que es lo mismo, un desarrollo técnico que no tenga en cuenta consecuencias últimas de su actividad<sup>17</sup>. Así pues, el doctor Louis, que llevó a cabo una investigación para perfeccionar la máquina y que quería que fuera llamada “louissette” en su honor, es sacado de su error por su mujer, que considera que la guillotina es un “horrible instrumento” (998) y que “Guillotín tendrá su gloria. Y hasta será inmortal, pero ¿a costa de qué? A costa de la muerte ajena” (997). La guillotina, que paradójicamente representaba para sus partidarios el “amor al progreso” (993), acaba convirtiéndose en la gran preocupación de conciencia de Guillotin, cuya intención era “acabar con el horror y el envilecimiento unidos a la muerte de los hombres”, y en lugar de eso se encuentra con que sus ideas han servido para dar fundamento a un instrumento que ha convertido la muerte en “espectáculo” y que “asesina en nombre de la justicia” (1006). En la penúltima escena del acto final, Guillotin y su esposa dialogan sobre el horror que la guillotina está sembrando y el doctor se refiere a una de las ideas que aparecen en la conferencia de Morales sobre “Tecnología y Humanismo”: “cuando se ha creado un instrumento, si es eficaz, el hombre lo empleará. Y si es muy eficaz, lo usará sin descanso y por motivos que no le corresponden. Lo importante es crearlo; una vez hecho, nadie lo detendrá” (1007)<sup>18</sup>. Dicha idea, que nos hace recordar la destrucción de la bomba atómica, queda perfectamente extrapolada, en la obra dramática, a la ola de terror expandida en la Revolución Francesa mediante los ajusticiamientos indiscriminados que

<sup>17</sup> “[...] de nada vale llamar tecno-logía a nuestra productividad, en la que el logos, si brilla, es por su ausencia” (Morales, “Tecnología y humanismo”, 236).

<sup>18</sup> Esta idea aparece también en *Hay una nube en su futuro*, escrita en 1965, donde el protagónico, un moderno Prometeo, crea la fábrica de smog.

se llevaron a cabo, hasta el punto de que la guillotina se convirtió en símbolo de la violencia política. Asimismo, Guillotin expresa otro de los motivos más recurrentes del teatro de Morales: la incertidumbre que conlleva descubrir que de los actos propios derivan consecuencias imprevisibles y muy lejanas a las intenciones planteadas<sup>19</sup>. Tal y como Guillotin advierte, no es conveniente aferrarse demasiado a una idea, pues “al final quedarás a su servicio” (1007).

José Ricardo Morales muestra en *No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotin* que la Historia está sujeta a falsificaciones interesadas por parte del poder y que, como en otros ámbitos del pensamiento, es necesario someterla a un cuestionamiento que permita desvelar aquellos intereses creados que han ido formándose en el acontecer de los tiempos. Para tratar sobre este tema —muy relacionado con su experiencia vital del exilio y de la censura y el olvido al que quedó condenada la España republicana durante la dictadura franquista— recurre a un episodio histórico, pero lo recrea y personaliza mediante la inclusión de algunos personajes ficticios y grotescos, que le aportan a la obra un carácter de farsa histórica. Por otra parte, es una obra que sigue, tanto en los aspectos formales como en el contenido, los patrones propios de su dramaturgia, recurriendo a los juegos de palabras y a los guiños históricos con referencias al momento presente para revelar el sinsentido de algunos de los aspectos definitorios del mundo occidental contemporáneo.

\* \* \*

José Ricardo Morales es, de entre los escritores españoles exiliados, uno de los que cuenta con una obra dramática más rica y completa. A través de su obra ensayística y de la información contenida en entrevistas realizadas al autor, podemos conocer cuál es su percepción de la experiencia del destierro, de manera que nos permita reconstruir los elementos conformantes de aquella identidad exiliada. Así pues, hemos constatado la reivindicación que, en nombre de los intelectuales exiliados, hace Morales de su contribución a la construcción cultural de las sociedades de acogida, desde la que ha realizado una importante labor en el ámbito académico, editorial y teatral. Esto ha sido posible gracias a la oportunidad brindada por Chile, su país de acogida, al que se refiere en múltiples ocasiones con palabras de agradecimiento. Igualmente, podemos observar en el discurso de Morales una persistencia en la denuncia de la escasez de medidas políticas que, ya en la era democrática, se dirijan a recuperar tanto a las personas exiliadas como a sus obras, que habían sido condenadas al olvido español durante el régimen franquista. Hemos observado también cómo Morales lleva a cabo una construcción de su identidad como escritor, en la que destacan como

<sup>19</sup> Tema central de *Bárbara Fidele*, escrita en 1946 (Morales, “Autobiograma”, 26) y de *Los culpables* (escrita en 1964).

características fundamentales el extrañamiento y la distancia, entendidas como una posición crítica y distanciada ante el mundo, posición que le permite vislumbrar todos los meandros de la realidad.

Estos aspectos identitarios se traducen, en su obra dramática, en la producción de un teatro de la incertidumbre que versa sobre el absurdo del mundo y trata de descubrir al público las irracionalidades propias del presente. En este sentido, su farsa histórica *No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotin* constituye una crítica de la manipulación interesada de la Historia que ha sido perpetrada por parte del poder, y un ejemplo de los peligros que conlleva la producción tecnológica realizada sin *logos* ni cordura.

La obra dramática de José Ricardo Morales presta atención a temas de gran actualidad, cuya representación en los escenarios puede contribuir de forma decisiva a la creación de un espacio para la reflexión y el debate acerca de nuestra identidad y memoria colectiva. La integración de la obra dramática de José Ricardo Morales a nuestro canon escénico, supondría no solo un acto de justicia y de reconocimiento de una de las figuras más emblemáticas de nuestro teatro, sino también la reconstrucción de los vínculos que unen su obra con las corrientes renovadoras del teatro español que se inician a finales del siglo XIX y que han pervivido, tanto dentro como fuera de España, hasta la actualidad, a pesar de los avatares de la Historia.

OBRAS CITADAS

- Aznar Soler, Manuel, "El teatro de José Ricardo Morales", *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura* 133 (1992), 32-37.
- , ed., *El exilio literario español de 1939*, Actas del I Congreso Internacional. 2 vols., Sant Cugat de Vallès, Cop d'Idees/GEXEL, 1998.
- , ed., *El exilio teatral republicano de 1939*, Sant Cugat de Vallès, Cop d'Idees/GEXEL, 1999, 11-53.
- , "El Exilio Republicano español de 1939. Un mapa teatral", *Primer Acto* 329 (2009), 8-24.
- , "Bibliografía de José Ricardo Morales (por orden cronológico de publicación)", *Obras Completas. Teatro*. 1, José Ricardo Morales, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2009, 43-45.
- , "Bibliografía selecta sobre José Ricardo Morales (por orden cronológico)", *Obras Completas. Teatro* 1, José Ricardo Morales, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2009, 46-50.
- Castells, Manuel, *La era de la información. El poder de la identidad*, Madrid, Alianza, 2003, [1998].

- Diago, Nel, "La España de Franco en el teatro de José Ricardo Morales", *El exilio literario español de 1939, Actas del I Congreso Internacional*, Vol. 2, Ed. Manuel Aznar Soler, Sant Cugat de Vallès, Cop d'Idees/GEXEL, 1998, 466-70.
- Doménech, Ricardo, "Aproximación al teatro del exilio". *El exilio español de 1939*. IV. Cultura y Literatura, Dir. José Luis Abellán, Madrid, Taurus, 1977, 183-246.
- Godoy Gallardo, Eduardo, "La trayectoria de todo un dramaturgo", *Primer Acto* 298 (2003), 28-35.
- Morales, José Ricardo, "Sobre mi teatro", *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante. Pequeñas causas. Prohibida la reproducción. La odisea. Hay una nube en su futuro. Oficio de tinieblas*, Madrid, Taurus, 1969, 37-40.
- , "Teatro de y en el exilio", *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante. Pequeñas causas. Prohibida la reproducción. La odisea. Hay una nube en su futuro. Oficio de tinieblas*, Madrid, Taurus, 1969, 41-44.
- , "La disidencia del escritor. Una premeditación". *Al pie de la letra*, Chile, Departamento de Estudios Humanísticos, 1978, 29-56.
- , "El poder del intelectual", *Anales de la Universidad de Chile* 1 (1995), 113-25.
- , "Autobiograma", *Anthropos* 133 (1992), 21-27.
- , "Cronología de José Ricardo Morales", *Anthropos* 133 (1992), 27-31.
- , "Goethe y su teatro". Mímesis dramática, *La obra, el personaje, el autor, el intérprete*, Chile, Editorial Universitaria/Primer Acto, 1992, 97-116.
- , "Del destierro y otras españoladas. (Sobre la condición de mi teatro)", *Campus* 6 (1986), 10.
- , "El saber del regreso". *Ensayos en suma. Del escritor, el intelectual y sus mundos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, 155-68.
- , "La elección del intelectual", *Ensayos en suma. Del escritor, el intelectual y sus mundos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, 171-79.
- , "Tecnología y humanismo", *Ensayos en suma. Del escritor, el intelectual y sus mundos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, 219-36.
- , "Un teatro en el destierro", *Las puertas del drama* 16 (otoño 2003), 4-9.
- , *Obras Completas. Teatro. 1*, Ed. Manuel Aznar Soler, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2009.
- , "No hay que perder la cabeza o las preocupaciones del doctor Guillotin", *Obras Completas. Teatro. 1*, Ed. Manuel Aznar Soler, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2009, 955-1010.
- Nieva de la Paz, Pilar, "La tumba de Antígona (1967): teatro y exilio en María Zambrano", *El exilio teatral republicano de 1939*, Ed. Manuel Aznar Soler, Barcelona, GEXEL, 1999, 287-301.

- Ortego Sanmartín, Claudia, “Estrenos en Chile y Argentina”, *Suplementos Anthropos* 35 (1992), 205-10.
- , “Estrenos en España”, *Suplementos Anthropos* 35 (1992), 211-20.
- , “José Ricardo Morales: un escritor en el ‘aparte’ del destierro”, *Teatro ausente*, José Ricardo Morales, La Coruña, Edición do Castro, 2002, 7-62.
- Peiró, José Vicente, “El arte de ‘repensar’ el exilio”, *Debats* 83 (2003-4), 50-59.
- Spang, Kurt, “Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico”, *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Ed. Kurt Spang, Navarra, Eunsa, 1998, 11-50.
- Vilches-de Frutos, Francisca, “La dimensión histórica y ética de una tragedia colectiva: *San Juan, de Max Aub*”. *Judaísmo hispano. Estudios en la memoria de José Luis Lacave Riaño*, Ed. Elena Romero, Madrid, csic, 2002, 353-61.
- , “Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea”. *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Ed. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor, 1999, 73-92.

JOSÉ RICARDO MORALES, EL GRAN AUSENTE\*  
Con motivo de la publicación de su *Teatro Completo*\*\*

*José Monleón*\*\*\*

Entre los desórdenes e injusticias irreparables que trajo nuestra Guerra Civil, estuvo, refiriéndonos estrictamente al teatro, la ausencia, primero radical, luego progresivamente rescatada, de la obra de nuestros autores exiliados, en buena parte vinculada a sus recuerdos y circunstancias, y José Ricardo Morales sería el gran ejemplo, inscrita su obra dentro del discurso más lúcido y contemporáneo del teatro occidental. La publicación del primer volumen de sus obras completas, dedicado a su teatro, es, en este sentido, el testimonio apabullante de una ausencia escénica que significó una sensible pérdida para nuestro público y para nuestro movimiento teatral. No ya por el interés dramático de los textos, sino por cuanto en ellos hay de reflexión y de respuesta a un proceso histórico que no ha hecho sino hundirse cada día un poco más en la deshumanización y la violencia.

Desde la reducción del teatro, generalmente practicada, a mera diversión, ejercicio de ingenio o más o menos encubierta soflama ideológica, la obra de Morales resulta de una enjundiosa riqueza intelectual, crítica moral, a partir ya de la condición de un autor que, pese al dramatismo de su experiencia personal —desde oficial republicano e incipiente y brillante escritor vinculado al movimiento teatral universitario, a la derrota del 39 y su llegada a Chile tras la obligada escala en los campos franceses de concentración— fue capaz de integrarla en una percepción planetaria, con respuestas que están hoy en los debates más lúcidos sobre lo que Amin Maalouf ha llamado “El desajuste del mundo”.

El volumen incluye 42 obras, desde la “Bulilla de Don Berrendo”, “Doña Caracolines y su amante”, teatro de títeres —quizá incitado por “Los cuernos de Don Friolera”, de Valle, y por “Los títeres de cachiporra”, de García Lorca— que estrenó en España en el 38, hasta “El destinatario” (2002), escrita, como el resto de su obra, en Chile. El volumen incorpora también su adaptación de “La Celestina” que estrenó Margarita Xirgu en el Teatro Solís, de Montevideo, el 28 de octubre de 1949.

---

\* En revista *Primer acto*, Madrid, nº 337, 2011.

\*\* *Obras Completas*. Teatro I. de José Ricardo Morales. Edición, estudio introductorio y bibliografía de Manuel Aznar. Estudio introductorio de Ricardo Doménech. Edita la Institució Alfons El Magnànim, Diputació de València, 2009.

\*\*\* Escritor valenciano. Premio Nacional de Teatro otorgado por el Ministerio de Cultura de España (2004).

Preceden a las obras dramáticas, dos rigurosos ensayos de las dos personas que mejor podían hacerlo: Manuel Aznar Soler y Ricardo Doménech, bien conocidos por los lectores de *Primer Acto*. Un tercer texto, del propio José Ricardo Morales, titulado “En resumidas cuentas”, completaría una espléndida y necesaria introducción, a través de la cual, a más de una serie de informaciones precisas sobre el autor y del juicio sobre muchas de sus obras, quedarían precisadas —contando con las “resumidas cuentas” del propio José Ricardo Morales— algunas de las ideas y propósitos que han transitado por su obra.

Empecemos por referirnos a un punto esencial, ligado al deseo del autor por hacer de Chile una tierra “adoptada” antes que “adoptiva”, es decir, por integrarse en su realidad y no hacer de la nostalgia de España, la experiencia de la guerra civil o la esperanza de retorno, la razón de su obra. Sin eso, tanto esta como su vida serían incomprensibles, pese a que siempre ha mostrado su interés por estrenar en España, y, durante los últimos años, ha visitado nuestro país con frecuencia y recibido constantes homenajes. Escribe José Ricardo:

Dado que salvo mis piezas de guiñol, el total de mi teatro está escrito en el destierro —en Chile, concretamente, país al que le debo la vida—, algunos se han preguntado de qué manera afectaron a estas obras una guerra no deseada, en la que participé hasta el fin, y el exilio consiguiente, sufridos por defender la posibilidad de pensar con libertad en nuestra tierra perdida. A esta interrogación le di sobradas respuestas, señalando que si mi teatro no propone el tema bélico ni tampoco el del exilio en su inmediatez directa, se debe a que sus problemas aparecen formulados en mis obras con una óptica ajena a la habitual. Me refiero a la del escritor que en el destierro vive por partida doble aquello que constituye su oficio: la extrañeza ante el mundo cotidiano, del que se suele apartar para poder apreciarlo como un todo y descubrir su sentido. Porque en el exilio su extrañeza se acrecienta, debido a que el entorno en que vive le es por completo extranjero y además —y sobre todo— porque la causó el forzoso extrañamiento de aquel que fue despojado con violencia de su origen.

Esta reflexión nos da la clave para abordar otros dos temas: el de la ironía del autor y la relación entre su “extrañamiento” y el teatro del absurdo. Respecto del primer punto, añade José Ricardo a lo antes transcrito: “Como quiera que se entienda, esa visión distanciada, atribuible a la persona y al teatro, así como al escritor y al exiliado, la apliqué con ironía —que implica pensar “en doble”— a las muchas dictaduras castrenses y similares que adornaron nuestro tiempo, algunas de ellas sufridas en carne propia, denunciándolas de diferentes maneras”. Ironía que, en todo caso, no aparece solo en las obras explícitamente referidas a las dictaduras, sino en buena parte de su teatro,

donde la percepción de la irracionalidad del comportamiento humano y, a la vez, la renuncia a cualquier crítica explícita, le lleva a menudo a ese “doble juego”, aceptando irónicamente la detestable lógica vigente.

Manuel Aznar, en su artículo de introducción, resume los conflictos abordados por el teatro de Morales. Son los abusos de poder, la irracionalidad del lenguaje, la tecnificación deshumanizadora, la manipulación política y propagandística del poder, los desastres ecológicos, la capacidad destructora de la revolución científico-técnica, la cosificación del hombre contemporáneo; conflictos, todos ellos, universales y situados al margen de las visiones doctrinarias de, como diría José Ricardo en toda una declaración de principios, las “idolatrías”. Si la enumeración de los temas de nuestro autor nos vale para comprender los compromisos éticos que lo sustentan, lo realmente interesante —puesto que en su mayor parte figuran en la producción dramática de los movimientos críticos e inconformistas— es situarnos en el discurso intelectual y poético que le lleva hasta cada uno de ellos. Y aquí surge la conexión entre el “extrañamiento” y José Ricardo y el llamado Teatro del Absurdo, que tuvo en Europa —a partir, sobre todo, de Beckett— una presencia fundamental en los años 50. Aclaremos, en primer lugar, que el término Teatro del Absurdo tiene dos significaciones distintas. En la reciente historia del teatro español, el “absurdo”, vinculado a los nombres de Jardiel Poncela —defensor de un “teatro inverosímil”— y de La Codorniz —desdeñosa siempre en cuanto nos remitiera a la crónica de la cotidianeidad—, fue estimado como una categoría superior e intelectual de la comedia. Frente al juguete cómico, basado en el chiste y el efecto risible de artificiosas situaciones, el humor nos conducía, con imaginación y ternurismo, a un mundo irreal, entendido como una evasión de la oscura y monótona realidad. Era algo así como un pequeño refugio de la inteligencia individual, que, no sabiendo qué decir ni qué hacer con el mundo, ni aceptando la manipulación color de rosa de la vida española, se encerraba en invenciones “absurdas” en busca, paradójicamente, de un mundo sin tristeza y sin censura. Personajes, diálogos y situaciones, eran desesperadas y confortables huidas a un mundo inexistente. Obviamente, eso no tenía nada que ver con el *Esperando a Godot* de Beckett, aunque aquí, a más de un crítico de la época, se le ocurriera decir que Mihura y Jardiel eran dos antecedentes del Teatro del Absurdo. Una calificación que vino a escindirse en dos sentidos radicalmente opuestos. Pues si en uno el absurdo era el recurso para reírse de la bobería del mundo desde el butacón confortable del ingenio, en el otro, el que nos importa, expresaba la tragedia de la existencia contemporánea. Si en un caso servía para que el espectador se sintiera feliz e inteligente frente al tedioso costumbrismo, en el otro suponía el desolado descubrimiento de la incomunicación y el doctrinarismo convencional de tantos comportamientos. Sin duda, el teatro de José Ricardo Morales pertenece de lleno al segundo, con las características personales

del autor, aunque situado en un tiempo y una experiencia personal distintos a los del celebrado Teatro del Absurdo de los años 50. No es sorprendente que Morales haya subrayado que tanto Beckett como Ionesco o Adamov —a los que precedió— sean, también, dramaturgos exiliados, aunque debamos matizar que se trata de autoexilios voluntarios.

Nuestra reflexión nos lleva a otro asunto, ya apuntado, del teatro de Morales: su mediación en el debate que hoy sacude al mundo. Frente al hecho de que la tecnología, convertida, en expresión de Morales, en tecnolatría, habría determinado una globalización imparabile, inseparable de la confusión, vacío y desconcierto de nuestro tiempo, cabrían dos respuestas: una, propondría la vuelta atrás, identificando globalización con pensamiento único, reivindicando el valor de las singularidades culturales; y otra, dando por hecho, primero, que la globalización es irreversible, y segundo, que ha sido utilizada, como era lógico, en las nuevas estrategias de la lucha por el poder, cabe librar una batalla para cambiar su actual orientación. El tema es importante porque, en principio, nos sitúa ante una *aporía*: si el proceso tecnológico ha favorecido una percepción global de la humanidad, ¿por qué no emplearla en potenciar la aproximación intercultural frente a la radicalización agresiva de las identidades nacionales, religiosas o ideológicas? ¿Tiene sentido, como se plantearon los ciudadanos de la antigua Yugoslavia, rebelarse contra el orden federal matándose con la ferocidad de su guerra secesionista? ¿Hemos de poner en un plato de la balanza el pensamiento único, y en el otro la sublimada discrepancia? ¿O cabría imaginar un orden nuevo, aprovechando la proximidad y el mayor conocimiento entre los pueblos, para despojar a la diversidad de sus incompatibilidades mentales? La cuestión está directamente relacionada con el tema del absurdo y el caos de nuestro tiempo, que quizá tenga, frente a muchas de las crisis y convulsiones del pasado —resueltas generalmente, con la guerra y la tiranía—, la particularidad de integrar el desconcierto producido por el paso de una humanidad repartida entre infinitos rincones de todo tipo, a esa nueva situación “globalizada”. Aquí el extrañamiento toma una nueva dimensión, porque, lejos de limitarse a mirar “desde fuera”, solicita “meterse dentro”, no para adoctrinar a unos y otros según las viejas prácticas históricas, sino desde esa nueva percepción del planeta y la exigencia de un discurso político que está sin hacer. Quizá solo sea el paso siguiente al primer “extrañamiento”. Quizá la historia tiene sus avances en sucesivos extrañamientos, enfrentados a demagógicas y apasionadas integraciones. Visto así, nuestra más vigente percepción del absurdo debería incorporar los elementos de la era científica, la percepción de sus consecuencias estrictamente fácticas, utilizadas por los herederos de la peor historia política, para rescatar un compromiso que ya no puede conformarse con certificar la defunción del viejo mundo, sino que ha de construir una realidad distinta, coherente con un planeta en el que,

en frase de José Ricardo Morales, pervive esa otra que “aparece como la real amenaza que es”.

Los artículos de Manuel Aznar y Ricardo Doménech se refieren ampliamente a las obras de Morales. Prescindo del comentario específico sobre las mismas porque sería una reiteración, a más de desbordar el espacio disponible y solicitar, forzosamente, una estructura distinta de este comentario. Ricardo Doménech concluye su artículo de introducción con las siguientes líneas: “Además de las obras que acabamos de reseñar, José Ricardo Morales ha avanzado también en su trayectoria de ensayista e investigador. Retengamos sus libros *Ensayos en suma (Del escritor, el intelectual y sus mundos)* (2002) y *Cervantinas* (2007), con hallazgos tan brillantes como el concepto de tecnolatría, la presencia de *La Celestina* en *La Venus del Espejo*, etc. Es muy de admirar la creatividad, la serenidad, la constancia, la lucidez de José Ricardo Morales, nonagenario pero escritor en activo, republicano exiliado pero con frecuentes visitas a España; y en todo momento, conciencia alerta, hablemos del siglo xx o del siglo xxi”.



POETAS EN EL DESTIERRO DE JOSÉ RICARDO MORALES:  
UN EDITOR ENTRE DOS MUNDOS

*Pablo Valdivia\**

INTRODUCCIÓN

En noviembre de 1941 tuvo lugar la creación de la editorial ‘Cruz del Sur’, fundada por el diseñador y tipógrafo Maurico Amster, el dramaturgo José Ricardo Morales, el editor Arturo Soria y el filósofo José Ferrater Mora. La aparición de esta editorial supuso en Chile un acontecimiento único en torno al cual se articularía, en buena medida, el esfuerzo y el éxito, o no, del intento de transvasar a este país unas determinadas estructuras culturales, las que se habían comenzado a desarrollar, al menos durante treinta años anteriores, en la España que acababan de dejar los exiliados republicanos de 1939.

La actividad editorial de los exiliados españoles fue extraordinaria en todo el continente americano, tal y como lo atestiguan los trabajos recogidos en el fundamental volumen editado por Manuel Aznar Soler en 2006 y titulado como *Escritores, Editoriales y Revistas del exilio republicano de 1939*, publicado por la editorial Renacimiento. En nuestra opinión la fundación de la editorial ‘Cruz del Sur’ supuso un hito de difícil parangón en otros países americanos debido, por un lado, a la ambición de miras y al alcance de las obras editadas y proyectadas y, por otro, a la especial simbología que encarnó como empresa cultural, o en contraposición y desafío a la programada manipulación y desmantelamiento de aquella República de las Letras españolas, que con tanto esfuerzo se había logrado construir durante las tres primeras décadas del siglo xx en España.

Si bien la editorial ‘Cruz del Sur’ ha sido objeto de la atención de la crítica especializada (Escalona Ruiz, 2006), consideramos que la labor de José Ricardo Morales en esta empresa cultural no ha sido lo suficientemente analizada. Por ello, dedicaremos las próximas páginas de nuestro trabajo a la faceta de editor de Morales, y a estudiar el notorio papel que desempeñaron las distintas colecciones de la editorial ‘Cruz del Sur’ en Chile, para lo que nos centraremos, de manera específica, en la colección ‘Raíz y Estrella’.

---

\* Universidad de Ámsterdam.

Morales además, entre otras actividades editoriales, preparó la antología *Poetas en el destierro* (1943), que se convertiría en uno de los puntos de referencia esenciales para la continuación de la renovación estética ya iniciada anteriormente al amparo de las estructuras culturales republicanas. En este sentido, consideramos que el estudio de la antología *Poetas en el destierro*, hasta ahora tan solo apuntado en referencia transversal a la editorial ‘Cruz del Sur’ (Escalona Ruiz, 2006: 373) o en relación a otras antologías surgidas en torno a 1943 (García Montero, 2007), todavía debe ser complementado. Esa antología constituye, a nuestro modo de ver, un excelente mapa poético que aún requiere un análisis pormenorizado en cuanto a su concepción, estructura y alcance, ya que se convirtió en una de las primeras antologías poéticas de referencia para muchos escritores chilenos —tal y como lo ha reconocido el poeta Pedro Lastra en diversas ocasiones (Lastra, 2012)—, y sirvió de enlace entre la cultura española anterior a la Guerra Civil y la labor de los escritores españoles desterrados. En definitiva, según lo apreciaba José Ricardo Morales, “la entereza de Cruz del Sur consistió en dar una buena muestra de aquella política cultural que se oponía decisivamente a la de Franco” (Morales, 2012: 1275).

LA FUENTE ESCONDIDA, DIVINAS PALABRAS Y POETAS EN EL DESTIERRO

Como ya hemos señalado, la antología *Poetas en el destierro* fue publicada en 1943. Según Escalona Ruiz —en su riguroso trabajo “Una aproximación al exilio chileno: la editorial Cruz del Sur”—, el año 1943 también resulta importante en la vida de la editorial, ya que se anuncia un número bastante considerable de libros en preparación, dentro de la denominada Biblioteca Nuevo Mundo, que constituía el marco bajo el que se situaban las distintas colecciones de la editorial: “la Biblioteca que incluyó todos los textos de la editorial se tituló Nuevo Mundo, no solo porque éste nos acogió, sino porque correspondía por entero a la condición del pensamiento anteriormente expuesta, que implica, en su sentido auténtico, la novedad y el riesgo” (Morales, 2012: 1277); una aventura editorial que, al mismo tiempo, encarnaba “una réplica debida a cuanto habían negado quienes ocasionaron nuestro destierro” (Morales, 2012: 1277).

Pues bien, esta misma perspectiva de novedad, de riesgo y de réplica puede encontrarse de forma explícita en las últimas páginas del volumen *Poetas en el destierro*. Unas últimas páginas donde la construcción de un canon alternativo al franquista, en esencia americano, y el posicionamiento estético y político de la editorial (‘actualidad’), además del objetivo de trasmisión cultural (‘historia’), quedaban perfectamente delimitados con las siguientes palabras:

## Biblioteca

## Nuevo Mundo

Con el título de Biblioteca NUEVO MUNDO se reúnen las distintas colecciones de autores americanos publicadas por Cruz del Sur. En dicha Biblioteca ocuparán el destacado lugar que merecen aquellos escritores de nuestro continente, cuya influencia en el orbe castellano, pese a la indudable calidad de sus obras, es mínima o nula por la escasez de ediciones anteriores. Esta rigurosa selección de autores y textos pretende ser un exacto reflejo de las letras de América en la actualidad y en su historia (Morales, 1943: 295).

En este sentido, el paradigma literario expuesto en el texto anterior se encarna a la perfección en *Poetas en el destierro*, donde la “indudable calidad de sus obras” es manifiesta, y el “destacado lugar” que ocupan en las dos orillas los autores antologados, también. Además, en esa antología destaca el propósito de consolidar la continuidad con la cultura de la República española, pero desde unas claves sistémicas, desde un “nuevo mundo” de relaciones literarias diferentes y configuradas en torno a la noción fundamental de “destierro”.

Por tanto ‘Cruz del Sur’, gracias a sus colecciones, se convierte “en los años cuarenta en una editorial imprescindible para el estudio del exilio de los intelectuales que viven o pasan por Chile” (Escalona Ruiz, 2006: 373). José Ricardo Morales se encargó de la dirección de dos colecciones: *La fuente escondida* y *Divinas Palabras*. En la primera colección, hasta 1943, tan solo se había publicado el *Romancero Espiritual* de Josef Valdivielso, y se anunciaban ya en prensa los siguientes títulos: *De tal árbol, tal fruto, florilegio de canciones de los siglos xv y xvi*; *Dulce soñar y dulce congojarme*, de Juan Boscán; *Del crudo amor vencido*, de Francisco de la Torre; *Ocio manso del alma*, de Francisco de Figueroa; *Jardines Compuestos*, de Francisco de Medrano y Francisco de Rioja; *Admiración de maravillas*, de Pedro Espinosa; *Por la región del aire y la del fuego*, de Juan de Tarsis, Conde de Villamediana; *Orfeo*, de Juan de Jáuregui y *La vena rota*, de Salvador Jacinto Polo de Medina. Como se puede apreciar, todos estos títulos recogen un “canon” de autores “desterrados” del canon tradicional. Sin duda, aquí ya se percibe, por parte de Morales, un interés muy claro, que va dirigido a la constitución de una historia de la literatura basada en criterios filológicos de recuperación y de renovación del canon literario tradicional. De esta colección y nómina de títulos, Morales afirmó posteriormente que:

En cuanto me corresponde, el silencio y el destierro literarios a que fueron sometidos muchos de nuestros mejores poetas, debido a la rutina y a la ceguera de la crítica, me movieron a sacarlos a la luz pública en una colección titulada *La fuente escondida*, cuyos últimos títulos aumentaron

su número de ejemplares, como consecuencia de la demanda habida (Morales, 2012: 1278).

El testimonio de Morales destaca sobre todo porque hasta hace relativamente poco tiempo se había creído que la colección *La fuente escondida* “no tuvo excesivo éxito de ventas” (Escalona Ruiz, 2006: 373). Sin embargo, las palabras anteriores de Morales, “cuyos últimos títulos aumentaron su número de ejemplares”, señalan justo la dirección contraria. De hecho, las ventas no debieron ser tan escasas ya que la colección se pudo financiar hasta 1946 y, además, incluyó la publicación de obras que inicialmente no habían sido anunciadas con el estatus de “en prensa”, como así ocurrió con *La dulce lira* de Luis Barahona de Soto, o *La vena rota* de Salvador Jacinto Polo de Medina, publicadas, ambas, en 1944. Morales definió a los autores publicados en *La fuente escondida* como una “apretada gavilla”. Si bien el fin de esta colección no era arqueológico, sí la inclusión consciente de autores de los siglos de oro deja clara la intención de Morales, en cuanto que establece un puente entre la “mejor” tradición lírica española y la del país, Chile, que lo acoge. El propio Morales definió el alcance de esta colección con las siguientes palabras:

En apretada gavilla reunimos varios líricos de los siglos de oro españoles, cuya obra, por rutinario y lamentable hábito, se encuentra excluida de las nuevas publicaciones dedicadas a los clásicos. Alguno de los autores, que en ella aparecerán, no tiene ediciones posteriores a las de su tiempo; otros, la mayor parte, carecen de recientes estudios que los justiprecien desde puntos de vista actuales. No nos mueve en nuestro trabajo un afán exhumatorio de antiguos restos, suerte de arqueología literaria al alcance de laboriosos eruditos. Lo pasado, pasado. Pero lo eterno, por vivo, debe ser revivido en cada época, reconquistándole su perennidad según el leal saber y entender que en ella se usen. Con tal intención de rescate y reverdecimiento, publicamos esta serie de clásicos sumidos en “las aguas del olvido” que nombrara uno de nuestros poetas. “Aquella eterna fuente está escondida”, decía San Juan de la Cruz. Porque aflore de nuevo con toda su viva gracia, frescor y ornato de nuestras letras, damos a la luz los celados autores que componen nuestra colección (Morales, 1943: 300).

Efectivamente, el planteamiento de Morales resumido en la acertada expresión: “porque aflore de nuevo con toda su viva gracia, frescor y ornato de nuestras letras”, nos muestra la voluntad de esta colección de constituirse como un espacio libre del academicismo franquista —ya para esas fechas intensamente politizado en España—, donde los “celados autores”, en de-

finitiva, todos aquellos que por una razón u otra hayan sido excluidos del canon oficial, tengan oportunidad de ser leídos.

A la labor desarrollada en *La fuente escondida* se unió la que mantuvo Morales para la segunda colección, anteriormente mencionada, titulada *Divinas palabras*. El propio Morales nos recuerda que también esta colección se inició desde una posición de desafío a la ideología dominante franquista: “Pero, por otra parte, en la siguiente colección que dirigí, titulándola *Divinas palabras*, frente al clericalismo hispánico, entonces en su pleno esplendor, intenté mostrar la variedad del habla y las creencias de nuestros autores clásicos, desde el neoplatonismo de fray Luis de León hasta el quietismo de raíz oriental, debido a Miguel de Molinos, manifestándose en éste la heterodoxia que produce la *doxa*, entendiéndola en su carácter de libre juicio” (Morales, 2012: 1278). En el propósito de Morales destaca sobre todo este carácter “heterodoxo”, esa reivindicación constante de pensamiento en libertad, tan presente en su obra, y que ya en 1943 vertebraba su concepción editorial de la colección *Divinas palabras*. Todo ello se encontraba, a su vez, en perfecta consonancia con el anuncio de las obras en preparación para esta colección: *Agonía del tránsito de la muerte*, del Maestro Alejo Venegas; *Poesía*, de Fray Luis de León; *La conversión de la Magdalena*, de Malón de Chaide; *Introducción del símbolo de la Fe*, de Fray Luis de Granada; *Tratado de la vanidad del mundo*, de Fray Diego de Estella; *Vérgel espiritual del alma religiosa*, de Fray Juan de los Ángeles; *Las moradas o Castillo interior*, de Santa Teresa de Jesús; *Llama de amor viva*, de San Juan de la Cruz; *Diferencia entre lo temporal y lo eterno*, de Juan Eusebio Nieremberg; y *Guía espiritual*, de Miguel de Molinos. Sin duda la decisión de incluir y seleccionar a los “místicos y ascetas españoles”, que, según Morales, hicieron del castellano “una lengua adulta”, deja muy claro al lector cómo la colección propone, no una posición anti-clerical simple y reducida, sino una defensa de aquellas expresiones intelectuales o literarias de una religiosidad dotada de humanismo y de privada experiencia espiritual. Tales principios se alejan, por tanto, del dogma fundamentalista y autoritario impuesto por el franquismo, que encontró su mejor exponente en la poesía que por entonces se publicaba en España en una revista como *Escorial*, donde lo religioso estaba al servicio de la construcción de la propaganda del régimen dictatorial. Desde esa perspectiva y en esa coyuntura que acabamos de describir, el significado del texto con el que anunciaba la colección, resulta verdaderamente subversivo, ya que propone una nómina de la literatura sacra, alternativa a la que, en ese momento, ya se había adueñado de la enseñanza en España:

Los místicos y ascetas españoles, al convertir en habla lo que fuera experiencia religiosa inefable, hicieron del castellano una lengua adulta, similar en expresividad y blandura a las antiguas clásicas. Nuestro lenguaje nunca conoció galas idénticas a las que luciera en los escritos religiosos de los

siglos XVI y XVII; raras veces, también, por el afán de unirse a la divinidad se expusieron ideas de tan distintos orígenes y procedencias. Esa riquísima floración de actitudes y pensamientos diversos —desde el neoplatonismo de Fray Luis hasta el quietismo de Molinos—, bien merecía una visión de conjunto donde pudieran apreciarse, en toda su hermosura, las plurales virtudes y gracias del idioma y la fe. No es otro el propósito que nos lleva a reunir, en esta Colección, obras esenciales de la compleja religiosidad española, prosas y poemas debidos a sus figuras cimeras, divinas palabras escogidas de entre lo más granado de nuestra literatura sacra (Morales, 1943: 300).

Estas “divinas palabras” escogidas por Morales, articulan un espacio de libertad lectora para el contexto americano que no existió en el paradigma literario peninsular. Y, además, contribuyeron a la continuación de iniciativas editoriales que cristalizaron, entre otras y como botón de muestra, en la publicación —en *Divinas palabras*— de una edición de *El Cantar de los Cantares*, preparada y prologada por Jorge Guillén en el año 1947. Es de sobra conocida la labor de revitalización de los clásicos españoles iniciada por Pedro Salinas, Jorge Guillén y Dámaso Alonso desde la segunda década del siglo XX. Por eso, y de esta manera, en la colección *Divinas palabras* se mantiene en Chile la ligazón con esa línea de trabajo que ocupó el interés y el esfuerzo de escritores y de profesores progresistas interesados en la renovación cultural de España.

Así pues, toda esta intensa labor editorial en la que José Ricardo Morales participó activamente desde la editorial ‘Cruz del Sur’ se sustenta en el posicionamiento político y en el desafío intelectual, ya advertido, que suponía una empresa de tales características frente a la cultura impuesta por el régimen franquista. Pero supuso algo más: la posibilidad, para quienes participaron en ella, si no de arraigar definitivamente, sí de contribuir al desarrollo de la cultura en América y así hacerse a sí mismos en la nueva vida. En este sentido, el propio Morales realizó, años más tarde, una valiosísima reflexión sobre la importancia que tuvo la labor editorial del destierro, definida en los siguientes términos que aquí reproducimos:

En tal sentido, aunque el concepto de editar deriva de *edo*, según su acepción latina de “sacar a la luz” o “publicar”, si nos remontamos más allá de ese vocablo y recurrimos a su raíz, *dhe-*, en ella aparecen los conceptos contrapuestos de “sacar algo al mundo, dándole existencia”, o bien “establecerlo creadoramente”. Ambas posibilidades, inscritas en el origen de la noción de editar, aunque de apariencia contraria, en las editoriales del destierro se hicieron complementarias, puesto que nos permitieron a la par exponer a la luz pública nuestras ideas o razones, revelándolas,

así como contribuyeron decididamente a establecernos creadoramente en nuestras nuevas tierras, sintiéndonos transterrados. De este modo, dichas publicaciones nos permitieron superar nuestro delirio inicial, al sembrar en otras tierras las semillas o esporas aventadas por la diáspora sufrida, ya que el delirio supone el “apartarse” del surco (Morales, 2012: 1271).

Morales afirma que las “editoriales del destierro [...] contribuyeron decididamente a establecernos creadoramente en nuestras nuevas tierras” como, en cierta medida, ya indicaba el título de ‘Biblioteca Nuevo Mundo’. Pero es que además, prosigue Morales, les otorgó un sentimiento de ser “transterrados”, lo cual les permitió “sembrar en otras tierras las semillas o esporas aventadas por la diáspora sufrida”, dejando, de esta manera, absolutamente clara la voluntad inicial de continuidad, de ligazón y de transvase realizado sobre suelo americano.

Efectivamente, la labor de Morales como editor, insistimos, quizá sea la menos conocida frente a la de dramaturgo y a la de ensayista, pero resulta encomiable por la altura intelectual de los principios sobre los que hemos comprobado que se levantó y por la posición defendida desde las dos colecciones que dirigió. Ahora bien, quizás también debemos considerar que la más importante contribución de Morales al transvase y continuación del programa de renovación estética desarrollado bajo el marco de las acciones educativas y culturales de la República española, se encuentra en la publicación de la antología *Poetas en el destierro*. Y ello, a nuestro juicio, por dos hechos esenciales: a) esta antología muestra, ya en el año 1943, una plena toma de conciencia de la posibilidad de existencia de un sistema cultural independiente y en paralelo al canon franquista construido a través del sistema de censura y de la intervención politizada del mundo académico, en la configuración de la historiografía literaria española; y, b) el desmantelamiento de la República de las Letras española tras 1939 generó una anomalía historiográfica en el ámbito literario, que antologías como la preparada por Morales desestabilizan y subvierten al proseguir con la labor editorial previa a la Guerra Civil española.

No podemos olvidar que *Poetas en el destierro* fue la obra de mayor extensión, en cuanto a número de páginas, y de ambición, por el enorme trabajo de preparación realizado, que fuera publicada por ‘Cruz del Sur’. La antología, incluida en la colección ‘Raíz y Estrella’, aparecía en 1943 como un título publicado —junto a *España y Europa* de José Ferrater Mora— dentro de los siguientes límites editoriales propuestos:

La colección ‘Raíz y Estrella’ difundirá obras en las que se destaque junto al deseo de renovación de España, la no menos imperiosa exigencia de

conservar y hacer revivir todo lo digno de su historia. Temas y autores de España aparecerán aquí unidos por la raíz de la preocupación española y guiados por la estrella de su liberación de toda servidumbre (Morales, 1943: 296).

En la cita anterior se percibe un claro impulso de denuncia, como así lo atestiguan las palabras “por la raíz de la preocupación española y guiados por la estrella de su liberación de toda servidumbre”. Frente a la censura y el control franquistas, en ‘Raíz y Estrella’ se reivindica el libre-pensamiento y, lo más importante, la necesidad de que la “renovación de España” no se vea truncada por las imposiciones del régimen franquista. Tal denuncia se complementa con el objetivo expresado por el propio Morales de concitar “las voces acusadoras de los mayores poetas de la guerra y el destierro, convirtiéndose sus palabras en un crecido clamor que habitó la letra impresa, no solo porque con ellas acusaron al franquismo, sino que, en muchos casos, la acusación se efectuaba tanto por la excepcionalidad de los poemas como por el hecho de tener que publicarlos fuera; lejos, demasiado lejos de su origen” (Morales, 2012: 1278-1279). Las palabras de Morales son un excelente resumen de lo que, en su conjunto, supuso la antología *Poetas en el destierro*. Esta continuidad con la mejor tradición española se puede apreciar hasta en el mismo formato de la antología donde, como con acierto explicó Escalona Ruiz en el trabajo ya mencionado, “aparecen textos de libros publicados o inéditos, o no recogidos en libro hasta entonces, como se indicaba en el prólogo, con imágenes que recuerdan la presentación de los editores de *Cruz y Raya*” (2006: 374-375).

La antología de Morales aparece dentro de la órbita de otras obras similares publicadas anteriormente: “las de Enrique Díez-Canedo, aparecida en la editorial Nuestro Pueblo (1940), la de Juan José Domenchina en Atlante (1941), y la de Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Emilio Prados y Juan Gil Albert de la editorial Séneca en 1941” (Escalona Ruiz, 2006: 374). Sin embargo, consideramos que la repercusión y el alcance de *Poetas en el destierro* fue mucho mayor que el de las obras de los antólogos que acabamos de mencionar, tal y como así lo demuestra el número de ventas (Morales, 2012) y la recepción de los lectores (Lastra, 2012). Quizá una de las claves de esto se encuentra en la misma concepción y disposición de la antología.

*Poetas en el destierro* se divide formalmente en doce secciones. El libro se abre con un prólogo escrito por José Ricardo Morales, al que siguen once apartados dedicados, en este mismo orden, a los siguientes poetas: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Juan Larrea, Emilio Prados, Rafael Alberti, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre. Cada sección dedicada a los poetas presenta la misma

estructura formal. En primer lugar, una pequeña introducción al autor en la que se ofrece una sucinta información biográfica, algunos rasgos precisos de estilo y una breve relación bibliográfica; después, lógicamente, los poemas seleccionados.

La antología se inicia con los siguientes versos de Juan del Encina que ya, desde su comienzo, ubican esta antología dentro de un paradigma muy específico y que no es otro que el del ‘destierro’:

*Triste España sin ventura,  
todos te deben llorar;  
despoblada d’alegría,  
para nunca en ti tornar:*

En la línea de los versos de Juan del Encina, el prólogo comienza con una denuncia explícita de las atrocidades cometidas contra la población durante la Guerra Civil española:

El pueblo español hubo de pasar, reciente y dolorosamente, por una de sus pruebas más rigurosas, urdida y provocada, según se usa, a sus espaldas, y en ella, como le cuadra, supo sentar cátedra de bien morir, de honrada muerte (Morales, 1943: 9).

*Poetas en el destierro* se sitúa, por tanto, en las coordenadas de lo que más adelante Morales define como “signo o cruz que llevamos a costas”, que explica al afirmar que “la adversaria fuerza del sino, del pro y el contra, nos llevó a la cervantina fuerza de la sangre, y sobre España anduvo de nuevo la muerte en danza al son que le tocaban quienes no son y la desataron” (Morales, 1943: 9). Ese “no son” al que se refiere Morales, sobreentiende un sujeto: aquellos que negaron y aniquilaron el sistema cultural de la República. Y como no podía ser de otra manera, así también lo sufrió aquello que nuestro autor denomina como “el árbol poético español actual”, en las siguientes líneas:

El árbol poético español actual, de abrileña hermosura, el más lozano que desde los siglos de oro haya existido, sintió, con la guerra, desmochados y hendidos a sangre y fuego sus más espléndidos y verdecientes ramos. Su poesía, que era, como la eterna, de sangre y de fuego, ardorosa corriente, “llama de amor viva”, letra que nos salía de la sangre, conoció la sangría y la mala muerte que sus enemigos le procuraron (Morales, 1943: 9).

La imagen de la sangre que se desangra en las letras es un elemento que vertebra todo el prólogo y que le servirá a Morales para construir una especie de *ubi sunt*, un espacio espectral terrible donde la “mala muerte” de la literatura, que “desmochada” y hendida a sangre y fuego, es privada de su renovado carácter y de su regeneración más esencial. Por eso, como prueba del trágico territorio que permanece tras la barbarie, Morales afirma que:

Mucha sangre y mucha vida corrieron por nuestra tierra, y por muchas terribles y malas muertes pasaron nuestras letras y quienes las creaban. Trágica ausencia de los enterrados, la de Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández, dueños de su bien morir, vivos siempre en su obra, a cuyo mundo poético, el de sus creaciones, supieron llevar al otro mundo, el de la muerte, rondadora perpetua de nuestra literatura (Morales, 1943: 10).

Y es que, como nos muestra este fragmento, para Morales la muerte es una presencia constante en la literatura, ya que, volviendo a Juan del Encina, parece que la historia de España se fragua en el verter de la sangre, en el autoritarismo que niega a los otros y los empuja al destierro. Por tanto, de ahí esa “trágica ausencia” que leíamos de aquellos escritores que, a pesar de la fatalidad, quedaron “vivos en su obra”, como así lo ratifica la presente antología habitada por las voces de algunos de ellos. Entre esos dos mundos, el de los vivos y el de los muertos, hay para Morales “otro mundo” que él retrata como “el nuevo mundo, el tercero y no en discordia, sino en humanísima concordia con nosotros [...] los exiliados, [...] que es la tierra, hecha viento durable en la palabra desterrados” (Morales, 1943: 10). De esta manera, Morales nos sitúa ante un paradigma que resulta verdaderamente desolador, en el que:

A los que se tragó la tierra, los enterrados, y a los que la lejana tierra les estraga, los desterrados, hay que juntar también aquellos poetas que en España quedaron heridos por la, para ellos, peor de las muertes: la del silencio (Morales, 1943: 10).

Ese “silencio”, calificado por Morales como la “peor de las muertes”, es justo el que aspira a quebrar esta antología de *Poetas en el destierro*, para que así los “desterrados” y los “enterrados” puedan encontrar la posibilidad de que su “viva voz inmutable” permanezca en la literatura. En este sentido, Morales resume el propósito de la antología en los siguientes términos:

Con ellos, con los que callan y no otorgan, con los que dan la callada por respuesta en vida y en muerte, está nuestro pensamiento al reunir, en este haz de la antología, a quienes tienen el venturoso privilegio de poder echar a vuelo cuanto de hermosamente bueno les viene a la pluma (Morales, 1943: 10).

Las palabras de José Ricardo Morales son muy ilustrativas del proceso de configuración de un sistema de referentes culturales —y específicamente literarios— contrario al establecido desde la propaganda franquista. Y, consecuentemente, de esta manera Morales incluso señala, unas líneas más adelante, el deber moral que le corresponde a todos los desterrados de impedir que los futuros lectores no tengan la posibilidad de acercarse a los autores silenciados por el régimen franquista. Lo que aquí Morales describe no solo se alza como una posición de resistencia, sino de activa construcción de una alternativa a lo impuesto y a la condena al olvido, expresada de este modo:

Como en otros siglos, en tiempo de amargor para la patria, a los desterrados corresponde levantar la voz con que nuestra malherida España, vueltas las tornas, se dirá a sí misma y a todos lo mucho que deba decirse. Solo suena el río cuando agua lleva. Escuchémoslo aquí cantando y sonando, contante y sonante en su limpio manantial, hablando y cantando claro en el venero puro y eterno de la lírica española, fuente honda y estremecida que si no nace ahora de la tierra asolada de España, surge de la otra tierra que es carne viva en sus mejores hijos, tierra o carne desolada y doliente, humana y conmovida de los poetas españoles en destierro (Morales, 1943: 11).

El prólogo se cierra insistiendo en la imagen del “limpio manantial”, esa “fuente escondida” que ya diera nombre a aquella colección dirigida por el propio José Ricardo Morales, de la que dimos cuenta anteriormente. Esta imagen se complementa con la de la “tierra asolada de España”, de la que surge “otra tierra”, es decir, todo un nuevo sistema cultural producto de la carne “doliente, humana y conmovida de los poetas españoles en destierro”, de un “nuevo mundo” de relaciones literarias que empieza a cristalizar en América gracias al denodado esfuerzo de los que lo perdieron todo.

Y entre los que lo perdieron todo, hasta la propia vida, se encuentra el primero de los autores antologados: Antonio Machado. De este autor destaca el “afán crítico”, la “ideología de origen krausista” y una poesía en la que se funden “pensamiento y canción”. Morales afirma que Machado “ocupa, con Juan Ramón Jiménez, el más alto rango en la poesía española contemporánea” (Morales, 1943: 16). De la selección de textos operada por José Ricardo Morales para esta antología, destaca la inclusión de un importante número

de textos pertenecientes a *Soledades. Galerías. Otros poemas*, por un lado, y, por otro, de *Nuevas Canciones*. Ese es un hecho relevante, si tenemos en cuenta que la academia franquista sí recuperó muy rápidamente los poemas de *Campos de Castilla*, pues, por razones obvias, casaba bien con la estética que el aparato de propaganda del Régimen estaba intentando crear en los años cuarenta, mientras que desplazó a un plano secundario todos aquellos textos que, desde su perspectiva, no contribuían de alguna manera a la consolidación del mito de la España eterna, imperial y castellana.

El segundo autor es Juan Ramón Jiménez. Morales lo define así: “poeta en todo y siempre, nuestro autor es uno de los que más han contribuido a la poda de ramas superfluas de la lírica española”, y lo destaca principalmente por el hecho de que “La poesía española requería, como aquel griego, un punto de apoyo para levantar su mundo; y lo halló en Juan Ramón Jiménez” (Morales, 1943: 59). Como no podía ser de otra manera, la relación bibliográfica termina en los *Sonetos espirituales* publicados en Buenos Aires en 1942. Al igual que hiciera con Machado, Morales recoge algún poema no incluido en volumen o en libro. Entre su selección de textos, llama la atención la elección de poemas de un corte particularmente metafísico.

Morales sitúa a León Felipe en la línea de la poesía de Walt Whitman, “de quien es el mejor traductor castellano y a quien tanto debe” (Morales, 1943: 99), y al que define como “espíritu en contradicción, cantor de lo minúsculo y de lo grandioso, hombre retraído y poeta de muchedumbres [...] pleno de fuerza en los poemas publicados en el destierro” (Morales, 1943: 99). Si bien Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez se nos presentaban como los dos grandes referentes de la poesía española de ese momento, León Felipe es destacado por el carácter “épico” y “combativo” de las obras “motivadas por la guerra española” (Morales, 1943: 98). Entre los poemas recopilados destacan aquellos pertenecientes a *Español del éxodo y del llanto*. La razón nos parece clara. La poesía de León Felipe encarnaba la rabia y la tragedia sufrida por los desterrados, y su ligazón con Whitman lo situaba en las coordenadas de libertad y de tolerancia que los desterrados habían defendido antes y después de su forzado exilio.

Del siguiente autor, José Moreno Villa, se destaca sobre todo la “libertad expresiva”: “Una palabra “prosaica”, tal la nombra Moreno Villa, deja de serlo encadenada en un verso, en una idea lírica. Y ahí, en la especial coherencia de sus obras, reside, precisamente, la calidad que de precursor tiene este poeta” (Morales, 1943: 118). Para Morales, la inclusión de Moreno Villa en este “parnaso” del destierro se justifica en el hecho de que “a las asociaciones que establece entre los vocablos, a los enlaces de nueva índole, a esa libertad expresiva de su sintaxis, debe Moreno Villa su situación cimera en la lírica española moderna” (Morales, 1943: 188). Entre los poemas escogidos por Morales para la antología, destacan aquellos que tienen que ver con la tierra,

con la identidad, pero también con la profunda renovación del lenguaje que supuso la Vanguardia.

La poesía de Pedro Salinas aparece distinguida por el dominio técnico del autor y sobre todo en relación a su magisterio académico y a su labor como traductor, de la que Morales afirma que “a Pedro Salinas debemos excelentes traducciones de autores franceses, principalmente de Proust, y una gran labor crítica, recogida en libros y revistas, además de la muy fecunda realizada en su cátedra” (Morales, 1943: 136).

El autor que sí es objeto de mayores elogios es el siguiente en la nómina: Jorge Guillén. Morales se refiere a Guillén en los siguientes términos: “*Cántico*, libro único de Jorge Guillén, producto de continuas depuraciones, es, a no dudarlo, la obra de mayor unidad lírica que existe en la literatura española contemporánea” (Morales, 1943: 156). E incluso añadirá que “cada verso de Jorge Guillén es una fiesta de su calculada galanura” (Morales, 1943: 158). Sin duda, Guillén ocupa un papel destacado en esta antología ya que Morales considera que su poesía entronca con la mejor tradición de clásicos españoles como San Juan de la Cruz o Luis de Góngora.

Juan Larrea, Emilio Prados, Rafael Alberti, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre son los cinco últimos poetas con los que se cierra la antología. De entre ellos, Morales dedica más espacio y atención a Alberti, de quien destaca que: “nota distintiva de esta poesía es su excepcional variedad temática y métrica. Alberti, versificador prodigioso, dueño de difíciles virtuosismos, hace de toda su obra una lección de oficio poético” (Morales, 1943: 213). El elogio señalado con respecto a Alberti también se corresponde con el brindado a Emilio Prados, del que se subraya su excelente faceta como editor y su poesía atenta a las “circunstancias” históricas en las que se escribe, hasta el punto que Morales dijera de él: “Durante la pasada guerra, acuciado por el lamentable derredor, que coincidía con el patético sentido de sus versos, volvió su atención a las circunstancias, cantando en formas tradicionales, romances sobre todo, la lucha y los empeños de su pueblo en armas” (Morales, 1943: 192). En el caso de Juan Larrea destaca, ante todo, su palabra experimental y su pertenencia al movimiento “creacionista”. Aunque, por otro lado, Morales también insiste en que “nuestro poeta se distinguió también de los restantes líricos del grupo al llevar a sus obras cualidades diferentes a las puramente imaginativas que aquellos empleaban” (Morales, 1943: 180). Por su parte, sobre Luis Cernuda considera que “se nos aparece padeciendo hasta la tortura sus propios estados y distanciado a la vez de ellos, de vuelta de su sufrimiento y deseándolo de nuevo, cansándose de desearlo y cansándose “del estar cansado”, pugna de la pasión andaluza con la nostalgia gallega, conflicto de su sensibilidad agudísima con el desdén y tedio que lo singularizan” (Morales, 1943: 247-248). Efectivamente, en este sentido, Cernuda es uno de los mejores ejemplos de un cierto tipo de exiliado que

vive en un sufrimiento constante, desterrado de todos y de todo, siempre en conflicto consigo mismo. La selección de poemas que Morales realiza, como así ocurre con el resto de poetas, es extraordinariamente acertada. Si tenemos en cuenta la cercanía temporal, admira la lucidez que muestra Morales en sus introducciones a la obra de cada poeta y, aún más, su sabia elección de textos verdaderamente representativos de sus particulares prácticas poéticas. Es exactamente lo que ocurre con el último de los poetas de la antología, Manuel Altolaguirre. Nos detenemos especialmente en este poeta porque es el escritor que Morales sitúa en mayor conexión con los discursos estéticos de otros autores. En su nota, Morales expone con gran exactitud cuáles son los poetas que sirven de referencia a Altolaguirre, cuya presencia es más marcada en sus escritos. De entre todos ellos, resulta especialmente significativa su lectura de Garcilaso de la Vega en Altolaguirre, que delimita en los siguientes elogiosos términos: “el remoto acento de otro limpio poeta, Garcilaso de la Vega, muerto de amor en el continuo batallar de su vida, se advierte sobre la delicada y reciente voz de Manuel Altolaguirre, plena de intensidad y contención, análoga en su transparencia a la del clásico caballero toledano” (Morales, 1943: 275).

La antología se cierra con el poema titulado “Nube temporal” del que se indica que no está recogido en ningún volumen. A nuestro modo de ver, este último poema no sirve tan solo de cierre a la serie de Altolaguirre, sino que, además, remata porque incluye todo el sentido y el propósito de la antología. Ese “Arráncame el presente doloroso” unido al “mientras España se desangra y llora”, que tiene su contrapunto en la concisión de “El dolor exterior entenebrece/ el que se oculta enciende el pensamiento” (Morales, 1943: 292), convergen en torno a la idea, ya expresada en el prólogo de la antología, de no claudicar ante la imposición del silencio, de no rendirse ante la imposición de un canon literario tergiversado por objetivos propagandísticos e ideológicos. En este sentido, llama la atención la ausencia de alusiones ideológicas para justificar la presencia de los autores en la antología. Su inclusión se justifica por la autoridad de la calidad de sus escritos y por el hecho de haber sido condenados al destierro. Este planteamiento asumido por Morales es verdaderamente ejemplar, ya que consigue hacer que ese “manantial lírico”, al que se refería en las primeras páginas, fluya con una convicción y con una autenticidad que nunca habría podido conseguir el mero panfleto. Es justo este carácter moderado y reivindicativo al mismo tiempo, el que dota de aún mayor singularidad a esta antología y lo que, con el paso del tiempo, añade un valor inestimable a la fuerza de la serenidad desde la que fue concebida, frente a la aniquilación del sistema cultural de la República. No podemos dejar de recordar las clarificadoras palabras de Morales al respecto, cuando escribió que:

[...] aunque el desterrado sea un infirme, un enfermo que requiere incorporarse de la postración sufrida, de ella no sale únicamente cuando vuelve a difundir con libertad sus ideas, sino que también la obtiene cuando logra incorporarse por entero al cuerpo social que lo acoge (Morales, 2012: 1279).

Desde luego, *Poetas en el destierro* es un caso ejemplar de incorporación al “cuerpo social que lo acoge” —a Chile—, pero también de voluntad de transfusión de ideas y de construcción de un nuevo sistema cultural que uniera lo mejor de una tradición con el futuro incierto del destierro.

#### CONCLUSIONES

José Ricardo Morales es una de las grandes figuras de la cultura en español a ambos lados del Atlántico. Su labor como dramaturgo, profesor de universidad y ensayista, ha sido objeto de diversos estudios. Sin embargo, su faceta de editor ha permanecido mucho menos analizada. Morales contribuyó decisivamente al desarrollo de las estructuras culturales de Chile: fue uno de los impulsores del Teatro Nacional, dirigió importantes iniciativas académicas y, no debemos olvidarnos, fue el puente entre dos realidades culturales que se acercaron gracias, entre otras iniciativas, a la labor de la editorial ‘Cruz del Sur’ y, muy en particular, a la dirección de Morales de las colecciones *La fuente perdida* y *Divinas palabras*, además del hito que supuso la elaboración de la antología *Poetas en el destierro*.

Esta antología tuvo una importantísima recepción en Chile e hizo posible el contacto de generaciones de futuros lectores con una realidad —la de la mejor poesía española— que, por el contrario, fue objeto de censuras, de olvidos, de ostracismo y de persecución en España. La antología preparada por un jovencísimo Morales, tuvo el valor de facilitar un instrumento esencial y único para el acceso a esa poesía y, al mismo tiempo, supuso la presencia viva de textos en condiciones óptimas para ser leídos, que se salvaron de caer en el olvido de los anaqueles y de los archivos. Así lo atestigua Pedro Lastra en las siguientes líneas:

Pero debo alejarme del mencionado laberinto para centrarme en el relato de ciertas experiencias que un lector —no ajeno a las seducciones de la escritura— ha vivido en años de acercamiento a las representaciones del exilio en la literatura hispánica, especialmente en la poesía, aunque no solo en ella. Diré que esas lecturas ocurrieron muy temprano y que, como sucede a menudo, el azar jugó aquí también un papel: este fue el encuentro con un libro publicado en Santiago de Chile en 1943 por exiliados de la guerra civil, llegados hacía pocos años al país. Ese libro,

que conservo hace más de medio siglo, era una antología titulada *Poetas en el destierro*, dispuesta por José Ricardo Morales y editada por Arturo Soria. He contado en otra parte lo mucho que significó ese libro para mi generación y no insistiré en tales detalles; pero fue ahí donde pude ver la continuidad de una sombría historia revelada como trasminante vivencia poética a través de muchos siglos [...] (Lastra, 2012: 3).

Efectivamente, *Poetas en el destierro* fue la antología de referencia, no solo en Chile sino en todo el continente americano, para muchos poetas y lectores posteriores. De ahí que se cumpliera con total éxito el propósito para el que había sido fundada la editorial ‘Cruz del Sur’:

[...] la Editorial Cruz del Sur demostró fehacientemente que no llegábamos a Chile para “hacernos la América” —según decían los antiguos emigrantes cuyo único propósito era llenarse las faltriqueras—, sino que nuestra intención tenía por meta el contribuir, en la medida de nuestras posibilidades, a que América se hiciera. Las numerosas fundaciones efectuadas en Chile por los desterrados españoles —en cátedras, teatro, nuevas disciplinas— dieron muy claro testimonio de que al fundar cuanto fuera, deseábamos pro-fundizar en nuestra tierra adoptiva, para convertirla al fin en nuestra tierra adoptada, incorporándonos a ella. De modo que nuestra diáspora tal vez pudiera concluirse al efectuar su siembra en un terreno propicio (Morales, 2012: 1279).

Las palabras anteriores son un excelente resumen de la verdadera dimensión de lo que supuso esta aventura editorial, en la que José Ricardo Morales desempeñó un papel fundamental. Si no hubiera sido por José Ricardo Morales, por su visión desprejuiciada y erudita de la literatura española, buena parte de la mejor tradición poética española del siglo xx se hubiera quedado circunscrita a un ámbito muy reducido, cuando no, condenada al olvido o al desconocimiento en los años en los que él la saca a la luz. En cambio, gracias a Morales, como hemos podido comprobar, la poesía española encontró en el destierro nuevos caminos por los que transitar hacia diferentes geografías. La herencia de aquella labor editorial de la renovación cultural desarrollada durante los años de la República, fue esencial. Tampoco lo fue menos la tarea editorial cumplida por Morales y que hoy seguimos celebrando por el audaz ejercicio de libertad, de resistencia y de honestidad intelectual que supuso la publicación de *Poetas en el destierro* en 1943.

BIBLIOGRAFÍA

- Aznar Soler, Manuel (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Renacimiento, Sevilla, 2006.
- Escalona Ruiz, Juan, “Una aproximación al exilio chileno: editorial Cruz del Sur” en *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Renacimiento, Sevilla, 2006.
- García Montero, Luis, “La generación del 27 como razón de Estado” en *Ínsula*, número 732, diciembre 2007.
- Lastra, Pedro, “Conferencia Poesía y Exilio” en *La Otra*: [www.laotrarevista.com](http://www.laotrarevista.com), 17 enero 2012, consultado 24-06-2013.
- Morales, José Ricardo, *Poetas en el destierro*, Editorial Cruz del Sur, Santiago, 1943.
- Morales, José Ricardo, “Razón y sentido de la editorial Cruz del Sur” en *Obras Completas: Ensayos*, Edición de Manuel Aznar Soler, Alfons el Magnànim, Valencia, 2012.



ENTREVISTA:

JOSÉ RICARDO MORALES Y SU CONTEXTO LITERARIO Y CREATIVO\*

*Eduardo Godoy Gallardo y Haydée Ahumada Peña\*\**

*Pregunta: Usted se ha referido, tanto como creador y estudioso, a tres grandes personajes de la literatura española como son don Quijote, la Celestina y don Juan, y a personajes populares como Pedro de Urdemalas, por ejemplo: ¿Qué representan para usted?*

Respuesta: Son algunos de los mayores transgresores que figuran en dicha literatura, aunque los he tratado de manera diferente, según se debe al teatro o al ensayo. A don Quijote le he dedicado numerosos trabajos, en los que intenté revelar aspectos desconocidos o descuidados de su naturaleza, a partir de la desubstanciación del texto, propuesta anticipadamente por Cervantes con respecto a diferentes pensadores de su tiempo. En cuanto a «La Celestina», además de haberla adaptado al teatro —por encargo de aquella gran actriz y persona excepcional que fue Margarita Xirgu— me propuse efectuar una iconografía de la obra, que estaba sin hacerse, como sostuvo María Rosa Lida en su tratado sobre la vieja mediadora. A consecuencia de ello, encontré la presencia de Celestina en «La Venus del Espejo», de Velázquez, (National Gallery, Londres), así como en las pinturas negras de Goya, («Dos mujeres y un hombre») y en un cuadro de Massys, («Vieja mesándose los cabellos») y otro de José Ribera («Vieja pesando oro»), actualmente en el Prado. En cuanto se refiere a don Juan, me permití llevarlo al teatro en mi obra «Ardor con ardor se apaga», convirtiéndolo en un morisco marginado, que seduce a las cristianas en prueba del poder que le conceden sus creencias prohibidas, burlándose de aquéllas y de Tirso.

Por otra parte, en mi ensayo «¿Qué urde Pedro de Urdemalas?» revelo la condición del pícaro, propuesto como un mutante que cambia constantemente de aspecto, y aun de oficio, para simular ser otro, sin dejar rastro de sí que pueda identificarlo, ocultándose de todos mediante el arte dramático.

---

\* Entrevista realizada el mes de julio, 2013.

\*\* Eduardo Godoy Gallardo es profesor de la Universidad de Chile y miembro de la Academia Chilena de la Lengua.

Haydée Ahumada Peña es profesora de la Universidad de Chile y de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

P.: *Su teatro fue concebido entre dos escenarios vitales muy distintos: el español y el chileno. ¿Qué problemas le produjo semejante situación y cómo los resolvió?*

R.: El desterrado es el que tiene dos tierras para no tener ninguna. El poseer conciencia de ello, le permite ser el que es: un enajenado cuerdo que puede sacar partido de su propia situación, pues vive en la inmediatez de lo ajeno, así como a la mayor distancia de su propio origen. Esta coyuntura anómala, le permite separarse de cuanto es habitual en el contorno en que vive, contemplándolo de lejos para encontrar su sentido. Dicha visión distanciada, que es propia del desterrado —no solo con referencia al país que lo recibe, sino al propio que lo enajenó—, me permitió comprender nuestro mundo de manera inusual, participando de él a la distancia, tal como suele hacer el escritor. De manera que si trato de escribir, no hay nada más natural que esa extrañeza constante, aplicándola al contorno en el que vivo. Por lo tanto, en ese aspecto, con relación a nuestra obra, se puede sacar ventaja de la situación descrita, puesto que es inherente al trabajo literario el hecho de distanciarnos de cuanto vivimos en la inmediatez, para lograr entenderlo como un todo, que requiere, percibirlo a la distancia. De esta manera el destierro, en cuanto que constituye la razón de nuestro modo de ver, no implica conflicto alguno respecto de nuestro mundo, sino que, muy al contrario, se convierte en un punto de partida imprescindible para poder formularlo.

P.: *¿Por qué el tema del regreso, tan común en la temática del exilio, prácticamente se encuentra ausente en su teatro?*

R.: No es tan cierto, porque el regreso se halla claramente formulado en mi teatro y en mis ensayos. Véase, para confirmarlo, la conferencia inaugural del Primer Congreso Internacional de Literatura del Exilio, efectuado en la Universidad de Barcelona, que titulé el «Saber del regreso». Además de ello, muchas de mis obras dramáticas significan un retorno a las causas originarias del conflicto que ocasionó nuestro destierro, poniéndolas en tela de juicio.

De manera que el regreso está claramente formulado en mis obras, desde «Poetas en el destierro», aunque se trata, en ellas, de un retorno mental, de índole histórica, y no a la añoranza de un mundo pasado y perdido, añoranza que significa literalmente «ignorancia», porque en el supuesto retorno «en persona» a nuestra tierra de origen, se ignora que las condiciones del país son otras, después de los varios lustros de una de las dictaduras más estúpidas que se hayan sufrido durante el siglo xx, de manera que la pretendida vuelta al origen implica, en este caso, la mayor carencia de sentido histórico concebible, pues supone que en nuestra tierra lejana no ha ocurrido nada.

P.: *¿Es el teatro el género apropiado para expresar sus planteamientos?*

R.: Si el teatro, en su sentido riguroso, expone al hombre ante sí mismo, estimo que es el arte más adecuado para representar los conflictos reales o posibles que a todos nos afectan.

P.: *¿Por qué decidió permanecer en Chile y no regresar a España?*

R.: Porque Chile significó para los desterrados españoles el ejercicio pleno de la libertad y la tolerancia, por las que muchos habíamos luchado en España.

P.: *Usted ha sostenido que escribir teatro equivale a desempeñar el papel del «tábano socrático». ¿Por qué?*

R.: El tábano, al que alude Sócrates como ejemplo de la actividad del filósofo, corresponde al insecto que con su agujón despierta y activa al buey pesado y pasivo, poniéndolo en movimiento. A mi manera de ver, no es otra la función que podemos atribuir al teatro, puesto que despierta al público inerte, dándole lucidez sobre algunos de los problemas que le atañen, abriéndole los ojos ante situaciones reales o posibles que suelen afectarnos sin tener clara conciencia de ellas.

P.: *A dos de sus obras —«Poetas en el destierro» y «La fuente escondida»— se las considera como un homenaje a España, ¿está usted de acuerdo?*

R.: Si de homenajes se trata, mi antología de «Poetas en el destierro» destaca la obra de aquellos grandes poetas que fueron la voz cantante del pueblo español frente a quienes intentaron enmudecerlo. En cuanto a mi colección poética «La fuente escondida», se preocupa de aquellos poetas de los siglos xv al xvii que fueron menoscabados, y aun omitidos, por los críticos ignaros, destinándolos al silencio. Ambos conjuntos de textos suponen un homenaje, por cierto, aunque en ese caso desconozco si corresponde al país que los acalló, dejándolos «a la sombra del silencio», dicho sea con palabras de Cervantes...

P.: *Usted abandonó España a temprana edad, luego de terminada la guerra civil: ¿qué recuerda de la vida teatral del período de pre-guerra?*

R.: La vida teatral de entonces se encontraba dominada por la figura creciente de Federico García Lorca y la muy acreditada de Margarita Xirgu, «autora

de autores», como la calificué, puesto que difundió las obras de Valle-Inclán y Unamuno, nada menos, llevándolas a la escena. Por entonces nunca pude suponer que iba a estimular mi teatro, representándolo en varios países de América. Al ejemplo de la Xirgu también conviene añadir el oficio que adquirí en mi labor con Max Aub, por entonces director del Teatro Universitario «El Búho», de la Universidad de Valencia, teatro en el que estrené «Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante», una de mis primeras piezas.

P.: *¿Esa experiencia influyó en su creación en el exilio?*

R.: Sin duda alguna. Puedo afirmar que el repertorio inicial del Teatro Experimental, del que fui uno de sus fundadores y el primer director de escena, incluyó dos obras representadas anteriormente por «El Búho»: «Ligazón» de Valle-Inclán y «La guarda cuidadosa», de Cervantes —agosto de 1936—, en una verdadera transfusión de un mundo a otro. El testimonio indudable de cuanto acabo de afirmar se encuentra en la fotografía incluida en el volumen de «Teatro Completo», de Max Aub, (Aguilar, México, p. 18), en la que aparecemos, en torno a él, los participantes en la representación de «Ligazón» y «La guarda cuidadosa», obras que después traje al naciente Teatro Experimental.

P.: *¿Es el exilio, en su caso, una forma reveladora —como alguien lo afirmó— de la condición histórica del hombre?*

R.: La condición histórica del hombre supone «tener presente» aquello que ya ocurrió, estimándolo como consecuencia de las acciones humanas efectuadas en otros tiempos. Por ello, la temporalidad histórica adquiere cierto carácter biográfico, hecho presente mediante determinada interpretación. De esta manera entendida, la historia no es una simple relación de los hechos acaecidos, sino que requiere acudir a determinados supuestos del presente para entender el pasado, dándole nuevo sentido. Así propuesta, la historia se caracteriza siempre por proponer una noción temporal que he denominado «estrófica», por cuanto el tiempo en ella considerado es siempre de ida y regreso, tal como los antiguos griegos llamaron en «boustrofedón» a la escritura que, a semejanza del trazo del arado movido por bueyes, adoptaba dos direcciones opuestas, de ida y regreso. A este propósito, como la experiencia del exilio implica la comprensión de los hechos ocurridos a partir de un punto de vista ajeno a la habitualidad —pues el desterrado vive fuera de lo acostumbrado entre quienes le rodean en el país de acogida—, esta situación le hace apreciar el mundo en torno, con una visión distinta y aun distante de la que tienen aquellos con que convive en determinado sitio, sometidos a

la extrema redundancia de la rutina o de la tradición. Visto así, el extrañado forzoso, el desterrado, puede tener cierto sentido histórico distinto del que caracteriza a los rutinarios, opuestos a la ruptura que implica el término.

P.: *¿Qué huella dejó en su obra la concepción dramática de Valle-Inclán?*

R.: Mi obra difiere rotundamente de la de Valle-Inclán, pues no se atiene, como la suya, a una visión expresionista de la España de su tiempo. Muy al contrario, si Valle-Inclán propone en sus «esperpentos» una imagen grotesca de la realidad española, producida por la deformación de ésta en un espejo cóncavo, a diferencia de ello, en mis «españoladas» la deformación de la imagen del país se debe a una óptica opuesta: la correspondiente a la percepción de éste desde fuera, desde el punto de vista de un extrañado forzoso, que percibe al país representado en un espejo convexo. Las posibles «ventajas» en el extrañamiento que sufre el desterrado se deben a que puede contemplar su origen desde lejos, viéndolo en su integridad al desprenderse de él. Aún más, el destierro no nos convierte en internacionales, por hallarnos situados entre dos naciones —la del origen y la de adopción—, sino que nos procura determinada universalidad, ajena por completo a esos localismos narcisistas llamados nacionalismos.

P.: *En cuanto a sus vínculos chilenos (Gonzalo Rojas, Pedro de la Barra, Manuel Rojas, González Vera, Juan Emar...), ¿cómo se originaron estas relaciones y qué significaron en su momento?*

R.: Las personas que usted cita significaron aspectos distintos de la cordial acogida que nos dispensó Chile a los exiliados españoles, aunque entre todos ellos existe determinado vínculo que los relaciona: me refiero a que supusieron distintas modalidades de las afinidades «selectivas» —ya que no «electivas»— que sentimos con quienes efectuaban un trabajo semejante al nuestro. Gonzalo Rojas fue para mí un compañero fraterno, con el que compartí nuestra pobreza real y nuestros proyectos imaginarios, día a día, al salir todas las noches a recorrer la Alameda tras haber concluido nuestras clases en el liceo Federico Hansen. Pedro de la Barra fue el líder de los estudiantes que aspiraban a efectuar un teatro más riguroso que el corriente en aquel tiempo, quienes recurrieron a mi trabajo en “El Búho” para fijar el repertorio primero del Teatro Experimental, pues se hallaban, como he señalado alguna vez, en la condición del estudiante que escribió en los muros de La Sorbona durante los desórdenes de mayo del 68: «Tengo algo que decir pero no sé qué». Aunque, a diferencia de éste, los estudiantes chilenos sí sabían qué decir,

pero no sabían cómo. En cuanto a González Vera y Manuel Rojas, nuestro afectuoso trato se debió a la labor compartida en la Editorial Cruz del Sur, en la que tuvimos a cargo diferentes colecciones literarias. Con el enigmático Juan Emar compartí su mesa y amistad en «La Marquesa», su fundo cercano a Leyda, dotado de una buena biblioteca francesa, que puso gentilmente a mi disposición. Por último, y a todos ellos, he de sumar la muy cordial acogida de una familia chilena, la de don Carlos Vicuña Fuentes, cuyos hijos fueron como mis hermanos, a partir del poeta José Miguel.

*P.: Usted creó varias obras que caen en la categoría de Teatro Breve: ¿qué diferencia existe con las que requieren mayor extensión?*

R.: El Teatro Breve, con obras de reducida extensión, para algunos puede definirse mediante las diferencias que existen entre el cuento y la novela. Sin embargo, en ambos casos, el problema no es el de la extensión sino el de su condición diferente. El Teatro Breve es teatro de cámara, y así como en la música las obras de cámara se reducen a unos pocos instrumentos, de ellos se obtiene un partido posible que no existe en la música orquestal. Compárense, en dicho sentido, las partitas de Bach para violín solo, con las cantatas del mismo autor, comprobándose en ellas que las invenciones armónicas de las referidas partitas son mucho mayores que las existentes en las grandes obras corales, debido a que ha de mantenerse el interés de la obra con los hallazgos inesperados que produce el instrumento único. De análoga manera, puede compararse en la poesía el soneto con la epopeya, apreciándose así que la mayor concentración requerida por el número limitado de versos empleados en aquél, ocasiona distintos hallazgos debidos a la concisión de la obra. A tal punto es cierto, que Unamuno, en uno de los sonetos que publicó en su libro «De Fuerteventura a París» —escrito durante su destierro por la dictadura de Primo de Rivera—, señala que no hubiera podido encontrar la palabra más significativa de uno de ellos si no hubiese sido por las limitaciones restrictivas que le impuso la rima. De análoga manera, y por razones semejantes, una buena parte del teatro de vanguardia del siglo xx debió su libertad a las restricciones consubstanciales en el teatro de cámara. Tal vez esto explique por qué les concedí la mayor importancia a mis obras de cámara, en las que inicié un camino recorrido, después, por distintos autores.

*P.: Al revisar sus estrenos en Chile, se aprecia el manifiesto interés de las compañías universitarias: ¿a qué atribuye ese interés de los jóvenes por su obra?*

R.: Ese interés no solo se manifestó en Chile sino que pude apreciarlo en varias ciudades de España, en Estados Unidos y en distintas capitales de

América. Tal vez se debe a la preocupación de los jóvenes por su situación futura, anunciada en muchos aspectos de mi teatro que exponen algunos de los problemas debidos a la actualidad.

*P.: Apreciando los dos tomos de sus «Obras Completas», publicadas recientemente en 2009 y 2011, por la Institución Alfóns El Magnànim, ¿de qué manera se sintió reflejado en esas 2.787 páginas?*

R.: Esos dos tomos, a los que usted se refiere, significan una porción de mis trabajos de creación e investigación efectuados en Chile y en sus universidades. No representan sino una parte de mis actividades, pues no incluí en ellos los prólogos de distintos libros, ni los textos ocasionales, publicados en diferentes lugares. Deseo manifestar aquí mi gratitud a la Diputación de Valencia, porque los publicó espléndidamente, y a la Asociación de Escritores y Críticos de dicha ciudad que los destacó por unanimidad, mediante un reconocimiento que excede con creces cuanto pude esperar de dichos textos.

*P.: Su teatro ha sido vinculado con el del absurdo: ¿qué nos puede decir al respecto?*

R.: Mi teatro es anterior al llamado “del absurdo”, aunque, como he señalado en numerosas ocasiones, no pertenece al mundo del absurdo sino que denuncia el absurdo del mundo, asunto muy diferente. Desde mi trilogía «La vida imposible», escrita en la década de los años 40 del siglo pasado, recurro a las frases hechas, a los estereotipos del lenguaje habitual, a la reiteración obsesiva de las ideas y al repertorio de procedimientos que iban a constituir los motivos principales del teatro del absurdo. Compárese «Delirio a dúo» de Ionesco y «De puertas adentro», así como «Las sillas», de dicho autor, y el último acto de «El embustero en su enredo» —estrenado en Buenos Aires en 1946, por Margarita Xirgu—, dado que en ambas obras se desplazan y actúan en escena personajes inexistentes, imaginarios, e inclusive, en el extremo de las coincidencias anticipadas, apréciense «Compañía», de Beckett, y mi «Oficio de tinieblas», publicada en *Anales* de la Universidad de Chile, varios años antes, que supuso mi intento de escribir el más absoluto antiteatro concebible; porque si «thea» significa en griego «la visión», en mi obra y la de Beckett se suprime el ingrediente visual, característico del teatro, sustituyéndolo con lo dramático de las palabras de una obra desarrollada en la más absoluta obscuridad. De esta manera pude destacar la importancia del drama frente a lo teatral; es decir, destaqué cuanto es propio del conflicto, oponiéndolo al espectáculo.

P.: *¿Por qué la presencia de lo mítico se halla en parte importante de su creación?*

R.: Hace años que publiqué un volumen con algunas de mis obras dramáticas, titulándolo *Teatro mítico* (Editorial Universitaria de Chile). En el prólogo de dicho libro, no recogido en mis obras completas, expuse sucintamente aquello que para mí significa la tragedia: un conflicto entre el “mito” y el “logos”, de acuerdo con las diferentes maneras de pensar que implican. Pues, contra lo que suele creerse, el mito originalmente no se entendió como una falsedad o un error; según se supone ahora, sino que representa una verdad creída y compartida, revelada por los dioses a los hombres, referente al misterio de cuanto desconocemos sobre nuestro propio ser, a partir del origen. “Mito” y “misterio” son términos afines, porque derivan de la misma raíz: *my*, originada posiblemente por una onomatopeya de aquello que se expresa con los labios juntos, el «mugido», así como las palabras «murmuradas o musitadas». Entendido de este modo, el “mito” es palabra cerrada, es decir, palabra que requiere determinada interpretación, porque oculta algún “misterio” que debe ser mantenido como tal; hasta el punto que a Esquilo, en cuanto a dramaturgo, le acusaron de haber revelado los misterios de Eleusis. Propuesto de esta manera, el “mito” es una creencia compartida, que no puede revelarse sino en condiciones especiales. La omisión de tales condiciones, en las que se guardan las normas del grupo humano que las comparte, requiere determinado castigo, consistente en la muerte, la locura, o el destierro del infractor. Así se explica que la tragedia se base en semejante castigo, pues la obra representa una vulneración del mito y la publicación de la pena que merece el transgresor. De modo que la tragedia consiste en una publicación, al hacer público un hecho supuestamente delictivo, que altera la integridad del “mito” y sus preceptos. Tanto es así que Aristóteles llamó «teatro» al público que asistía a la representación trágica de la pena merecida por el alterador del “mito”. El teatro griego delata en su disposición arquitectónica las ideas que sostengo, pues el conflicto entre el “logos” y el “mito” que aquí propongo, se manifiesta en la existencia de una plataforma en la que actúa y se muestra el transgresor del mito, llamándola «el logeion» o «lugar del logos», en cuanto palabra interpretativa, que se destaca respecto al lugar del “coro”, es decir, el disco cerrado de la “orchestra”, en el que evoluciona el coro colectivo durante la representación. Dicho coro canta y danza, pero como no se puede pensar a coro, en éste se manifiesta normalmente la creencia unánime y colectiva del “mito”, mientras que en la plataforma del «logeion» tiene lugar el pensamiento del «logos», distinto y aun opuesto al «mythos» colectivo e impersonal, propio de la creencia compartida.

P.: *¿Qué representa el lenguaje en su creación dramática?*

R.: Si drama significa «acción», sus palabras constituyen el sentido de ésta; por ello son la condición básica del conflicto. Si así no fuese, el teatro quedaría reducido a ser solo pantomima. Por ello, no es que la palabra se oponga a la acción —como suele suponerse a partir del viejo adagio latino «res non verba»—, sino que revela el sentido atribuible a la acción misma, a tal punto que la palabra es una modalidad imprescindible de la acción dramática. El lenguaje es capital en cada obra, pues debe ceñirse diferentemente a la índole de ella, tal como lo requiere la condición mimética que tiene en el drama.

P.: *Usted ha sostenido que «El teatro es el arte más próximo a la filosofía», ¿por qué?*

R.: El paso gradual del “mito” al “logos” puede apreciarse a la par en el teatro y la filosofía. En ésta, a partir de los presocráticos, se produce un desplazamiento de la comunicación divina de la verdad (Parménides «et alii»), a la adquisición de ésta mediante el conflicto habido entre criterios contrapuestos que dialogan entre sí. De este modo el conflicto del “logos” con el “mito” se manifiesta, en ambos campos del pensamiento, con el predominio del diálogo —es decir en su significado de «aquello debido al logos»—, y no a partir de determinada revelación de las divinidades. A mi modo de ver, el conflicto entre el “mito” y el “logos” se resuelve, en el teatro y en la filosofía, mediante el contraste habido entre posiciones contrapuestas o diferentes, que requieren quedar aclaradas para poder oponerlas entre sí. Por ello, ambas actividades —teatro y filosofía— proponen al hombre como un ser dialogante que aclara su situación debatiéndola e interpretándola. Al fin y al cabo, el argüir, propio del drama y de la filosofía, no significa otra cosa que «poner en claro», dado que «argentum», en latín la «plata», siempre fue considerado como el metal blanco, al igual que la arcilla en su pureza.

P.: *¿Qué significan para usted Margarita Xirgu y Ferrater Mora? La primera se preocupó de sus obras y representó algunas de ellas, mientras que el segundo es autor de un ensayo clave, referente a su creación artística.*

R.: Son dos de las personas a las que ofreceré siempre todo mi reconocimiento. En estos tiempos en los que los intereses predominantes suelen ser los bancarios, es difícil encontrar a seres cuya característica dominante sea el desinterés. Es decir, el desprendimiento total en el trato con los demás, dándoles cuanto se puede o se merecen, sin esperar retribución alguna.

A Margarita Xirgu le debo el acogimiento que prodigó a mi teatro, a partir de mi primera obra extensa, «El embustero en su enredo», estrenada en el Teatro Municipal de Santiago y representada en su segunda versión en Buenos Aires (Teatro Avenida), a continuación del estreno mundial de «La casa de Bernarda Alba». Después, cuando se disponía a estrenar mis tres obras de «La vida imposible», porque, según ella, «no se parecían a nadie», la policía de Perón le clausuró el Teatro Argentino, en donde iba a representarlas, con el pretexto de que la obra que entonces estaba dando, «El malentendido», de Albert Camus era una obra inmoral (!!). Tiempo después, recuerdo haberle dicho a Camus en la sede del Gobierno Republicano Español (Avenue Foch, París): «C'est mauvais que les critiques fassent la police, mais c'est encore pire que la police fasse la critique»... En vista de que no podía actuar en Buenos Aires, Margarita regresó a Santiago, en donde residía, calle Renato Sánchez (El Golf). Tiempo después, me preguntó por teléfono si me atrevería a adaptarle «La Celestina» al teatro, porque le habían ofrecido la dirección de la Comedia Nacional de Uruguay y quería debutar con ella.

— “Dame tiempo” —le contesté— “porque no puedo saquear a un clásico”. Trabajé en mi versión varios meses y después de haberla estrenado en Montevideo, pudo llevarla a Argentina, tras la caída de Perón, con un éxito personal extraordinario.

En cuanto corresponde a Ferrater Mora, mi gratitud se debió a su excelente amistad, de manifiesto, entre diversos motivos, en la puntualización de algunos aspectos de mi teatro, considerándolo como un precedente de las obras de Beckett e Ionesco, anteriormente citadas, y, además, de «El diablo y el buen Dios», de Sartre. Recuerdo, a propósito de esta obra, que estuvimos en casa del filósofo francés, como consecuencia de una comida que le ofreció el Gobierno Republicano Español, en la que participé, hablándole largamente de Ferrater Mora. Sartre nos invitó días después a su casa, entonces en la rue Bonaparte de París. Tratamos extensamente nuestras obras, y a una pregunta de Sartre, sobre qué era lo último que yo había escrito, le dije que «Bárbara Fidele» — “¿Y en qué consiste?”, me preguntó. Le expuse entonces que el nuevo teatro se ocupaba del ser y del conocer, con Unamuno y Pirandello a la cabeza, pero no tenía en cuenta el problema del hacer, según significa el drama en griego. — “Tiene usted razón” —me dijo—. “¿Y cómo expone el problema?”

— “Mediante la relación posible entre nuestras intenciones, los actos debidos a ellas y las consecuencias inesperadas que pueden ocasionar, diferentes y aun contrarias a nuestros propósitos. Eso puede resultar trágico”, le dije.

— «Es muy interesante», comentó. «Hay que hacerlo haciendo».

— «De eso se trata», le añadí. «Dado que mi personaje es una mujer que se propone hacer el bien y ocasiona solo el mal». Sartre guardó un prolongado

silencio reflexivo. Después, a una pregunta mía sobre si estaba escribiendo teatro, me respondió que no, porque entonces trabajaba en su tratado de moral, publicado póstumamente. Ferrater Mora, excepcional testigo y partícipe en dicha conversación, escribió en el ensayo al que usted alude, —*Obras selectas*, Revista de Occidente, Madrid—, refiriéndose a «Bárbara Fidele»: «Aquí está el problema de «El diablo y el buen Dios», presentado antes que Sartre y con mayor fuerza que Sartre». ¿Qué más se puede añadir?

P.: *Ud. ha calificado de infirme el temple de ánimo del escritor en el exilio. ¿Cómo se manifiesta en su obra creativa?*

R.: A mis obras primeras y a las que entonces llamaban «del absurdo», las consideré como «El teatro de la incertidumbre», en un trabajo publicado por la revista *Dilemas*, Santiago núm. 4, Septiembre de 1968. La razón del título de dicho ensayo se debe a que el desterrado es un enfermo, un infirme que perdió su base acostumbrada, su lugar de origen. Esto le hace vivir en lo próximo con la extrañeza de un extranjero forzoso, mientras que suele sentirse cerca de su país remoto. De esta manera propuesta, la experiencia del destierro es la de la incertidumbre sobre dónde estoy y qué soy, con la falta de estabilidad consiguiente. La situación del extrañado forzoso le hace ver el mundo de su alrededor con una óptica distante, y aun distinta, del que está habituado a ese lugar. Según creo, los llamados autores del absurdo —Adamov, Beckett, Ionesco— fueron todos desterrados, voluntarios o no, a los que pueden sumarme sin dificultad alguna. Esto hace que mi teatro suponga un repertorio de problemas muy distinto de aquel que tiene por base lo inmediato y reiterado de las costumbres locales, pues al fin y al cabo, como propuso Plutarco, el desterrado disfruta de la ventaja de encontrarse igualmente enajenado en cualquier ciudad del mundo, en vez de estar sometido a la tradición doméstica y rutinaria que se opone a cualquier diversidad.

P.: *¿Puede explicarse también en ese sentido la variedad que tienen sus ensayos?*

R.: Posiblemente. Desde mi lejana mocedad traje a Chile la paleografía, ciencia histórica inexistente en el país, sin la que es imposible efectuar historia de primera mano. Mi tesis de 1942, titulada «Estilo y paleografía de los documentos chilenos», no solo se refiere a la disciplina paleográfica, sino que vincula la escritura de distintas épocas con el arte coetáneo, aplicándoles ideas semejantes, tal como hicieron los paleógrafos franceses, varios años después. La originalidad de esa tesis juvenil fue destacada por Agustín Millares Carlo, el más eminente de los paleógrafos españoles, y por José Ignacio Mantecón,

quienes en su *Álbum de paleografía hispanoamericana*, publicado en México, se refieren a mi libro en estos términos: «Trátase de una considerable aportación a este género de estudios».

Otro ensayo debido a mi actividad universitaria corresponde a «Arquitectónica», producto de mi cátedra de Teoría de la arquitectura. En ese extenso ensayo, a diferencia de la posición sustentada por Heidegger en *Construir; habitar; pensar*, tengo en cuenta no solo las condiciones del habitar para sí, como supuso el filósofo alemán, sino las del vivir con los demás, según las modalidades de convivencia que debe propiciar la arquitectura.

No es cosa de extenderme en los ensayos literarios, desde los publicados inicialmente en mi antología «Poetas en el destierro» y los que componen los prólogos de «La fuente escondida», así como el dedicado al «Primero sueño» de sor Juana Inés de la Cruz, cuyo título es enigmático, al que le doy el significado de «sueño al Primero», que implica, como sostengo, el deseo de conocer a Dios para quererlo. Es un poema monádico, cuya índole nunca se ha tenido en cuenta, pues la mónada, para los neoplatónicos —especialmente Plotino—, es Dios, llamándolo “el Primero”.

Añádase a todo esto la iconografía de «La Celestina», anteriormente aludida, más los diversos ensayos dedicados a diferentes aspectos omitidos del Quijote, y se tendrá una perspectiva escueta de algunas de las modalidades de mi obra ensayística, en la que incluyo, además, distintas especulaciones sobre nociones capitales en la Historia del Arte, entre ellas la de estilo, más el análisis de obras tan complejas como «La tempestad», de Giorgione, sobre la que efectué un extenso trabajo que permite interpretar las dudas en que se oculta su verdadero sentido.

# HUMANIDADES



LA MATERIALIDAD DE LOS VÍNCULOS PARA PENSAR UNA  
(IM)POSIBLE ERÓTICA POLÍTICA\*

*Olga Grau Duhart\*\**

Parece que no hay nada hacia lo que la naturaleza nos empuje  
más que hacia el trato social.

(Montaigne, “De la amistad”, *Ensayos*, xxviii)

*Tú que no hablabas sino de ligar mira todo se ha desligado.*

(Andrè Breton, *Oda a Charles Fourier*)

INTRODUCCIÓN

Presido este texto con dos epígrafes que expresan, puestos juntos, la tensión paradójica entre algo que se le supone a los humanos como tendencia natural —el trato social, el estar con otros—, y lo que nos comunica el mundo fenoménico como fracaso de ese intento. Desde esa tensión y conflicto, me interesa pensar en esta conferencia el problema de los vínculos que se ponen en juego, tanto en las relaciones intensas e imprevisibles de la amistad y el amor, en el espacio afectivo entre individuos, como también las relativas a la frágil y espinosa articulación de los vínculos, en el espacio público de lo colectivo, en la búsqueda de lo común. Unas y otras relaciones son abordables desde un punto de vista político —“lo personal es político” ha sido un enunciado tan caro al feminismo—, de tal modo que podríamos considerar la posibilidad de pensar una erótica política que implicara a ambos tipos de vínculos y que permitiera, al mismo tiempo, reflexionarlos en esa condición, desde una perspectiva ética. De ese modo, los primeros no serían pensables solo como afectos, y los segundos no serían pensables solo como relativos a la acción política: politizamos los afectos y otorgamos el carácter afectivo a los comportamientos políticos, sin soslayar su dimensión ética.

---

\* Texto escrito para la conferencia de cierre de las IX Jornadas de Investigación en Filosofía de Profesores, Graduados y Alumnos, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, expuesto el 30 de agosto de 2013. El texto retoma algunas elaboraciones previas contenidas en el texto inédito “Filosofías del erotismo”, de hace unos años atrás, presentado en la Universidad de La Serena, y que forma parte de los intereses de investigación de su autora. Una versión más abreviada de este texto será publicada electrónicamente en las Actas de las IX Jornadas, anteriormente referidas.

\*\* Profesora Titular del Departamento de Filosofía y del Centro de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

En una sociedad neoliberal como la nuestra, que administra el tiempo como tiempo de productividad, eficiencia y progreso —y en la que hasta el tiempo del ocio se programa uniformemente— se termina ejerciendo una fuerte presión sobre los individuos y sobre sus diversas formas de asociación, y así, nuestros encuentros, ya lo sabemos, se debilitan, se deshilachan, y se dificultan o se hacen escasos los contactos gratuitos, sin cálculo, sin uso. La competitividad presente en la economía, como su propio eje, transita también por los espacios de las relaciones sociales diversas de los individuos, entorpeciendo un posible flujo amistoso. Entre nosotros, particularmente, se ha enseñoreado la desconfianza, real o fantaseada, que alimenta actitudes con visos paranoides, en que el otro o la otra los sentimos como posible amenaza para la cuadrícula determinada que hemos ido produciendo, o queremos producir, como mundo propio. Desde hace un tiempo me sorprende la expresión tan recurrente del “cúdate”, que ha proliferado socialmente y que ha desplazado de gran manera a la expresión “que estés bien”, “que te vaya bien”. Si en la dictadura esa expresión socializada del “cúdate” daba señales claras de la vulnerabilidad sentida de manera compartida ante lo amenazante y la infamiliaridad de lo cotidiano, la expresión actual no parece orientarse tan claramente hacia un sentido que pudiéramos compartir de modo inequívoco. Cuidarse de qué, cuidarse de quién. Podemos aventurar: cuidarse de las trampas del neoliberalismo que todo lo invade; cuidarse de uno mismo para no caer en esas trampas; cuidarse del otro; cuidarse de la vida en su contingencia. La expresión, en todo caso, supone la fragilidad en que se existe y la responsabilidad de cada cual en protegerse.

Me propongo intentar pensar desde una cierta erótica política los vínculos y las condiciones que los hacen posibles o no posibles, los imaginarios que los recubren, sus límites: vínculos que pasan por la materialidad de los cuerpos y sus afecciones, en sus relaciones múltiples y complejas, difíciles de separar. Se puede percibir lo largo de esta tarea, en la que esta reflexión es un momento de ella.

Una primera aclaración se precisa: entiendo el vínculo como *relación con densidad afectiva*, como la ligadura que establece un sujeto en relación a otro, que puede ser positiva, negativa o irresoluta, pero donde no cabe la indiferencia o apatía (relación de amor u odio; de bienestar afectivo o de resentimiento; pasión; atracción; rabia; lazo o enredo; temor al vínculo, que hace su intermitencia).

Para entender mejor el concepto de *densidad afectiva*, podemos distinguir las relaciones donde hay vínculo directo significativo —donde se conjugan el deseo de ser estimado, querido, reconocido o cuidado y, al mismo tiempo, el estar expuesto a ser dañado—, de aquellas interacciones de sociabilidad cotidiana de carácter más anodino, formal o restringido en las que establecemos relaciones de mayor laxitud o de carácter neutro —como pueden ser algunas

relaciones laborales, comerciales, vecinales, entre conocidos. En éstas, el otro no llega a cobrar la significación que alcanza en una relación de proximidad estrecha —aunque haya sido transitoria—, gracias al valor afectivo que se haya dado en ella o en virtud de un proyecto común personal o colectivo que persevera en el tiempo: tenemos tal densidad en la convivencia activa que se da en la voluntad y deseo de relacionamiento amistoso o amoroso; en la pasión amorosa o sexual; en el encuentro significativo, aunque sea éste esporádico; en el compartir horizontes de expectativas colectivas comunes.

En relación al vínculo se abren una serie de preguntas: ¿puede existir vínculo sin reciprocidad, como en la experiencia del desamado o la desamada? ¿es un tipo de vínculo la fijación a alguien, aunque no esté presente materialmente en nuestras vidas? ¿es necesaria la experiencia activa entre dos o más personas en la vinculación, o puede ser ésta una experiencia en la memoria, como el caso de nuestra relación con los que se alejaron o los fallecidos?, ¿puede un vínculo establecido virtualmente, llegar a tener una materialidad que haga de menor relevancia la presencia física de los cuerpos? Son muchas las cuestiones implicadas, que hacen extenso el ámbito de las problematizaciones y tratamientos posibles, respecto de los cuales habría que tomarse un tiempo extenso. Un asunto a ser pensado dice relación con la pregunta ¿de qué manera se implica la voluntad, y no solo el deseo, en los vínculos que establecemos?, o considerar de que puede darse el vínculo con otro al margen de una elección voluntaria, en tanto éste se puede imponer por sí mismo, como en la irrupción de una intensidad afectiva simultánea con otro, o desde la actividad persistente del otro sobre uno mismo, o también de uno mismo sobre el otro, e incluso como el que establece el torturador con su víctima, el del abusado con el abusador; en relaciones perversas y lesivas que hienden la memoria.

#### VÍNCULOS PERSONALES: LA FAMILIA

En esta preocupación por pensar los vínculos, en el ámbito de los vínculos personales, podemos distinguir que éstos se nos ofrecen en un amplio espectro: vínculos entre madres e hijas e hijos, entre padres e hijos e hijas, entre hermanas y hermanos, entre parientes, entre amigas y amigos, entre amantes, entre quienes conforman pareja heterosexual u homosexual, entre compañeras o compañeros comprometidos en un proyecto común.

Entre las relaciones señaladas, muchos han valorado de mejor modo los vínculos que establecemos por libre voluntad que aquellos mandatados por la ley o la obligación ‘natural’ —como hace Montaigne respecto de la amistad, cuando nos dice que en la amistad “no hay más negocio ni trato que con ella misma”—; la amistad es sin meta ni provecho. Montaigne privilegiará la

relación de amistad por sobre toda otra relación, como es la natural de padres e hijos, la venérea entre un hombre y una mujer, la social, y la hospitalaria. Y nos refiere que la tan idealizada unión entre padres e hijos tuvo una historia en algunas naciones en que unos mataban a los otros, “para eliminar los inconvenientes que pueden acarrearce recíprocamente, y por los cuales naturalmente unos dependen de la ruina de los otros”. En su ensayo sobre la amistad hace alusión a filósofos que desdeñaban esta unión natural, y da como prueba de ello a Arístipo, que “cuando le acosaban con el afecto que daba a sus hijos por haber salido de él, púsose a escupir diciendo que aquello también había salido de él; que igualmente engendramos piojos y gusanos. Y aquel otro al que Plutarco quería inducir a reconciliarse con su hermano, dijo: No le doy gran valor al hecho de haber salido por el mismo agujero”<sup>1</sup>.

En esas ‘relaciones naturales’ derivadas de la reproducción y del nacimiento, presentadas como lazos sanguíneos, es verdad que pueden darse menos asociados a la libre voluntad, como ocurre en el embarazo no deseado o imprevisto que puede terminar en el nacimiento de un hijo o hija, donde, posteriormente, hay una decisión voluntaria por la que se asumen como tales o por la que se les entrega en adopción. Por otra parte, a la unión civil, como es la relación matrimonial, que se da contemporáneamente a partir de una elección voluntaria, se le adosa una obligatoriedad de deberes y disponibilidad de derechos. De esa manera, vemos que los vínculos asociados a la familia son también problemáticos en este juego de libertad y voluntad.

La familia considerada en su fundamento de cohesión social natural, llegó a constituirse en la modernidad como la base legitimada de la sociedad, con sus implicancias simbólicas, materiales e ideológicas. Y habría que examinar, en ella, los signos de una manera particular de entender lo político —la composición de los lazos sociales— confundido con la afectividad. En las familias se producen relaciones y experiencias afectivas muy complejas y bastante determinantes. Una de las relaciones más nefastas y usual, es la del endeudamiento que los padres y madres logran hacer sentir a sus hijas e hijos a partir del uso de las expresiones “yo te di la vida”, “te lo he dado todo”, “me he sacrificado por tí”, “cría cuervos y te sacarán los ojos”. Y ese endeudamiento radical que muchos padres y madres hacen sentir, tiene su revés en quienes, en su condición de hijos o hijas, han reprochado moralmente a sus padres y madres haberles dado una vida que se les cobra tanto; “no les pedí traerme al mundo”, dicen, o les han reclamado las condiciones muy insuficientes que les entregaron para esta misma o, incluso, hay algunos que han reivindicado el derecho a no nacer. Recordemos el litigio entablado por un niño francés

<sup>1</sup> Michel de Montaigne, Capítulo xxviii, “De la amistad”, *Ensayos*, Tomo I, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, p. 244.

al médico que había equivocado el diagnóstico de rubeola a su madre embarazada de él mismo, y haberle ocasionado con ello una vida que se le había hecho insostenible. El caso es citado por Roberto Espósito en la introducción a su libro *Bios. Biopolítica y filosofía*, donde nos hace saber que la Corte, en el año 2000, “reconoce el derecho de un niño llamado Nicolás Perruche, afectado de gravísimas lesiones congénitas a demandar al médico que no había efectuado el diagnóstico correcto de rubeola a su madre embarazada, impidiéndole así abortar conforme a su expresa voluntad”<sup>2</sup>. Esta situación puede llevar a pensar en un derecho negativo, el “derecho a no nacer”, que plantea una responsabilidad de paternidad y maternidad que se anticipa al mal vivir del hijo o hija que nace con evidentes impedimentos para la vida.<sup>3</sup>

Junto a la situación referida, encontramos también la demanda que hace un joven de Brooklyn a sus padres por no haberle querido, por haberle hecho vivir, cuando niño, abuso físico y verbal que le llevó, bajo esas circunstancias, a tener que dejar su hogar familiar a los doce años. Su reclamo se tradujo en 200 mil dólares y una hipoteca sobre la casa familiar, que le permitía iniciar una nueva vida. La compensación por los años de ‘no querido’ da a pensar las relaciones que se organizan entre afecto y dinero, afecto y bienes, que se presentan de manera palmaria, y muchas veces dramática, en las herencias materiales familiares. Se da también en los divorcios matrimoniales —cobros y reparaciones por daños morales y deudas afectivas contraídas— y en los cobros afectivos y económicos que hacen los padres y madres a sus hijos, al vivir su vejez: “ahora te toca a ti”.

En otra situación, consignamos la demanda de un padre italiano a su hijo de 41 años para que abandone de una vez por todas el hogar y no siga usufructuando de los beneficios de una vida doméstica resuelta por sus padres, pese a que ha logrado un trabajo que le permitiría su independencia económica y “hacer su vida” de manera autónoma.

<sup>2</sup> Roberto Espósito, *Bios. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 2006.

<sup>3</sup> En una columna de un académico de la Universidad Pontificia Javeriana se alude a una reciente demanda judicial ocurrida en el año 2013, en la que, a semejanza de lo sucedido en otros países de Europa, se reclamó la responsabilidad civil de un médico por haber permitido el nacimiento de una persona en situación de discapacidad (síndrome de Down). Se alegó que el galeno había incurrido en un “error de diagnóstico al no informar oportunamente a sus padres de la malformación congénita que padecía quien estaba por nacer y, en consecuencia, se les habría privado de la oportunidad de realizar un aborto eugenésico, razón por la cual reclamaban una determinada suma de perjuicios que, entre otras, incluía los gastos completos de manutención del menor. Se hizo, en síntesis, una imputación de responsabilidad por culpa médica en el diagnóstico prenatal que, en el derecho comparado, es conocida como *wrongful birth*”. Revista on line *ambitojuridico.com*

Dados estos e innumerables otros posibles casos que podríamos recoger en una suerte de ‘enciclopedia de los reproches’, vemos que se hace problemático pensar y practicar una erótica que pueda estar desligada de la representación psíquica de la deuda y, en vez de ello, darse como gratuidad en la relación con el otro de tal modo que fundara una ética en la práctica de una suerte de reciprocidad y reconocimiento mutuo. La gratuidad, que no pide gratitud, podría modelar acciones afectivas más vinculadas a lo grato del vivir con otros, que con el sentir de la deuda. Como diría Blanchot, una “reciprocidad pura y generosidad sin retorno”<sup>4</sup>. Pareciera ésta no estar del todo ausente, en tanto se podría reconocer una cierta elaboración en el trato social cotidiano respecto de aquello que se quiere dejar libre de deuda o cobro, elaboración que se manifiesta en determinadas expresiones dichas todos los días. Ante un favor, una gentileza, un regalo que hemos hecho, y ante las palabras de agradecimiento que nos da el otro, decimos, “Por nada”, “No, por favor”, “De nada”, “No es nada”, restando presencia o valor a lo realizado. En el inglés, la expresión equivalente “You are welcome”, “Eres bienvenido”, parece sugerir de modo aún más enfático la gratuidad de la acción que se ha hecho en favor de otro: pareciera decir que se ha tratado solo de acoger al prójimo, de aproximarle, pura intención de afabilidad. Estas expresiones, que copan el espacio de la formalidad en el espacio público, adquieren una particular densidad afectiva en la intimidad o en situaciones donde algo importante se ha puesto en juego en la relación con otros, como el asistir a una persona en un momento de dificultad, riesgo o peligro. Las palabras que realizan, por parte nuestra, una suerte de disminución de la generosidad o amabilidad del acto propio realizado, pueden quedar envueltas en estos casos por sentimientos de pudor o, también, de comfortable orgullo. Y ocurre que si alguien no da las palabras de agradecimiento, estimamos que es un “mal agradecido”. Esperamos, entonces, que el otro nos dé la oportunidad de ejecutar la disminución egótica, de pronunciar las palabras consabidas, aunque ellas puedan estar traduciendo al mismo tiempo la ampliación de nuestro ego. Algo queda pendiente, irresuelto, si no tiene lugar ese agradecimiento y la correspondiente depreciación, a lo menos en la palabra, de nuestra acción. Lo toleramos cuando se trata de los niños o niñas, de personas azperguer, autistas, y nos defendemos de esa falta con el “no saben lo que hacen”, y los disculpamos. Y cuando las personas no pueden hablar, hurgamos en los ojos el agradecimiento que sus bocas no pronuncian.

Quisiera ahora insistir en considerar la familia, entendida como lazos de parentesco, por parecerme que allí se da una forma que debe ser revisada crítica y tajantemente, al ser el lugar comprobado donde ocurren los mayores

<sup>4</sup> Jacques Derrida, *Políticas de la amistad*, Madrid, Editorial Trotta, p. 331.

abusos y violencias hacia los niños y niñas, las mujeres, los ancianos y ancianas, las personas no autovalentes en distintos sentidos, todos ellos en complejas relaciones de poder que transitan por diversos órdenes de dominación: poder patriarcal, adultocéntrico, económico, en fin... Tal vez la desestructuración que le está ocurriendo a la familia venga bien a los procesos transformatorios que le son indispensables para el cambio necesario en las estructuras psíquicas que podrían llevar a relaciones de una erótica política distinta. En la actualidad asistimos a la mutación progresiva de la noción de familia, hasta el punto de perder la significación que había podido permanecer a través del tiempo moderno, alterándose así los parámetros que tocan las valoraciones normativas y lo jurídicamente legitimado. No olvidemos que, hace unas décadas, era imposible pensar en la legitimidad jurídica de los hijos nacidos fuera del matrimonio, de la familia reconocida socialmente como la 'verdadera' familia, donde el criterio de verdad no es sino el cumplimiento de un orden establecido arbitrariamente y en consonancia con una ideología dominante. Ahora se hace pensable una familia con un hijo nacido de un vientre arrendado para la implantación de un embrión producto de un óvulo fertilizado artificialmente de una mujer lesbiana que desea tener un hijo con su pareja homosexual, y no dispuesta a portar un embarazo de nueve meses por diversas razones.

Derrida utiliza un término, el de "familias desordenadas", que es un buen término para señalar un conjunto de realidades familiares inéditas, que empiezan a ser posibles en una configuración multiplicada que hace estallar los esquemas convencionales de aceptación generalizada. Derrida señala que "Numerosas mutaciones se hallan en curso, entre las cuales la adopción de niños por homosexuales no es más que un caso particular"<sup>5</sup>. Las reflexiones actuales, que tienen lugar respondiendo a nuevas prácticas familiares, ya podrían estar anunciando su duración, en la medida que otras formas tomaran lugar. Si bien para Derrida no podríamos afirmar que la familia es eterna, es posible considerar la "transhistoricidad del lazo familiar"<sup>6</sup>.

Las nuevas realidades y formas de la afectividad hacen exigibles nuevas configuraciones interpretativas y, como la familia ha tenido un peso tremendo para pensar los vínculos, puede, ese estallido de formas, darnos una señal respecto de una diseminación de los sentidos para repensar la composición social. Pensar política y críticamente la familia podría darnos réditos para pensar lo político social. Frente a la pretensión idealista y abstracta de que la familia es la unidad persistente de resguardo de una sociabilidad protegida,

<sup>5</sup> Jacques Derrida, Elizabeth Roudinesco, *Y mañana qué...*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 44.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 47.

creo que tenemos que situarnos en esas singularidades en que ni siquiera, muchas veces, los lazos de familia sostienen a quienes los pudieran requerir en su precariedad existencial, o que pudieran compensar o acoger el deterioro físico, económico, moral o psíquico al que estuvieran expuestas algunas personas de cualquier edad. Se cree que la familia es esa unidad básica de sostén de lo social, y por doquiera vemos que no siempre se cumple el apoyo, el acompañamiento de unos con relación a los otros, y que también puede llegar a ser un espacio de violencias en sus distintos grados. Frágil es, pues, este supuesto de pilar y base de la sociedad.

Algo se deja decir en el hecho de que, incluso en esa estructura idealizada como ha sido la familia, exista la posibilidad de que no se dé la acogida del otro en la expectativa esperada, la escucha de su voz, el hacerle un espacio para su presencia. Si consideramos ya allí, en la familia, una composición política, ésta representa sin duda la fragilidad generalizada de los lazos, la presencia de un hiato entre los individuos, que puede entenderse como tensión permanente entre la proximidad y la distancia, como confluencia o separación.

Consideremos, ahora, algunas elaboraciones que, aunque refieren a los vínculos personales, al amor y a la amistad, bien pueden darnos algunas pistas para pensar las relaciones en el ámbito de lo político social.

#### REPRESENTACIONES DE LA AMISTAD Y EL AMOR

*“¡Que en el invierno de los años este calor no me abandone!”*

Juan Everaerst, *Elegías*, IV, 23.<sup>7</sup>

Para Montaigne la amistad y el amor parecen estar habitados, en primera instancia, por una misma sensación: el calor. Los afectos tendrán el calor del fuego, y será de distinto modo la presencia de éste en una y en otro. El fuego que sienten los hombres hacia las mujeres, es “más activo, ardiente y ávido. Mas es fuego temerario e inconstante, fluctuante y cambiante, fuego de fiebre sujeto a accesos y remisiones y que no nos ata más que por una parte”. En cambio, el de la amistad, dirá, “es un calor general y universal, que permanece templado e igual, un calor constante y sentado, que es todo dulzura y delicadeza, que no es ávido ni punzante en absoluto”<sup>8</sup>. El amor, Montaigne lo concibe de modo más material, y a la amistad, más vinculada

<sup>7</sup> Citado por Montaigne, *Ensayos*, III, cap. V, “Sobre unos versos de Virgilio”, Tomo I, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, p. 79.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 245.

a lo espiritual, calores —por tanto— que tendrán distinto signo: el del amor, ligado al deseo sexual genital, “una parte”, la de la calentura, podríamos decir, y el del amor, donde ya no hay partes sino un todo, el calor total, que se avendrá con su forma plena y perfecta. No tendríamos que pedir coherencia en las imágenes y evocaciones que hace Montaigne, en tanto a veces también nos refiere el calor de la amistad como un afecto ardiente y no templado.

De acuerdo a Montaigne, en la amistad, en la verdadera amistad —no la “corriente”, “superficial”, “monótona” o “lánguida”— las voluntades “se mezclan y confunden una con otra en unión tan universal, que borran la sutura que las ha unido para no volverla a encontrar”<sup>9</sup>.

En esta concepción del lazo de amistad reconocemos la imagen de la fusión, donde se pierde la identidad diferenciada y propia; amistad excelsa, donde puede ocurrir con el amigo lo que señala Montaigne en su amistad con Etienne de la Boétie: “toda mi voluntad, llevóla a sumergirse y perderse en la suya; la que habiéndose apoderado de toda su voluntad, llevóla a sumergirse y perderse en la mía”. Nada queda reservado, ni retenido en esa unión. La pérdida del uno mismo en el otro, en el amigo, es también la pérdida de la huella de la unión: la sutura queda borrada y las voluntades sumergidas una en la otra. La amistad a la Montaigne, nos devuelve la imagen de lo líquido, de lo fluido, la fusión completa de las voluntades, donde no tienen sentido las palabras de “favor, obligación, gratitud, ruego, agradecimiento”. El afecto se da en ella de modo completamente gratuito, en la simple concurrencia de dos existencias que se encuentran en la entrega por entero, donde nadie siente que debe nada, porque tampoco se siente que se pide nada. En la reciprocidad cada uno da ocasión al otro a realizar, en su lugar, lo que le es propio.

Podemos reconocer en este modo de concebir la amistad, una imagen en que también han sido pensadas las relaciones eróticas y amorosas, como la pérdida de la individualidad que culmina en una suerte de indiferenciación de quienes entran en la relación. Muchas veces se indican como señales de profundidad amorosa de quienes componen una pareja, el haber llegado a parecerse tanto, incluso físicamente, el tener preferencias, ideas, proyectos semejantes, el estar en las mismas aguas.

Podríamos decir que la imagen de la fusión ha dominado en representación del vínculo erótico, y la encontramos tanto en el *Banquete* de Platón —en boca de Aristófanes—, como en autores contemporáneos —George Bataille y Michel Maffesoli, por ejemplo—, en cuanto superación de nuestro ser discontinuo y cerrado. Maffesoli ha pensado el erotismo, en su dimensión orgiástica, como necesidad del colectivo de restituir la unión cósmica a través del éxtasis de

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 248.

la comunidad dionisiaca. La imagen de la fusión persiste en la actualidad de múltiples formas, y si atendemos a las capas temporales de nuestra propia historia afectiva subjetiva, se nos manifestó, en algún momento, como parte de nuestro imaginario amoroso y erótico.

Tzvetan Todorov, en su libro *El jardín imperfecto*<sup>10</sup>, nos ofrece una distinción que pertenece a nuestro legado griego, y que nos permite pensar, desde su perspectiva, el asunto que nos preocupa: esa distinción es la del *eros*, o amor-deseo, y la *filia*, o amor-alegría. El amor-deseo, según esta tradición, estaría constituido por una carencia en la que, podríamos decir, el otro siempre falta. Su objetivo mayor es la fusión de ambos amantes, como modo de trascender esa distancia inevitable, fusión que se da a instantes en el acto erótico sexual, tal vez como promesa permanente. Sin embargo, para ello, nunca debe ser llenada la satisfacción, ella debe ser huidiza y el deseo nunca cumplido.

Nos dice Todorov que “durante siglos, se ha querido ver en esta variedad del amor, llamada también amor-pasión, la verdad de todo amor. Podemos preguntarnos si el éxito de esta concepción, que ha sido inmenso a lo largo de toda la historia occidental, aun cuando sus carencias sean patentes, no se debe a sus afinidades con las estructuras del relato, él mismo fundado en la carencia y en los intentos de colmarla. Encontramos, por todas partes, una búsqueda siempre reanudada, un descubrimiento de los obstáculos allí donde no los esperábamos. Pero, porque un relato resulte bello, ¿se sigue que debamos considerarlo verdadero?”<sup>11</sup>. Todorov ve en la fuerte experiencia física que acompaña esta fase, otra de las razones de ese éxito, que hace que los términos de “física” y “erótica” sean intercambiables.

Ahora bien, en la línea de esa representación, si la primera característica del amor-eros es ésta, la necesidad de concebir su objeto como ausente, su segunda característica es la egocéntrica, el eros egoísta: “el otro no existe más que en la perspectiva del yo”, estar dispuestos completamente para el otro, con la condición que nos ame. Los celos y la posesividad acompañan siempre este amor-pasión, y “es que, a través del objeto del amor, todavía es a mí a quien amo: eros depende del egoísmo relacional, o como decían los teólogos, es un amor de concupiscencia, en el que quiero tomar antes de dar”<sup>12</sup>.

El lugar común —datado desde la Antigüedad—, de la fusión entre sujeto y objeto, ha valido tanto para el amor como para la amistad. En Montaigne, la fusión se logra en la amistad, como “un alma en dos cuerpos”; en Rousseau, en el ideal del amor de “dos almas en un cuerpo”, experiencia que nos acerca la relación física erótica. En la medida que se logra la fusión, imaginariamente,

<sup>10</sup> Todorov, Tzvetan, *El jardín imperfecto*, Edit. Paidós, Barcelona, 1999.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, pp. 176 y 177.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 177.

el otro es yo mismo, somos un solo ser, sin costura, unión, como ya lo dijera Montaigne: que borra la misma “sutura”. Podríamos preguntarnos qué es lo que puede ocurrir en la fusión, en que desaparecen las individualidades: una puede absorber a la otra, en la que el otro sirve de espejo al yo, experiencia tal vez más frecuente; o se desvanecen los rasgos más propios de cada una de las individualidades que, debilitadas, hacen posible la fusión de tal modo de producir un tercero: el otro de ambos que no es ninguno de los particulares.

Esta representación del amor como fusión, tan dominante en nuestra cultura —y no solo en ella, si recordamos el film japonés *El imperio de los sentidos*, del director de cine Oshima—, puede agobiar el alma en una expectativa no cumplida; fusión siempre anhelada, pero también imposible y, por ello, permanentemente frustrada, que relevaría una de las dimensiones trágicas y también paradójales de la existencia humana. Todorov, aludiendo a los desarrollos que hace Constant respecto de nuestra cuestión, afirma: “Amo, pero solo puedo elegir entre dos desdichas: o el objeto de mi amor responde a la demanda, y el deseo muere; o no lo hace, y el deseo se frustra”<sup>13</sup>. Desdicha, pues; infortunio, pena amorosa.

Y también sabemos lo que puede significar la separación de ese o esa con quien nos hemos sentido fusionados. Montaigne nos comunica esa experiencia, a partir de la muerte de su verdadero amigo:

Desde el día en que le perdí,

*Ese día siempre amargo para mí y siempre honrado. Dioses así lo habéis querido*<sup>14</sup>, no hago sino languidecer; e incluso los placeres que se me ofrecen, en lugar de consolarme, duplican en mí el dolor de su pérdida. Íbamos en todo a medias, pareceme que le robo su parte.

*Ya no me es posible gozar de ningún placer, ahora que ya no está él con quien todo compartía*<sup>15</sup>.

Estaba yo tan hecho y acostumbrado a ser siempre dos que pareceme que solo soy a medias<sup>16</sup>.

El padecimiento a que nos puede llevar una unión y lazo tan estrecho, podría llevarnos, incluso, a no desearlo. En Montaigne, mismo sería posible

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 180.

<sup>14</sup> Virgilio, *Eneida*, V, 49. Citado por Montaigne, Tomo I, “De la Amistad”, cap. XXVIII, p. 254.

<sup>15</sup> Terencio, *Heautontimorumenos*, I. I. 9. Citado por Montaigne, Tomo I, “De la Amistad”, cap. XXVIII, p. 254.

<sup>16</sup> Montaigne, *Ensayos*, Tomo I, “De la Amistad”, cap. XXVIII, p. 254.

reconocer una cierta vacilación entre la afirmación del ideal de amistad que nos ofrece —como realización perfecta dignificante de la existencia humana— y el lograr la autosuficiencia, es decir, el poder existir solo, la pertenencia a sí mismo como la cosa más grande del mundo, sin necesidad del otro —en lo que es posible entender un elogio a la soledad...—.

Tal vez podríamos encontrar un posible equilibrio entre ser solo y ser con otro; mundos propios, separados, y encuentro de éstos sin reducción del uno al otro, ni fusión del uno en el otro.

En esa dirección, puede ayudarnos la concepción de Todorov del amor como amor-alegría, que pareciera prometernos otras posibilidades para este sentimiento. Este amor ha sido concebido en el horizonte de la reciprocidad, y la alegría consiste en que el otro exista por sí mismo y que permanezca distinto a mí, el regocijo que da la otra existencia, su respuesta, su don y su exigencia de reciprocidad. Amor recíproco y equitativo, que preserva la autonomía de la voluntad de los amantes. La carencia, presente en el amor-eros, es sustituida por la presencia del otro o la otra; y la fusión, por la reciprocidad.

El sentimiento de reciprocidad, debemos recordarlo, está estrechamente en relación con la concepción moderna del derecho, reciprocidad que Kant —en la *Metafísica de las costumbres*—, en lo referente al derecho personal, instala también en la dimensión del comercio sexual que solo puede darse, a su juicio, en el marco del contrato jurídico del matrimonio. Solo éste puede legitimar el uso de las partes sexuales del otro en el coito, para que quien sea usado como una cosa, sea restituido como persona. El uso debe ser recíproco y el derecho conyugal lo hace posible. “En este acto (el coito) un hombre se convierte a sí mismo en cosa” y, por ello, la condición para recuperarse como persona es la reciprocidad que se hace de ese uso. En Kant, no será la reproducción lo que legitima la actividad sexual, sino la mutua posesión de las capacidades sexuales durante toda la vida en el marco de la legitimidad matrimonial, heterosexual y monógama.

Sade, contemporáneo a Kant, estará más allá de ambos principios, el de la reciprocidad y el de la fusión. Más bien, explotará el uso de los cuerpos para el cumplimiento y satisfacción de los propios impulsos donados por la naturaleza. El imperio de la naturaleza, divina, indiferente a principios de carácter moral como el de la reciprocidad, el intercambio, la sexualidad entre dos, o vivida como dos. Dolmancé, uno de los protagonistas de *La filosofía del tocador*, quien instruye a Eugenia rescatándola de la virtud para enseñarle el vicio, le recomendará no amar. Eugenia le ha preguntado por los vínculos de la sangre entre padres e hijos, por los del amor, la amistad, la gratitud; lazos que Dolmancé cuestionará y los irá deshaciendo uno a uno. “Me habla usted de los lazos del amor: ¡ojalá nunca pueda conocerlos! ¡Ah, que semejante sentimiento —en nombre de la dicha que le deseo— jamás se aproxime a

su corazón”. En Sade campea la soledad: no se establecen vínculos, sino que imperan los impulsos, y lo que hay no es amor sino solo deseo de sí. Huir del amor y adorar el placer será el consejo a las mujeres —educadas en la expectativa amorosa y en la virtud—, oponerse a ser cautivadas (y cautivas) de un solo hombre. “Lo repito: diviértanse, pero no amen; no se preocupen tampoco de ser amadas: lo necesario es no extenuarse en lamentos, suplicios, miradas, caritas dulces; lo necesario es coger, multiplicar los fornicadores y cambiarlos a menudo y sobre todo, oponerse a que uno solo quiera cautivarlas, porque el objetivo de ese amor constante sería, al atarlas a él, impedir que se entreguen a otro, cruel egoísmo que resultará fatal para sus placeres”<sup>17</sup>.

En oposición al amor fusión —el amor de reciprocidad—, nos encontramos en Sade con el no amor, la negación de los vínculos, la indiferencia por el otro como sujeto, una suerte de solipsismo que podríamos considerar como una forma de apatía, que permitiría la realización del ego de manera extensa. Tal vez podríamos concebir esta concepción de la relación con la alteridad, como otra forma de superación de la angustia de la separación que es llevada a su máxima expresión: considerar al otro como objeto del propio placer y tratarlo como un objeto que permite la liberación de los impulsos de la naturaleza contenidos en nuestros cuerpos y en nuestros deseos.

Entre una y otra concepciones extremas, la de la afirmación del amor fusión y la de la negación completa del amor, podemos encontrar otra forma de concebir la relación amorosa, como el entre-dos.

#### EL ENTRE-DOS

*No ligarme a nada, sino dejar un lugar disponible*  
Luce Irigaray, *Ser dos*

Respecto de ese imaginario de la fusión, que otorga un carácter muy trágico a la separación, podemos concebir otro modo de relacionamiento afectivo, no menos profundo, pero que se piensa más bien en la experiencia de la irreductibilidad del otro o la otra, quien, en su alteridad y en su diferencia, resiste la fusión, la asimilación, la identificación.

Esta concepción la encontramos en los escritos de la filósofa feminista Luce Irigaray, quien inspirada por algunas de las ideas de Emmanuel Lévinas, desarrolla su propio pensamiento pensando el vínculo amoroso desde la diferencia sexual. Y podemos ir más allá de ella: pensar todo lazo afectivo

<sup>17</sup> Sade, *La filosofía en el tocador*, p. 95.

profundo desde las categorías que esa concepción instala, lazo que no fija ni detiene, que más bien es lazo en el movimiento de soltura más que de atadura.

Luce Irigaray piensa, en dos de sus obras, el lazo afectivo amoroso: *Amo a ti* y *Ser dos*, que ya nos dicen en sus títulos la necesaria preservación de la diferencia. Tomo de ella algunos fragmentos, que quiero leerlos más allá de la diferencia sexual, que es su énfasis; es decir, como relación con toda y cualquier diferencia:

Quien soy yo para ti y quien soy yo para mí no significan lo mismo, y esta distancia no se supera. Somos irreductibles, en nosotros mismos y entre nosotros, y sin embargo cercanos. Pero, sin nuestra diferencia, ¿cómo darnos la gracia, mirarnos uno en el otro?<sup>18</sup>

Reconocerte me da medida. El hecho de que tú seas, me impone límites. Quizás soy toda, pero no el todo. Y, si me distingo de ti, me distingo a mí. Ya no somos uno. [...]

Cuando somos forzados a la fusión, descubrir la separación. Cuando nos une la lengua de manera ficticia, volver a nuestra diferencia. Cuando los demás nos asimilan a ellos, guardar nuestra autonomía. Cuando algunos desean consumirnos, mantener distancia<sup>19</sup>.

Ser irreductibles uno al otro basta para asegurar el dos y el entre, el nosotros y el entre-nosotros. Y de dónde vendría la necesidad de apropiarnos, si el otro le concede a cada uno el volver a su ser<sup>20</sup>.

Cuando percibo al otro, si anulo la distancia y la diferencia entre nosotros, me convierto en el otro o lo hago mío. Ya no somos dos<sup>21</sup>.

En Irigaray la preservación de la distancia, de la diferencia, es indispensable en la relación amorosa. En el mismo título de una de sus obras, escrita en italiano, modificado en virtud de las necesidades del pensamiento, *Amo a te*, — *Amo a ti*, en castellano—, a través de la preposición *a*, señala la intransitividad de la relación. Hay algo que siempre se nos escapa del otro, del control del conocimiento y de la previsibilidad, en una suerte de juego de las diferencias y de las resistencias, revelándonos en la relación una permanente falta, una dimensión de inaprehensibilidad, ininteligibilidad. No podemos transitar de un yo a otro, como en un medio fluido —como lo es en la relación de cuerpo a cuerpo con la madre, experiencia presimbólica y prelingüística— sino, más

<sup>18</sup> Irigaray, Luce, *Ser dos*, Paidós, Buenos Aires, 1998, p. 18.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 24.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 25.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 64.

bien, conocer de los límites de ambos en la construcción de una experiencia común. Salidos del juego de los espejos, en que, en términos de Irigaray, “lo que percibo de ti no es yo, y tampoco es tú”, se hace posible una presencia de uno con el otro, un entre-dos”.

#### LOS VÍNCULOS EN EL ESPACIO COLECTIVO DE LO POLÍTICO

De acuerdo a los desarrollos previamente aludidos, podríamos pensar en una práctica de lo político como la necesaria distancia que preserva la conciencia de la alteridad y de la diferencia sin reducirla, ya sea por tendencia a la homogeneización o neutralización de la diferencia, o por la negación excluyente, que opera de ese modo por la imposibilidad de absorberla.

Son muchas las elaboraciones que han ocurrido en el pensamiento contemporáneo para pensar lo político; personalmente, quisiera entenderlo aquí como la posibilidad de composición de lo colectivo, de los vínculos colectivos, de lo comunitario, y las condiciones que lo hacen factible desde esa tensión constitutiva que hace manifiesta una suerte de imposibilidad permanente. Lo político se nos presenta como aquello que, de modo persistente, insiste y recupera la necesidad de su existencia, pero que, al mismo tiempo, manifiesta las contingencias que lo hacen imposible.

Lo político pareciera ofrecernos su esplendor en el deseo y la promesa de las posibilidades constituyentes de nuevas realidades sociales expansivas, pero, al mismo tiempo, nos hace saber de su deslucimiento en el desencanto respecto de las cristalizaciones e institucionalizaciones adquiridas por las fuerzas que se dieron en los procesos de subversión que las hicieron posible en una nueva configuración política. Algo se da y luego se pierde. Todos y todas quienes hemos estado en experiencias políticas colectivas, hemos sabido de momentos de enorme potencia instituyente, animados por la fuerza disruptora; pero también hemos sabido de su declive, de su domesticación, de su malogro.

Cuando pensamos en lo político, tenemos que considerar algunos rasgos que tienen que ver con el lenguaje, con la dificultad de encontrar las palabras para nombrar algo que queda pendiente, que no se deja nombrar tan simplemente, y donde se hace presente que esa ausencia no se repara ni compensa con el uso de otras palabras que vienen de modo más fácil al pensamiento en esos procesos de comprensión o comunicación de lo que nos ocupa. Asistimos a una cierta impotencia del lenguaje y a un cierto desconuelo de no poder tener las palabras que deseamos, en su fuerza nominativa, para nombrar algo que se ofrece como nuevo y promisorio de un nuevo orden de las cosas.

Me ha llamado la atención una nota de traducción del *Nuevo mundo amoroso* de Charles Fourier, que señala que “los espacios blancos en el texto fueron dejados así por Fourier, que cuando no encontraba inmediatamente una

palabra apropiada seguía adelante, dejando un espacio libre para completar la frase al corregir el texto”<sup>22</sup>. Como no hiciera finalmente esa corrección, el texto muestra esos espacios que inquietan el texto, inquietud no por la palabra perdida, sino por la palabra que no ha sido hallada, la palabra no-escrita que se da en la presencia de una ausencia. Lo no dicho o no escrito, que forma parte del habla o la escritura, indica no solo lo que escapa al lenguaje sino a la comprensión de la existencia, y la realidad erótica política deja siempre esos flancos mudos o inescritos, en la vacilación, en la confusión, en la ambivalencia que supone siempre su inteligibilidad.

Fourier, uno de los filósofos socialistas que pensó en la sociedad utópica de la abundancia de los alimentos y del amor, no encontraba en todo momento las palabras para nombrar lo que se representaba como nuevo mundo amoroso. Es uno de los pensamientos, a mi juicio, más fructíferos para pensar la potencia y diversidad de los vínculos ligados a la materialidad de los cuerpos, sus goces y sentimientos. El *nómos* fourierista, podríamos afirmar, no es el de “multiplicáos”, sino más bien, multiplicad los vínculos, las pasiones. Los vínculos enriquecen nuestra experiencia y no tendríamos que ser mezquinos con ella; sea para ganar o perder gracias a ellos. Cada persona posee una potencialidad de ser mucho más, de expansión del sí mismo, cuando se vincula con otras personas. El ermitaño en su habitar solitariamente de un modo absoluto no se deja habitar por los otros y forma una costra que supura su propio egotismo.

El texto utópico de Fourier, *Nuevo mundo amoroso*, es, a mi juicio, central para pensar lo político en el campo del erotismo, no solo porque allí se piensa la sexualidad de manera libertaria, sino por pensarse allí un modelo de sociedad emancipada de los vínculos obstructivos de la libertad, entre los que cuenta el matrimonio y la familia burguesa. Fourier propuso una composición social, desmontando el privilegio de la familia burguesa que tenía por núcleo el matrimonio monogámico, sustituyéndolo por la “pareja angélica” que admitía múltiples relacionamientos. La invención de la combinatoria matemática aplicada a la vida social, afectiva y política, hace de su propuesta una cuestión a tener en cuenta para pensar el carácter político de nuestras conexiones personales. Es la moral familiar la que se pone también, de esa manera radical, en discusión; cosa que hace sentido para pensar lo político, en la medida que la familia, como hemos expuesto, es un ideograma todavía de gran significación simbólica y política.

En este punto, me gustaría hacer referencia a una discusión que ha tenido lugar en Chile a propósito de la gratuidad de la educación superior, donde

<sup>22</sup> Charles Fourier, *El Nuevo Mundo Amoroso*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1975, p. 10.

la derecha política aparece afirmando de manera taxativa de que es injusto que los hijos de los que tienen más no paguen por su educación, apreciación que es sentido común para muchos. Si bien la centroizquierda y la izquierda apuestan por la gratuidad de la educación y la responsabilidad que tiene el Estado en procurar las condiciones de financiamiento para que ello ocurra, no aparece un argumento que, a mi juicio, debería ser relevante: hay que independizar a todos los hijos e hijas de sus padres, económica y psicológicamente. En el sentido de que los padres y las madres no establezcan con sus hijos la lógica del endeudamiento, del sacar en cara, de pedir la vuelta de mano, de sentirse con las atribuciones de decidir por ellos o de ejercer una influencia en sus decisiones, por cobro.

Por último, me gustaría exponer una situación que muestra bien cómo las expectativas de transformación económica, educacional, cultural, social, que tienen los jóvenes, se ven reiteradamente frustradas en nuestro sistema neoliberal, tan ampliamente hecho carne en nuestro país constituido en un cuerpo político cerrado sobre sí mismo. Hace un tiempo hice una reflexión sobre el problema de lo político, recurriendo a una imagen propia de la cultura mapuche como es la del imbunche, para señalar lo cerrado del cuerpo político instituido en nuestra sociedad, que no deja lugar para la remoción de lo dado, generando frustraciones, impotencias, escepticismos, rabias, desgaste de las voluntades políticas.

Ello incide en las formas que se están dando los y las jóvenes, que van desde las expresiones más violentas a las más apáticas e indiferentes, en lo que se refiere a la participación política. En el espectro de posibilidades podrían considerarse las “tomas” de los estudiantes, que, si bien quienes participan en ellas saben ya de antemano que no alcanzarán los objetivos que se proponen, constituyen una ocasión para el encuentro y un modo de protestar desde los lugares que quieren hacer propios. No son participaciones contundentes desde el punto de vista numérico y lo que ocurre en términos de formación o expresión política en los espacios tomados, varía de manera considerable. Una estudiante muy jovencita expresaba lo vivido en la toma en la que participara recientemente de una manera que hace pensar en los sentidos que se están dando ellos mismos: cocinar y comer juntos, conversar, organizarse para las tareas cotidianas, carretear, dormir apiñados, sentir sus olores corporales, pasar frío; lo que les ofrece sensaciones de intimidad, de vinculación afectiva muy potente, placeres y desafíos que les permiten lidiar con los aplanamientos de sociabilidad que dominan. En otro escenario, en la marcha a favor de legislar por el aborto, la primera que se hace en Chile y que convoca alrededor de seis mil personas, las y los anarquistas jóvenes, grupos de la diversidad sexual, feministas jóvenes, irrumpen en la misa de la Catedral de Santiago con sus grafitis, proclamas, dañando un confesionario y otros objetos, haciendo enarbolar la bandera feminista a la Virgen, enlazados

y partícipes de una iconoclastia que por su tremendo carácter transgresivo, genera entre quienes participan un cuerpo político aunado y expuesto al mismo tiempo.

No quisiera terminar estas reflexiones, sin considerar el hecho de que he sido feminista y he experimentado las dificultades de componer espacios de poder diferenciados de las formas que se dieron por siglos los hombres, sin la participación de las mujeres. Con ello, quiero decir que hemos sentido la frustración de la expectativa de ensayar otras formas de poder que no fueran las hegemónicas, pero también hemos adquirido conciencia del tremendo poderío que tiene lo instituido, y de las dificultades y desafíos que enfrentamos para generar otros comportamientos políticos. En nosotras ha estado la sombra de lo que domina y nos ha dominado. Remecer progresivamente aquello es tarea colectiva y también personal, de establecer un tipo de vínculos políticos con las otras y los otros en las dimensiones de lo personal y lo colectivo, que arañe y desgarré lo que existe, que es esa imposibilidad de una erótica política de convivencia, de aquello que es el trato social con los otros en la conciencia, resguardo y apreciación de la diferencia. Considerar el carácter ético y político de nuestras relaciones es ineludible, y su interrogación permanente también lo es.

## CARMEN CONDE: CONTADORA DE GABRIELA MISTRAL

*Karen Benavente\**

Este artículo muestra la relación epistolar entre Carmen Conde y Gabriela Mistral, abordando por primera vez la correspondencia (1933-1952) entre las dos autoras, revelando sus ideales y preocupaciones como escritoras en España, en los años 30. El ensayo muestra también la imagen que Conde construyó de Mistral, en la medida en que la última se permitió revelar o compartir su tiempo para ayudar a Conde en su carrera literaria. No se puede interpretar ésta como una relación pareja, pues se debe de considerar que Mistral era cónsul en Madrid (1933-1935) y que tenía que ser prudente con su tiempo y con la gente que le rodeaba. Este artículo busca aportar una mirada nueva, femenina y enriquecedora, de una época anterior a la guerra civil española y, por otra parte, presenta algunos detalles de los difíciles tiempos que vivieron las dos autoras.

Existen pocos momentos preciosos en la vida de un poeta, a los que se puedan atribuir los inicios de un cambio radical en su obra lírica por solo un intercambio personal, tal como una reunión fortuita con un autor célebre, un apoyo inesperado al leer una carta o, también, un elogio público, sea en forma de una dedicatoria o un prólogo que abra puertas a una nueva historia de espacios privilegiados y de tertulias de alto rango. Algunos encuentros famosos nos vienen a la mente: un tímido Robert Lowell presentándose a Elizabeth Bishop en una fiesta, en 1947; un aspirante Octavio Paz al recibir una carta de Alfonso Reyes pidiéndole una contribución a *Libertad bajo palabra*, en 1948; o un Juan Ramón Jiménez instigado (y luego inspirado) por un poema jocoso de Rubén Darío, en 1900 (*Tienes, joven amigo, ceñida la coraza...*)<sup>1</sup>. Entre los casos de poetas femeninas se destacan, por ejemplo,

---

\* Profesora de literatura brasileña y latinoamericana en la Universidad de Glasgow, Escocia.

La autora quisiera agradecer a todas las personas e instituciones que le brindaron apoyo para escribir este artículo, entre ellos: The British Academy, The University of Glasgow, la Biblioteca Nacional de Chile, el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver (Ayuntamiento Cartagena, España), Caridad Fernández, Isabel Ortuño, Mari Carmen Rodal, Daniela Schütte, Elizabeth Horan, Carlos Ossandón, Pedro Pablo Zegers, Monique Lemos y Alex Benavente.

<sup>1</sup> Poema "Ninfeas" de Rubén Darío. *Juan Ramón Jiménez: poesía total y obra en marcha: Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 13, 14, 15 y 16 de noviembre de 1990*, eds. Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena, Anthropos Editorial, 1991, pág. 186. Rubén Darío le ayudó a Juan Ramón Jiménez, especialmente entre los años 1900-1905, cuando Darío se encontraba en París y ambos se escribían. Darío publicó reseñas y comentarios de libros, en los cuales elogió a Juan Ramón Jiménez y también le dedica algunos poemas (aún inéditos).

el de Anne Sexton y Sylvia Plath, que se conocieron en una clase de Robert Lowell, en 1958-59, y el de Olga Orozco, quien saluda a la joven Alejandra Pizarnik en un bar en San Telmo, en 1956. Poco a poco, con nuevas investigaciones, se están dando a conocer otros casos de intercambios interesantes de mujeres escritoras.

En este trabajo postulamos: si Carmen Conde (1907-1996), la primera poeta española aceptada en la Real Academia Española (1979), pudiera haber elegido un momento singular en su carrera literaria que le hubiera cambiado la vida para siempre, habría sido, sin duda, el primer encuentro con Gabriela Mistral en Madrid, en 1933, seguido, tal vez, por el prólogo que Mistral le brindó en su segundo libro de poemas, titulado *Júbilos* (1934).

La influencia de Gabriela Mistral sobre Carmen Conde ha sido poco estudiada, aunque ampliamente citada. Críticos como Javier Diez de Revenga y Antonio Gómez Yebra han apuntado la importancia de Gabriela Mistral en la primera etapa de Carmen Conde<sup>2</sup>, mientras que el novelista José Luis Ferris empieza su libro *Carmen Conde* (2007) con la primera correspondencia (Ferris, *Carmen Conde*, 19). La misma Carmen Conde declaró en 1967, que, al comienzo de su carrera, quería “parecerse a Gabriela” (Conde. *Once grandes poetisas*, 122).

Este artículo estudia la influencia de Gabriela Mistral en la vida y obra de Carmen Conde, principalmente a través de la correspondencia y los (des) encuentros entre ellas en el periodo 1933-1952 (las cartas, por cierto, van incluidas en el anexo). A la vez, analiza las historias sobre Mistral, contadas y repetidas por Conde. A este respecto, a pesar de la efusión de entusiasmo en los relatos, la mayoría de los textos escritos por Carmen Conde (difundidos en revistas, libros, periódicos o radio) no siguen una versión definitiva; cambian dependiendo de la audiencia y del público.

Si bien ha sido evocada la “ansiedad de influencia” —así como apunta Harold Bloom— a las historias intra-poéticas, especialmente en el mundo literario masculino, la verdad es que entre mujeres esta “influencia” puede ser más compleja. Según el criterio de Sandra Gilbert y Susan Gubar en su trabajo de poetisas anglosajonas (*Shakespeare’s Sisters*), no se pueden asumir los mismos mitos patriarcales occidentales a la conceptualización de mujeres poetisas, pues ellas han sido, con pocas excepciones, excluidas sociológicamente de los ámbitos literarios profesionales. Hombres poetistas, reconocidos o no, fácilmente podían adoptar varias medidas para publicar sus versos (aun no siendo buenos escritores). No ha sucedido así con las mujeres, que han tenido

<sup>2</sup> Ver: Francisco Diez de Revenga y Mariano de Paco, *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2008; y *Carmen Conde: Voluntad Creadora (1907-1996)*, Murcia, Ediciones Tres Fronteras, 2007.

poco acceso a fondos públicos o a financiamiento privado, para editar sus obras. Este es el caso de Carmen Conde y de muchas otras escritoras de las generaciones del 27 y del 36, quienes quedarían al margen por esa rivalidad económica masculina. Para estas mujeres, el hecho de ganarse el título de ser “escritora” o “poeta” sería una doble tarea. Primero, el ímpetu pujante para buscar fuentes de apoyo y sustento —que, a la vez, creaban modos alternativos de sortear los obstáculos literarios—, era bastante fuerte; así como asociarse a sociedades femeninas (por ejemplo, el Lyceum Club y la Liga Femenina Española por la Paz), llevarse bien con editores que apoyaran a mujeres en secciones especiales de revistas y folletines y, con el objetivo de fomentar discusiones constructivas, encontrar plataformas públicas donde se pudiera hablar abiertamente de temas de alta importancia femenina (la pedagogía, la paz o los derechos de la mujer). Segundo, para obtener el reconocimiento profesional o la atención del público general (masculino), las escritoras, en sus trabajos, tenían que abordar temas o muy creativos, o estéticos, para poder cumplir con los “altos” requisitos necesarios de ser escritor(a). Según Joyce Tolliver, eran mujeres que desafiaban, a través de estrategias heterogéneas, los obstáculos impuestos a su género (“Politics and the Feminist Essay in Spain”, págs. 243-256).

Si existían “superestrellas” femeninas de la literatura hispanoamericana en los años 30, Gabriela Mistral era una de ellas. Junto con Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni, Mistral se destacaba por ser una de las pocas poetas que había alcanzado reconocimiento a nivel nacional e internacional<sup>3</sup>. En una conferencia en Uruguay, unos años más tarde de su residencia en España (1938), a la cual asistieron Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni, Ibarbourou presentó a Mistral como “Gabriela, la grande” (Lorena Garrido, “Storni, Mistral, Ibarbourou: encuentros en la creación de una poética feminista”, pág. 38; Juana de Ibarbourou, *Obras completas*, pág. 1316); era, en pocas palabras, una celebridad literaria. Lo cierto es que, antes de llegar a Madrid, Gabriela Mistral ya había viajado a más de diez países<sup>4</sup>, entre ellos España (en 1924 y 1928), motivada por razones políticas, literarias y educacionales<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> En esta lista no incluimos a las poetisas Rosalía de Castro o Teresa de la Parra, que provienen de otras generaciones y que fueron extraordinariamente populares y reconocidas durante sus vidas. Tanto Mistral como Conde las elogiaban en artículos y entrevistas.

<sup>4</sup> Los países donde Mistral ya había viajado eran: Argentina, Bélgica, Brasil, Canadá, Costa Rica, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Italia, México, Panamá, Puerto Rico, Suiza y Uruguay.

<sup>5</sup> En 1932, Gabriela Mistral inicia su carrera consular en Génova, Italia (desde donde saldría por conflictos políticos). Antes había viajado fuera de Chile invitada a participar en funciones pedagógicas o literarias (como su estancia en México y su segunda visita a España, en 1928, donde participó en un Congreso de Mujeres Universitarias).

Pocos poetas —hombres o mujeres— de España o Latinoamérica habían logrado el éxito de Mistral en esos tiempos y, tal vez por esa razón, la llegada de Mistral a Madrid, en 1933, encarnó ideológicamente una alta visión de la identidad femenina en las escritoras españolas. Algunas figuras literarias que le admiraban y con quienes estuvo en contacto, fueron Concha Espina, María de Maeztu, Ernestina de Champourcin, Consuelo Berges, Concha Méndez, Victoria Kent y, para los propósitos de este estudio, Carmen Conde.

Cabe aquí recordar que Mistral simbolizaba todo lo que Carmen Conde y su generación juvenil deseaban lograr en sus carreras de escritoras profesionales, pues ella era poeta famosa, crítica y reportera, activista social por los derechos del niño y la pedagogía, una intelectual que se movía en círculos políticos e influyentes, y amiga de otros poetas y críticos famosos como Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez: “Representa Gabriela Mistral en el universo poético femenino lo más acabado, lo más perfecto del sentimiento. Y desde la concepción pura del poeta, lo más realizado también: precisamente sus poemas de niños, formidable ficción en quien no los ha tenido, son la verdad poética que demuestra la potencia imaginativo sentimental de su creación” (Conde, “Gabriela Mistral Embajadora de Chile”). Ya para los años treinta, la obra mistraliana había alcanzado la cumbre más alta de la literatura de lengua española (peninsular y latinoamericana) por la amplia circulación de sus antologías de poesía y ensayos: *Desolación* (1922), *Lecturas para mujeres* (1923) y *Ternura* (1924), y por todos los elogios que estas obras recibían<sup>6</sup>. Sus poemas más destacados —como los que se encontraban en *Desolación*— fueron copiados y vendidos a otras antologías y ediciones españolas, pese a que Mistral no dio su permiso, algo que ella quiso rectificar llegando a Madrid<sup>7</sup>.

Cuando Gabriela Mistral tomó su puesto de cónsul honorario en Madrid, en julio de 1933, su recepción fue calurosa: amigos y políticos llegaron a saludarla con alabanzas y elogios tanto por las calles (“¡Ha llegado Gabriela Mistral!”) como, después, en artículos de revistas y en la radio. Algunos la nombraron con entusiasmo la “embajadora espiritual de la América Hispana” por ser consejera de la cultura hispana y por sus virtudes destacadas: “Desde la poesía al periodismo, desde la investigación histórica al ensayo personal,

<sup>6</sup> Toda la obra de Gabriela Mistral fue distribuida en España por editoriales reconocidas, como Editorial Cervantes (Barcelona) y Editorial Calleja (Madrid).

<sup>7</sup> Gabriela Mistral le había contado a Gonzalo Zaldumbide, en una carta, de “una edición robada en Barcelona”. La edición fue titulada *Nubes Blancas* y publicada, sin su permiso, por la Editorial B. Baezá (Barcelona) en 1930. Mistral, Gabriela, “Carta a Gonzalo Zaldumbide [1933/1934], [Madrid], *Gabriela Mistral: su prosa y poesía en Colombia*, compilación y prólogo de Otto Morales Benitez, Santa Fe de Bogotá, Colombia, Convenio Andrés Bello, 2002, T. II, págs. 384-386.

escasamente ofrece la literatura aspectos no tocados, siempre con acierto, por Gabriela Mistral” (Menéndez).

De su parte, Gabriela declaró su (supuesta) felicidad por llegar a Madrid otra vez y —para aplacar dudas— en seguida dio varias entrevistas y sesiones fotográficas a la prensa<sup>8</sup>. Reconocía la magnitud de ser la primera cónsul mujer en España (y también la primera mujer cónsul de Chile) y con frecuencia enfatizaba la importancia de ser mujer educadora en la II República. En ciertos momentos, no perdía la oportunidad de nombrar algunas mujeres españolas que ya habían contribuido al mundo femenino de artes y letras, especialmente Concha Espina, María de Maeztu y Blanca de los Ríos, esta última elogiada en un recado mistraliano, en 1929, que cuenta de sus “dotes extraordinarios”<sup>9</sup>. Sin embargo, en cartas privadas, ella mostró su incomodidad ante su nombramiento como cónsul *ad honorem* en Madrid, y también, por no poder quedarse en su ciudad predilecta “anti-Castilla”, Barcelona, donde el ambiente caluroso y el temperamento catalán le agradaban más<sup>10</sup>.

A modo de bienvenida, y poco después de su llegada, Carmen Conde elogiará a Gabriela Mistral en un artículo escrito en el periódico *Luz* (19 de septiembre, 1933). Conde alude a las “dos” Españas (“la que sufre y hace sufrir”) y ve en Mistral una figura poética salvadora que podría unir las por medio de sus canciones, que fusionaban dos temas polarizantes: “las delicadísimas de forma y espíritu” y “las estremecidas preocupaciones por un mundo de silencio, de sueños, de fantasmas, en los cuales la razón juega con su misterioso designio, recordando la armonía de cuyo bosque vino”.

Ya para esas alturas, en los años 30, Carmen Conde había publicado su primer libro de poemas en prosa: *Brocal* (1929), reconocido por varios círculos literarios. En 1933, Conde se encuentra casada y esperando un hijo con el poeta murciano Antonio Oliver Belmás. Conde y Oliver, que vivían lejos de Madrid, en la ciudad portuaria de Cartagena, se habían conocido a través

<sup>8</sup> Ver: “Ha llegado a Madrid Gabriela Mistral”, *La Voz* (Madrid, 1920), 10 de julio de 1933, pág. 12; y Jaime Menéndez, “Embajadora espiritual de la América hispana”, *El Sol* (Madrid, 1917), 11 de julio de 1933, pág. 12.

<sup>9</sup> “En cuanto a señora, doña Blanca de los Ríos ha sido generosa hacia la pobre América nuestra, que muchos costurones feos lleva en el cuerpo y que ella bien le conoce; en cuanto a señora, enderezó la rama gibada de la obra de Tírso; en cuanto a señora, igualmente ha sido teresiana, comentadora de la Santa que, por pereza de las mujeres, cuenta más entendedores que entendedoras en el ruego de su elogio...”, Gabriela Mistral, “Gente española: Doña Blanca de los Ríos de Lampérez”, *Repertorio Americano*, 25-x-1930, pág. 240.

<sup>10</sup> “Carta a Gonzalo Zaldumbide [1933 / 1934]”, *Gabriela Mistral: su prosa y poesía en Colombia*, compilación y prólogo de Otto Morales Benítez, Santa Fe de Bogotá, Colombia, Convenio Andrés Bello, 2002, T. II, págs. 384-386.

de varias actividades literarias en 1927, y juntos fundaron la Universidad Popular de Cartagena, con el enfoque de iniciar la educación popular en España e incentivar a los políticos a apoyarla. Según observa María Victoria Martín González, Conde y Oliver desarrollaron varias actividades para el público, invitando a intelectuales de todas partes de España a Murcia (*Carmen Conde para niños*, págs. 21, 22). Figuras como Matilde Moliner, Manuel García Morente y María de Maeztu, entre muchos otros, dieron ponencias. La pareja fomentaba la labor universitaria con congresos, cursos literarios, concursos fotográficos, sesiones de cine, y muchas otras funciones y colaboraciones. El objetivo era impulsar una cierta ideología ligada directamente a la democracia, especialmente para circular ideas femeninas (Martín González, “Carmen Conde y el Fomento”, pág. 330). Cuando Carmen Conde supo de la llegada de Mistral a Madrid, no pudo contener su alegría y contó las buenas noticias a sus amigas, entre ellas Ernestina de Champourcin y María Cegarra Salcedo<sup>11</sup>. Le interesaba a Conde (como a Oliver) invitar a Mistral a dar una charla en Murcia y, también, asociarla con la biblioteca infantil (a donde querían que Mistral les mandara un ejemplar firmado de un libro suyo para apoyar la biblioteca)<sup>12</sup>.

#### COMIENZOS DE UNA VIDA POÉTICA, CARMEN CONDE (1927-1933)

No es de extrañar, por lo tanto, que una de las razones por las cuales Carmen Conde fue inspirada a ser poeta, fue gracias a un libro de versos femeninos que circulaba en España a principios de los años 20. El germen-libro se titulaba *Las mejores poesías líricas de los mejores poetas* y hacía parte de una serie que incluía a Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral. Conde recuerda haberse topado con el libro en dos fechas diferentes, tal vez, porque algunos de los libros de la serie no llevaban fecha, o porque se leía mucho en círculos femeninos por esos años<sup>13</sup>. Lo que queda claro, es que este libro

<sup>11</sup> Según los documentos en el Patronato Conde-Oliver y el libro de Ferris, María Cegarra Salcedo, la buena amiga de Conde, quería que Gabriela Mistral le prologara su libro de poemas. Como no conocía a Mistral se aprovechó de Conde en pedirle el prólogo. Lo irónico es que el pedido, al final, fue para el libro de Conde y no a Cegarra Salcedo, como ella lo había planeado (Ferris, *Carmen Conde*, págs. 340-344).

<sup>12</sup> Ver en particular: “Carta Carmen Conde a Gabriela Mistral” 29 de julio de 1933 y 24 agosto 1933 (BNCH: AE0007059 y AE0007060).

<sup>13</sup> Ver: Cartas de Ernestina de Champourcin a Carmen Conde en *Epistolario (1928-1995)*, ed. Rosa Fernández Urtasun, Madrid, Castalia, 2007, págs. 61 y 211. Ver también: Thomas Harrington, “The Hidden History of Tripartite Iberianism”, en: *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, eds. Fernando Cabo Aseguinolaza, Anxo Abuín González, César Domínguez. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2010, págs. 138-162.

era singular en España, donde pocas mujeres poetas podían publicar en ese momento<sup>14</sup>. En uno de los dos recuerdos, Conde confiesa que las palabras de Mistral le estimularon a escribir sus propios versos y le dieron (igual como los versos de Juan Ramón Jiménez) la confianza de ser poeta:

[1935]

Durante el año 1927 leí por primera vez los versos de Gabriela Mistral. Nunca había yo leído —salvo en mis diálogos con Teresa de Ávila— obra tan lograda, de mujer, cual la de ésta. Las vacilaciones que se encontraban forzosamente (según los críticos) en obras femeninas, no aparecieron ante mis ojos. Todo era exacto allí, idioma y sentimientos; se sabía qué se quería, por qué y cuánto. Salí del libro de Gabriela Mistral dispuesta a escribir el mío propio. Ocurre con ella, persona y obra, lo que con el Poeta Ejemplar Juan Ramón Jiménez: ninguna juventud se les anima entre las manos ni entre los versos. Cuantos nos acercamos a ellos nos vivimos impulsados de mucha fe en la poesía y, ¡oh milagro del apoyo espiritual hallado!, en nosotros mismos (Conde, “Rasgos de su permanencia en España”, pág. 144).

[1946]

Mi conocimiento de la poesía de Gabriela Mistral data de 1925. La editorial barcelonesa CERVANTES publicaba una colección de poesía femenina hispanoamericana en la cual figuraba ella (Conde, “Gabriela Mistral” [Homenaje inédito], Patronato CC-AO, sin núm. de ref.).

Efectivamente, era el período 1926-1928 cuando Carmen Conde se inspiró a escribir y publicar su propia poesía (en forma de prosa en verso o poemario). Ya hacía un par de años que había publicado cuentos y artículos en revistas y periódicos y, cuando salió su primer libro de poesía —*Brocal*—, Carmen Conde declaró muy audaz en el periódico *La Libertad*: “¡qué importa la prosa!” (Miguel Pérez Perrero, “Del Panorama Literario”, *La Libertad*, Madrid, 24-08-1929, pág. 8). Indudablemente, un telegrama de felicitaciones que le había mandado Juan Ramón Jiménez por sus poesías en *Luz*, le había inspirado a escribir más poemas y, desde luego, el entusiasmo brindado por su buena amiga Ernestina de Champourcin cuando le declaró en una carta:

<sup>14</sup> Como ya se ha dicho, la verdad es que en España había pocas mujeres escribiendo poesía con éxito en ese momento. Algunas figuras que sobresalen son Concha Méndez y Ernestina de Champourcin. Ver: John C. Wilcox, *Women Poets of Spain, 1860-1990: Toward a Gynocentric Vision*, Urbana, University of Illinois Press, 1997.

“Quiero verte enseñando; vas a ser con el tiempo una especie de Gabriela Mistral. ¡Poeta y maestra! Qué bellos resultan esos dos nombres unidos...” (Champourcin, 27 sept. 1928, en: *Epistolario (1927-1995)*, ed. Rosa Fernández Urtasun, pág. 211).

Es muy sabido que la publicación de *Brocal* llevará a Conde a ser proactiva. Ella buscará cómo circular su primer libro de poesía y les mandará ejemplares a varios poetas y críticos, entre ellos, las tres poetisas hispanoamericanas: Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral. Conde le escribirá a Juana de Ibarbourou primero. En su respuesta simpática, Ibarbourou le responderá que encontró “su estilo adorable, en el que se descubre fácilmente, juventud, talento, eso mismo, buen gusto, y cultura que la aleja del barroquismo” (“Carta Juana de Ibarbourou a Carmen Conde”, enero, 1929, Patronato CC-AO. Ref n.º. 003-004). Es a través de esta carta que Conde recibirá las direcciones de ambas escritoras: Alfonsina Storni (“la 2a dirección de AS puede ser Libertad 477, Buenos Aires, Redacción de la revista *Nosotros*”) y de Gabriela Mistral (“La Legislación de Chile en París”). Parece ser que Conde fue muy estratégica en procurar que estas poetisas hispanoamericanas recibieran su ejemplar.

Así fue lo que sucedió con Mistral. No inmediatamente, sino después de varios años, *Brocal* finalmente le llegó, en 1931. De hecho, Mistral lo recibió en Italia y no en París, según comenta muy elaboradamente en su prólogo de *Júbilos*. Sin embargo, no será hasta poco antes de su partida a España (1932/1933), que Mistral le contestará a Conde brevemente. Aún más tiempo pasará, antes que le llegaran las noticias a Conde contándole cuánto le había agradado su libro *Brocal*:

Carmen Conde, no estoy segura de haberle escrito sobre su pequeño libro en el que [he] hallado cosas preciosas de veras. —“Descalza, estrella”. Y muchas como esa. Rara vez me gusta el poema en prosa. Detesto incluso los míos. Pero los suyos me placen enteramente. La sinceridad, la sobriedad, no sé qué virginidad de la emoción y de la frase, me cogen y me ganan en ellos. A ver si me manda sus nuevos poemas y me cuenta un poco de Ud. porque la admiro y la quiero bien [...]. Un abrazo de su buena hermana, GM (25 de marzo, [1932/1933], Patronato CC-AO, ref n.º. 003-036).

A Carmen Conde no se le va a olvidar este pedido, pues, cuando le responde a Mistral en julio de 1933, para decirle que no sabía cuándo le iba a visitar en Madrid, le deja saber que, desde luego, tenía más poemas, pero que estaba buscando una editorial para publicar su nuevo libro de poesía: “Le remito en paquete certificado los libros nuestros. Yo, si encuentro editorial, —empresa muy difícil en España—, quiero editar un libro de poemas a los

niños: “Júbilos”. Se lo enviaré a Ud. en seguida entonces” (Carta CC-GM, 29 julio, 1933. BNCH: AE0007059).

Los epistolarios, como nos recuerda Margaret Ezell, reivindican la cuestión entre lo que se debe decir y lo que no se dice, entre audiencia para muchos o para uno solo. En los espacios femeninos, ellos presentan estrategias alternativas para diseminar información (Margaret Ezell, *Writing Women’s Literary History*, pág. 34). Un epistolario crea espacios narrativos fuera del ámbito de las editoriales y de la prensa. Desarrolla nuevas comunidades imaginarias, en este caso femeninas, abriendo diálogos nacientes y otros códigos de comportamiento. A la vez, las cartas señalan dicotomías entre las plataformas públicas y privadas (entre lo que se dice y lo que se entiende). Conde, en cierta medida, se da cuenta de esta división, cuando cambia algunas frases de la primera epístola de Mistral, que recibe en 1933. En sus recuerdos publicados un tiempo después, agrega que fue inspirada por las palabras introductorias “querida hermana”, en la carta. Las lee como una bendición de una hada madrina literaria, a su ahijada que espera el buen augurio de tener todo el éxito en su vida literaria:

Escribí a Gabriela, y mi carta se perdió por mares y tierras lejanas. En 1929 apareció en *La Lectura* (ed). [sic] mi libro primero, *Brocal*, que fue a buscarla con ahínco. La halló —ella cuenta cómo y dónde en su hermoso prólogo a mi libro de 1934, *Júbilos*— y reposando cerca de su mano le arrancó una carta que empezaba, tierna: “Querida hermana”... Se justificaba después este nombre: el idioma, el fervor por lo español digno, la comunidad de sentimientos poéticos... Yo salí a la vida literaria exterior con el signo de fe y de apoyo moral del poeta a quien todos los escritores jóvenes (¡tan olvidados algunos!) le deben tanto o más que yo. J.R.J. [Juan Ramón Jiménez], y con el apelativo de una mujer tan admirada como Gabriela Mistral, que me decía hermana. Ni una sombra de cortesía, ni de tolerancia, ni de entretenimiento admitieron aquellos gestos ni mi fe en mí. Sinceridad y calor humanos (Conde, “Rasgos de su permanencia en España”, págs. 143, 144).

Si leemos la primera epístola que Mistral envió a Conde desde Francia, cabe notar que no empieza con las palabras “querida hermana”, sino que termina con “un abrazo de su buena hermana”. En cierta medida, Conde crea una “hermandad” de mujeres poetas en la cual ella puede participar. A pesar que Mistral no le dice “hermana” hasta al final de la epístola, se comprueba que Conde ya se imaginaba parte, de ese círculo íntimo de Mistral. Tal vez no importa el traslado y cambio de palabras. El hecho es que Conde declaró algunas “pequeñas verdades” al público en su artículo (“Rasgos...”) para comprobar desde el principio que tenía el respaldo de una de las más

famosas poetas hispanoamericanas y que, en los meses que siguieron, Mistral le ayudaría a ella, como a otros jóvenes, en sus carreras literarias.

PRIMER ENCUENTRO CON GABRIELA MISTRAL

Dos cartas de Conde y un telegrama de Mistral anteceden el primer encuentro entre las dos poetas en septiembre de 1933. Carmen Conde estaba esperando a Gabriela Mistral con anticipación, pues ya sabía que había llegado en julio, por las noticias en los periódicos o por sus amigas en Madrid. En sus recuerdos publicados de 1936, cuenta que intercambiaron nada más una carta y un telegrama, y que en esa carta, Conde “le [había] escrito con el alegre cariño que, de repente, gracias a una sorpresa del azar, se va a encontrar con su ser dilecto” (Conde, “Gabriela Mistral. Rasgos de su permanencia en España”, págs. 143, 144). Omite decir que le había mandado otra carta, dos meses después, en que le pide a Mistral un ejemplar para la biblioteca de la Universidad de Cartagena. La omisión es curiosa, pues en ella se encuentran las firmas de algunos amigos que apoyan el pedido<sup>15</sup>.

Si volvemos al tema de la primera carta enviada a Mistral, notamos que Conde había declarado que le había escrito con “alegre cariño”. Sin embargo, demuestra una mezcla de emociones, donde resaltan su melancolía y ansiedades. Resulta que Conde se encuentra “triste” por la salud de Mistral y también por la demora de no poder visitarla por la razón principal —que su doctor le prohibía viajar porque estaba embarazada—, una de las pocas cartas en que menciona la espera de su hijo:

Admirada y querida Gabriela Mistral: no sabe Ud. cómo siento el mal estado de su salud. Debe cuidarse mucho, ique nos hace muchísima falta su voz! Estoy muy triste de que aún falte tiempo para encontrarnos. Yo creía poder ir a Madrid en septiembre, pero quizá (o seguramente) ya no sea posible mi viaje. Para octubre espero mi primer hijo, y el doctor me prohíbe viajar en tren [...] He preguntado muchas veces por Ud. en el mundo. A Berta Singerman, a María Monvel, a Enrique Diez-Canedo... inunca la encontraba! Ahora estoy muy contenta de poderle escribir sabiendo que le llegan mis cartas. Deseo fervorosamente que su salud se rehaga muy pronto. Y que su promesa de venir a nuestra Universidad sea una realidad brillante (Carta CC-GM, 29 de julio, 1933, BNCH: AE0007059).

<sup>15</sup> Conde le escribe en la carta del 24 de agosto de 1933: “Mi queridísima amiga; le envío las firmas de unos lectores de nuestra Biblioteca Infantil. Con ellas la saludan a Ud. cuyos versos conocen y aman, y le piden un libro de Ud. dedicado, para su biblioteca pequeñita. ¿Verdad que Ud. les complacerá?” (BNCH: AE0007060).

Conde apunta la mala salud de Mistral y puede ser que temía que no se recuperara, para poder conocerla. Conde no podía saber que la salud es un tema que Gabriela Mistral acentúa y reitera toda su vida en entrevistas y encuentros con otros intelectuales, tanto amigos como conocidos. En sus cartas, por ejemplo, las que están vinculadas a su puesto de Consulado, siempre asocia su mala salud con la carga de trabajo y poca remuneración<sup>16</sup>. Puede ser que Conde supo que Mistral estaba enferma por haberlo leído en una entrevista u otra correspondencia, y esa preocupación se presenta en la carta. Además, Conde se demuestra incómoda e impaciente, a causa por no poderla localizar y hace el esfuerzo de preguntarles a otros por ella. Cierra su carta con unas palabras íntimas, no usadas usualmente entre conocidas. Conde se despide con “un deseo fervorosamente” para que se mejore o, tal vez, para que pueda cumplir su promesa en venir a la Universidad de Cartagena. Las cosas cambian, es cierto. Un mes después, el 29 de agosto de 1933, Conde recibirá el telegrama dirigido hacia ella, a la Universidad Popular en Cartagena, con estas dos palabras y firma: “ESPERÁNDOLA GUSTOSISIMAMENTE = GABRIELA =” (Telegrama GM-CC, Patronato CC-AO, ref n°. 014.01314).

En agosto, Mistral se encontraba situada en el apartamento 11 de la Avenida Menéndez Pelayo. En cartas a sus amigos, declaraba que no era un lugar agradable. El lugar era caro, y siempre tenía frío. Junto con las deudas que había heredado del cónsul, Víctor Domingo Silva, y la renta alta (todos los pagos venían de su bolsillo), Mistral se encontraba en una situación económica difícil (“Carta a Gonzalo Zaldumbide [1933 / 1934]”, *Gabriela Mistral: su prosa y poesía en Colombia*, pág. 284). Poco antes de trasladarse de Madrid a Lisboa, en una carta que se publicó escandalosamente, Mistral describe su vivencia como un desagrado total: “Vivo aquí muy infeliz, sin ninguna alegría, cargada de visitas ociosas que no dejan de trabajar, oyendo bobadas de política o jacobina sacristanera, en un clima malo que me ha aumentado el reuma y la presión arterial. No sé qué hago aquí” (Mistral, “Carta a María Monvel y Armando Donoso”, 15 de mayo, 1935. BNCH: AE0001217).

No era así como Carmen Conde lo recuerda. Describe el departamento igual a un fino cuadro romántico, donde paulatinamente la poeta escribía y recibía a sus amigos y, de vez en cuando, reposaba. Era, para Conde, un tiempo idílico y feliz (Conde, “Gabriela Mistral” [Homenaje inédito], Patronato CC-AO., sin núm. de ref.). Carmen Conde y su esposo Antonio Oliver, se quedaban

<sup>16</sup> “Mis seis meses de P. Rico fueron de visiteo y trabajo, llevado todo eso con pésima salud. Tuve que renunciar a mi viaje a EE.UU. y a Colombia porque la presión arterial no me toleraba Bogotá, y la gran fatiga de una dieta de medio año, el trabajo, de mis clases en Middlebury. Así anda la vida”. Mistral, Gabriela, “Carta a Armando Donoso, 10 de agosto de 1933, Madrid, España” [manuscrito, 1 h.], Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor AE0001365.

la noche y se dejaban mimar por Mistral (Conde, *Once grandes poetisas*, pág. 115). Cuando Conde se quedaba sola en el departamento, Mistral la venía a visitar, diciéndole cosas “íntimas” de su vida. En uno de esos momentos de confidencia, Conde dice que fue ella misma quien conectó a Gabriela Mistral con las poetas Clemencia Miró y Zenobia Camprubí; a la última con el fin de suavizar algún pleito entre Juan Ramón Jiménez y Gabriela Mistral:

Gabriela vino a España y se instaló, después de una breve estancia en Barcelona, ciudad que quería y admiraba, en un piso alto de la Avenida Menéndez Pelayo, casa número 13 [11]<sup>17</sup>. Desde sus balcones se veía bien el Retiro. A los balcones se asomaba ella muchas veces; por la mañana temprano, para oler la tierra mojada de sus macetas (“Es precioso oler la tierra mojada, con frecuencia; eso nos equilibra”); para recibir la caricia del aire fresco cuando el exceso o la insistencia de las visitas consulares, o ligeramente amistosas, la abrumaba. A veces, si el cansancio era grande, solía ponerse paños húmedos y fríos en la nuca y dejaba errar mientras tanto su verde mirada nostálgica por encima de los árboles, que se la recogían como una lejana lluvia [...] Sus visitas, que no eran generalmente lo rápidas que ella hubiera necesitado que fueran para poder entregarse a su tarea literaria, solían verla levantarse súbitamente, diciendo un “Ya vengo” muy grave. Salfá del gabinete o del saloncito o del comedor, y se venía (cuando era yo la que estaba en su casa) a mi lado, a descansar. A mí me confinaba en su despacho, que tenía una ventana lateral al Retiro, y cuando acudía a su momento de reposo, se sentaba ante su mesa y fumaba infatigablemente<sup>18</sup>; callaba o hablaba lentísimo, improvisaba o recordaba mientras yo la escuchaba como a un oráculo. Entonces supe cosas tuyas íntimas, tuve dolorosas noticias de su corazón, y aprendí a quererla como se quiere a un ser humano insustituible, yo que ya la admiraba como a un poeta de primerísima sangre divina. En uno de aquellos “descansos” de las visitas, logré conectarla con la maravillosa Zenobia Camprubí, a fin de que una visita de ella a Juan Ramón Jiménez o de él a ella [pueda] acabar con cierto malentendido entre ambos poetas. También la puse en contacto con Clemencia Miró, la inolvidable amiga querida, hija menor del coloso del idioma Gabriel Miró, el único (Conde, *Once grandes poetisas*, pág. 114).

<sup>17</sup> Parece que Conde se confundió con la dirección de Gabriela Mistral. Vivió en la casa número 11, no 13.

<sup>18</sup> Nota de Conde: “Como yo no fumaba, me instó a ello sonriente: “Mira, hay que tener algún vicio pequeñito que nos libre de otros mayores. Fuma, hija, no se puede ser tan pura”. Y aprendí a fumar, claro”. En: Conde, *Once grandes poetisas*, pág. 115.

El retrato que pinta Conde sobre estas presentaciones contiene algo de fantasía. La verdad es que Mistral ya estaba en contacto con Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí desde mucho tiempo, puede ser que desde su segunda estancia en España en 1928, cuando ella presentó la segunda edición de su libro *Lecturas para mujeres*, al mismo tiempo que un libro traducido por Camprubí de una obra de Rabindranath Tagore (Morales, *El Sol*, 12 de agosto, 1928, pág. 10). En los años 30, Zenobia era una buena amiga de Victoria Kent y Concha Espina, con quienes realizó muchos eventos en el famoso Lyceum Club. Existe poca correspondencia entre Mistral y Camprubí que date antes del período 1950-1952, es decir, antes que Zenobia y Juan Ramón fueran a vivir en el exilio a Puerto Rico. No se sabe a cuál conflicto se refiere Conde entre Juan Ramón y Gabriela; Mistral nunca lo menciona ni en cartas ni en notas. Sobre la presentación que hizo Conde de Clemencia Miró a Mistral, no se puede comprobar, ya que es inexistente cualquier referencia. Miró, sin embargo, fue una de las poetas que firmó y apoyó un ejemplar sobre la vida y obra de Gabriela Mistral que se publicó en 1946 en su honor, por el Premio Nobel.

A primera vista, lo que más llama la atención de los textos de Carmen Conde es una avidez de asumir el papel de ahijada o preferida de Gabriela Mistral; una avidez comprobada por algunas amigas, de que Conde quería ser reconocida por Mistral<sup>19</sup>. Otras amigas daban otras impresiones de esta relación. El primer encuentro —que solía citar Conde— fue también contado y observado por su amiga Consuelo Berges, que le acompañó a esa reunión, en septiembre de 1933. El afecto entre Mistral y Conde lo nota en seguida Berges:

Subimos [Carmen y yo], con una expectación un poco trémula, a su piso de la Avenida de Méndez Pelayo. Esperamos unos breves instantes en un gabinetito escueto, con muebles livianos de casa transitoria. Apareció Gabriela, con el andar reposado y la estatura prócer de su ascendencia vasca y aymará, y toda sonrisa blanca sobre la tez dorada, con el alma en los ojos —ahora era verdad viva la vieja y bella frase— “unos ojos magníficos a flor de agua profunda...”. Gabriela y Carmen se reconocieron y se confirmaron, casi sin palabras, las promesas de la amistad distante. Yo contemplaba la escena desde el rincón más rincón que pude hallar. Gabriela no se sorprendió de mi presencia intrusa —Gabriela no se sorprende de ninguna presencia, como si nos esperara siempre a todos—. Probablemente Carmen me presentó como alguien que también merodeaba por el campo común. Se habló seguramente, aunque no demasiado, de

---

<sup>19</sup> Ver sección de José Luis Ferris, “María Cegarra Salcedo”. En: *Carmen Conde*, págs. 333-350.

poesía, de poetas, de quehaceres y propósitos inmediatos (Conde, *Once grandes poetisas*, págs. 112-114).

Conde parece cambiar la historia del primer encuentro cuando relata, en 1936, que se apuntó a una decisiva cita no solamente para conocer a Gabriela Mistral, sino para recibir una carta de la famosa Matilde Pomès. Parece estar depurando una aceptación íntima o reconocimiento privado que la convierta en una poeta de verdad y que la distinga de Consuelo Berges. De inmediato, Conde busca una complicidad de “hermandad” en el primer encuentro: “Conocí a Gabriela personalmente en su casa, el mismo día que la insigne hispanista Mlle. Matilde Pomés salía de Madrid dejándole a Gabriela palabras de amistad para mí. Fui con una amiga —gran escritora a su vez, Consuelo Berges—, y la Gabriela Mistral me “descubrió” entre las dos: “¿Cuál de vosotros es Carmen?, ¡ah! Carmen es usted”. A la palabra hermana (prodigada luego con su letra ancha y dormida), siguió el reconocimiento personal” (Conde, *Rasgos de su permanencia en España*, pág. 143).

Los rasgos fundamentales de ese primer encuentro se cimientan en la obra de Carmen Conde. En muchos de sus poemas, se hallan intensos diálogos entre una mujer (sin Edén) y su hija predilecta. Son piezas diáfanas y experiencias agudas que vuelven y se destacan con ocultas resonancias a esa percibida complicidad. La singularidad en la voz poética de Conde proviene, precisamente, según John Wilcox, de activar un discurso con la madre ausente, que se encuentra exiliada, foránea, buscando perpetuamente a su hija perdida (*Women Poets of Spain*, págs. 137-172)<sup>20</sup>. Algunos críticos han leído, con mucha razón, un trascender feminista en la obra poética de Conde, que vislumbra la vida cotidiana femenina resaltando la palabra a una inquietante existencia, ante la muerte o la realidad fragmentada<sup>21</sup>. Su poesía revela una diversa matiz de una mujer y geografía ausente, una resonancia de un tiempo fugaz y perecedero, fundamental en su cosmovisión. En sus versos se encuentra la necesidad de penetrar en los recuerdos evocados de un tiempo feliz entre niña y madre, entre una infancia pasajera y un ámbito surrealista español.

<sup>20</sup> Ver también: Lisa Nalbhone, “La visión ginocéntrica en “Mientras los hombres mueren” de Carmen Conde”, *Hispania*, Vol. 94 N° 2, junio 2011, págs. 229-239 y José Belmonte Serrano, “Hacia una mujer nueva: “Soy la madre”, de Carmen Conde”, en: Diez de Revenga, Francisco y Mariano de Paco, *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, Murcia: Fundación Cajamurcia, 2008, págs. 57-70. Ver poemas como: “Madre”, “Soledad” (*Ansia de la Gracia*); “Habla de sus hijos a Dios”, “La mujer no comprende”, “La mujer divinizada”, “Dolor de María por su hijo” (*Mujer Sin Edén*) y los poemas en *Los monólogos de la hija*.

<sup>21</sup> Ver: Iñaki Torre Fica, “Mujer sin Edén de Carmen Conde. Un puente tendido hacia el feminismo moderno”, *Notas y estudios filológicos*, N° 14, 1999. pág. 251-264.

## PRÓLOGO Y RECEPCIÓN CRÍTICA

El tiempo implacable de una inocencia perdida subyace en la poesía temprana de Carmen Conde en los libros *Brocal* (1929) y *Júbilos* (1934, el que prologará Gabriela). En este segundo libro se deja ver una inocencia delicadamente velada y, al mismo tiempo, una nostalgia surrealista de la niñez. Cuando el libro se publicó, la crítica la felicitó precisamente por algunos constantes apreciados, es decir, por la belleza iluminadora de una niña contenta, viviendo en una España feliz (jubilante) y un Marruecos misterioso. Los poemas de *Júbilos* se escribieron entre 1930 y 1933, y se enfocan en los recuerdos juveniles de Conde, cuando niña en Cartagena y Melilla. Se pueden leer como pequeñas reseñas autobiográficas organizadas en secciones de recuerdos extraordinarios y de objetos cotidianos —casi juguetes— que provocan una cierta curiosidad infantil e impulsos de entusiasmo.

El escritor José María Quiroga Plá nota, igual como Mistral, el encanto y la sorpresa del estilo poético de *Júbilos*, definidos por el uso de la poesía en prosa. Concuere con Mistral que la poesía en prosa puede ser una excusa para la buena poesía, pues observa irónicamente que “el poema en prosa ofrece, en efecto, un clima epiceno, en que la poesía de veras se extenúa y ahoga, por lo común, y florecen viciosamente, en cambio, la bagatela, la ramplonería pretenciosa, la retórica más sobada y deleznable” (Quiroga Plá, “Poemas en Prosa”, *Diablo Mundo*, pág. 7). Encuentra algo diferente en Conde; *Júbilos* es una excepción donde se deslumbra “una poesía de tono menor y matices delicados, viva, auténtica, femenina, que ni se abandona a la blandenguería ni cede a la trivialidad de lo pintoresco” (Quiroga Plá, pág. 7).

La narradora alude a un tiempo pasado inefable y puro, con un tono dulce e imaginativo, algo que Gabriela Mistral repara en su prólogo tan famoso y marcante:

Me conocí a mi Carmen Conde hace dos años. Su librito de poemas Brocal me había seguido por medio mundo y al fin me alcanzó en la costa ligure [...] Eran excelentes, daban la seguridad de un temperamento poético de primera agua y dejaban esperando lo que seguiría. Me quedé en esta espera, y no me ha fallado. Después de rodar por Europa y América, tropezándome en la última con mi “enemigo” el poema en prosa malo, apenas llego a España me cae al regazo, cual paloma que ya conoce su alvéolo, este segundo libro de Carmen Conde [...] El libro se llama, con nombre de toda donosura, Júbilos, y aunque se trae por allí muchas punzadas de aflicción, se resuelve en criatura gozosa. Ver bien, oír bien y palpar bien, son júbilos. En el subtítulo se llama Poemas de Niños, Rosas, Animales, Máquinas y Vientos, y la letanía grata de temas promete fiestas que cumplirá cabalmente.

Hay un repertorio de niños, de clientes de banco escolar que no están empalados sobre el banco, según el uso. Están allí, en la penitencia de la escuela, pero también andan sueltos, viviendo a la buena de Dios, que es, en tierras levantinas, algo mejor que una “óptima de Dios”. Las estampas mejores son, para mi gusto, “Gloria Hernández”, “María Vega”, “Freja”, “Javiva”, “La hebrea muerta”. Los nombres exóticos no corresponden a extranjerías compuestas a lo Pierre Loti. “Freja” y “Javiva” son niñas marroquíes españolas [sic.], con las cuales Carmen jugó de niña en su infancia de Melilla. Carmen Conde se ha puesto a un recuento de imágenes de su infancia, de las no anegadas, y prueba ser buena recordada y narradora deliciosa (Mistral, “Carmen Conde Contadora”. En: Conde, *Poesía completa*, págs. 109-112).

En dos bonitos recuentos, Conde describe cómo Gabriela Mistral escribió el prólogo para ella, en un solo tiro. Confiesa, también, que ella misma lo podría haber “modificado”, a fin de suavizar palabras excesivas antes de que sus lectores le pudieran interpretar mal. Nos llama la atención que Conde ofrece dos versiones de la historia del prólogo, como si tuviera que aclarar algunas dudas. En una, Mistral le pide de repente o más espontáneamente, los versos que Conde trae en su maleta. En la otra, Conde parece ya haber sabido que Mistral le iba a prologar el libro y marca una cita para hacerlo. Las dos versiones nos permiten observar una Carmen Conde “táctica” y otra más “inocente” y juvenil<sup>22</sup>.

[1935]

Cartas llegaban de América pidiendo prólogos para libritos iniciales... Gabriela se agobiaba de trabajo, de peticiones, en su afán de complacer a todo el mundo, sin excepciones. Yo no pedía nada, pues un manojo de Poemas que en el fondo de mi maleta callaba prudentemente, no me daba impacencias de ninguna índole. Fue su fraternal instinto quien averiguó: “¿No traje nada, Carmen?” —“Nada, Gabriela”, —negaba mi timidez. Hasta una vez más apremiante en que, heroica, le llevé las cuartillas que constituirían Júbilos. Se las leí, bien de mañana por cierto y en lugar que no olvidaré por el contraste entre su vulgaridad y lo lujoso de nuestra escena. Ella las quiso retener diciendo que la complacían; unos días después, contándome cómo la angustiaban las cartas rogando ayuda literaria, me dijo: —“¿Y usted; no me pidió también un prólogo para este libro que tanto me

<sup>22</sup> Existe, quizá, otra posibilidad: de que fue Consuelo Berges quien primero le pasó los poemas a Gabriela Mistral, sin que Mistral los haya leído al lado de Conde. Ver: “Carta de Antonio Oliver a Carmen Conde”, 29 de septiembre, 1922, Patronato CC-AO, ref. n°. 020.01928.

gusta, Carmen? Porque su libro sí que me gustará prologarlo”. No. Yo no había pedido nada... para mí; ella lo sabía. Pero hube de coger la hermosa luz que me ofrecían con tamaña generosidad, para alumbrarme y ser vista. Nunca pensé en precederme de nadie, (digiéralo, si no, mi primer libro, solo, aventurero); pero un prólogo de Gabriela Mistral ofrecido por ella misma era máxima alegría en mi vida. Algunos editores conocen, desde entonces, su afán por la obra de la humilde que esto escribe, y si ahora me leen comprobarán cuánto quería Gabriela a una compañera menor, española (Conde, *Rasgos de su permanencia en España*, págs. 143, 144).

[1967]

Su prólogo a mis *Júbilos* fue escrito en una mañana y conservo el original. Era domingo y Gabriela se mantenía en la cama, sin urgencias consulares. Yo había ido como de costumbre y ella me recibió diciéndome que iba a escribir el prólogo y que esperara en el despacho, contiguo a su habitación, a que lo terminara. Pero la verdad es que me fue dando hoja por hoja. Llamándome cada vez, y recuerdo mi impaciencia por leerlas, calientes de su mano y de su corazón. Tuve que modificar, con sumo tacto, algunas expresiones suyas: porque me parecieron excesivas para mi modestia literaria, y temía que los lectores encontraran demasiada distancia entre lo que se decía de mí y lo que yo misma decía... Tal era la generosidad de aquella escritora para sus amigos escritores (Conde, *Once grandes poetisas*, págs. 118, 119).

Un prólogo, en oposición al contenido de un libro, enmarca el libro, funciona como una “carta de promesa” que distingue, implícitamente, entre los libros ya “menospreciados” y los que merecen ser “destacados”. Su función con el resto del libro es apuntar a secciones notables, siempre desencadenando la imaginación en los futuros lectores. El interés de Conde, según José Luis Ferrer, era grande por recibir el trato y el apoyo de Mistral, pero no se sabe cuándo embarcó al decidido empeño en obtener un prólogo que le iba a valorizar más (págs. 344-348). Es cierto que la búsqueda y el reconocimiento de autoridad es un logro que todos los escritores quieren alcanzar y Carmen Conde, en este sentido, no era ninguna excepción. Con las meras palabras introductorias de Mistral, se le podría traer al poemario una apertura hacia un diálogo nuevo y abrirle vínculos nunca antes imaginados. Mediante la ayuda de Mistral podría crear un interés y afán por su obra previamente desconocida, y, así, distribuirla (y venderla) mejor.

Así pasó con *Júbilos*. El libro fue aclamado por la crítica, tanto dentro como fuera de los círculos femeninos (Ferris, pág. 358). Es probablemente el mejor libro que capta la niñez de Conde y, ciertamente, uno de los más conocidos. El libro, de hecho, abre con el prólogo de Mistral y, a su vez, destaca

los dibujos de otra escritora, la argentina Norah Borges (hermana de Jorge Luis). Igual como un libro para niños, las ilustraciones —sean pies, manos o niñas bailando— acompañan la lectura. Las viñetas son sencillas y alegres y le dan otro toque al libro, tal vez más femenino. El escritor Esteban Salazar y Chapela observa el arte acompañado y afirma que “avaloran esta edición de *Júbilos* los encantadores dibujos de Norah Borges de Torre. El mundo infantil que ofrece Carmen Conde gana la espléndida personalidad artística de la gran pintora argentina y le da la ocasión para unas ilustraciones tan finas como emocionadas o poéticas” (*El Sol*, 13 de abril, 1934, pág. 7). Otro crítico, Benjamín Jarnés, toma nota de “la femineidad, y de la más delicada y linajuda” dentro del libro, después de confirmar lo que dice Mistral. “Gabriela Mistral acertó en las páginas preliminares de este libro, a fijar exactamente la más alta misión de la mujer: conservar, celar y doblar la infancia de los hombres” (*Luz*, 17 de abril, 1934, pág. 11).

LOS PROBLEMAS DE LAS EDITORIALES EN ESPAÑA

*Júbilos* fue un éxito de la crítica literaria y, en cierta medida, Conde no podía esperar más. Era como vivir el sueño de la mejor recepción y todos los méritos recibidos por los más grandes críticos y poetas, entre ellos Guillermo de Torre y Concha Espina (Ferris, 358, 360). Observemos, sin embargo, que no le fue fácil a Conde encontrar un editor que publicara el libro y, hasta cierto punto, se desanimó por completo porque no tenía los recursos suficientes para financiarlo. Su última experiencia con *Brocal* había sido tenue, pues el editor, Vicente Clavel, de la Editorial de Cervantes en Barcelona, había jugado un “sí-y-no” con la edición. Al principio, en 1927, le negó por “estar agobiados de compromisos” y después, en 1928, por la insistencia de Carmen Conde, le escribió con el fin de realizar la publicación: “Voy a preocuparme de su libro, al que le quiero dar una bella presentación” (*Brocal edición centenario*, págs. 30-35). Aun con sus últimas promesas, Clavel no se lo publicó por cuestiones económicas. No fue hasta la sugerencia de su amiga Ernestina de Champourcin, cuando Conde decide escribirle al editor de Cuadernos Literarios, quien le confirmó que le podía publicar el libro. Efectivamente, fue el intelectual Enrique Diez-Canedo, un amigo cercano a Mistral, que lo tomó a bordo<sup>23</sup>. Después de

<sup>23</sup> Gabriela Mistral les escribía con frecuencia a ambos, Enrique y Teresa Diez-Canedo y les consideraba buenos amigos. Hasta Mistral le dedicó uno de sus recados a Enrique Diez-Canedo. Ver: Gabriela Mistral, “Diez-Canedo, el amigo de la América”, *ABC* (Madrid, 1903), 6 de febrero de 1932 y también la correspondencia en la Biblioteca Nacional de Chile.

meses de espera y con la insistencia, de nuevo, de su amiga Ernestina de Champourcin, finalmente se publicó<sup>24</sup>.

Mientras tanto, la búsqueda de un editor para su segundo libro dejó a Carmen Conde, en los inicios de 1933, exasperada, y después de la muerte de su hija, María del Mar, a quien le dedicó el libro, en una alta depresión (Ferris, pág. 350). Algunos amigos hicieron todo lo posible para que se editara a Conde, teniendo correspondencia con editores madrileños o haciendo una fuerte campaña política, sea a través de reuniones con editores o enviando a periódicos o revistas el apoyo del mérito del libro<sup>25</sup>. Gabriela Mistral, por ejemplo, le indicó a Antonio de Oliver que iba a escribir a siete periódicos y revistas (una de ellas, la revista barcelonesa *Lecturas*) para apoyarle con alta publicidad (Antonio Oliver, “Carta a Carmen Conde”, 29 de septiembre, 1933. Patronato CC-AO, ref n.º. 020.01928). De manera implícita, hallamos tanto en los diarios de Conde (y de alguna correspondencia de Oliver) como también en algunos de sus recuerdos, una desilusión de lo difícil que era para ser editada como mujer poeta<sup>26</sup>.

Volvamos a los recuerdos de Conde. No cabe duda de que Conde le debió mucho a Gabriela Mistral para que se editara el libro, pues sin el prólogo y los dibujos de Norah (que era buena amiga de Mistral), tal vez nunca se hubiera publicado. Conde cuenta una anécdota de un editor madrileño que, al principio, quiso editar *Júbilos*, especialmente cuando supo que Conde era cercana a Gabriela Mistral. De inmediato, y sin que supiera Conde, el editor trató de negociar un contrato con Mistral con el fin de que le pudiera editar su nueva colección de poemas y, en el momento que lo logró, le negó la edición a Conde. Cuando supo Mistral por la “tristeza” de Conde, llamó por teléfono al editor y supuestamente le revocó el contrato; así lo detalla Conde:

Busqué yo un editor madrileño para la publicación de JÚBILOS, ya prologado por Gabriela, y hallé uno que me acogió con aparente buena disposición.

<sup>24</sup> Ver: Cartas de “Javier Morata a Mariano Ruiz Funes” (24-ago-1933) y “Consuelo Berges a Gustavo Gili” (7-nov-1933), Patronato CC-AO, ref. n.º. 015.01435 y 015.01438.

<sup>25</sup> Ver: Cartas notas y cartas personales de Conde y Oliver (1933-1934), Patronato CC-AO.

<sup>26</sup> No podemos saber quién fue el dicho editor. Una posibilidad es que fue Javier Morata, el editor con quien Mariano Ruiz Funes trató de conseguir un contrato para Conde, y fracasó. El problema con esta hipótesis es que Morata, en esas alturas, no estaba editando poesía sino libros sobre la Segunda República. Otra posibilidad, es que fuera el editor Gustavo Gili; pero éste era de Barcelona. Ver: Morata, Javier, “Carta a Mariano Ruiz Funes” 24 de agosto, 1933, Patronato CC-AO, ref. n.º. 015.01435. Ver también: Ferris, pág. 341.

Por su parte, después de prometerme la edición, preciosa, de mis poemas, me encomendó la tarea de conseguir de la gran chilena la edición de su obra en casa de este mismo editor. Yo realicé la gestión, y ella accedió en principio; y se pusieron al habla. ¡Pero ya desde entonces, este editor empezó a decirme que mis poemas eran tan puros, tan líricos, que el público no los recibiría adecuadamente y correrían a gastar su dinero en tan fracasable empresa poética! Profundamente triste anduve unos días hasta que acabé contándoselo a Gabriela. A ella, que no le gustaba hablar por teléfono, que lo rehuía, aquella vez lo usó: para negarse rotundamente a firmar su contrato con aquel editor que me había engañado (Creo que él se acordará del caso y si me lee, ahora sabrá el motivo) (Conde, “Gabriela Mistral” [Homenaje inédito], Patronato CC-AO, sin núm. de ref.)<sup>27</sup>.

Por lo acá expuesto, y en otras notas, lo curioso es que Conde haya insistido que Gabriela Mistral había firmado un contrato con algún editor madrileño. En su correspondencia, Mistral nunca lo menciona, pues, para su última colección de poesía, ya tenía en mente que su libro se habría de editar en América Latina, tal como lo hizo después en Argentina con la editorial Sur, de Victoria Ocampo (*Tala*, 1938). Lo que sí comenta (en tono de queja), es que las mujeres del Lyceum Club le estaban presionando para editar una colección de poesía. Concha Espina, en particular, por ser la presidente del club, en los primeros meses de 1933 había escrito a Mistral pidiéndole que le hiciera un homenaje, algo que Mistral ignoraría por un tiempo<sup>28</sup>. La falta de editorial para el libro de Carmen Conde le dio una solución, y una salida para no tener que editar el libro con el Lyceum Club, según le escribe a Concha Espina el 5 de mayo de 1934:

Respetada y querida amiga: He tardado bastante en contestarle, precisamente porque quería contestarle con lentitud. Iré a verla en cuanto usted me haya respondido sobre la presente. Me gusta poco, mejor dicho, no me gusta, discutir con usted, a quien quiero hablar —de cosas que no sean estas en que andamos. Prefiero, pues, a esa discusión verbal, que nos echará a perder la conversación, esta carta, que nos dejará ya despejadas de este asunto y dadas y aplicadas a cosas de veras nuestras.

<sup>27</sup> Ver: Mistral, “Carta a Gonzalo Zaldumbide [1933 / 1934], [Madrid]: “Ahora esta novedad. Concha Espina se ha metido en una curiosa empresa de encabezar un homenaje de las mujeres españolas para mí...”, *Gabriela Mistral: su prosa y poesía en Colombia*, págs. 386-389.

<sup>28</sup> Ver: Jaime Menéndez, “Embajadora espiritual de la América hispana”, *El Sol* (Madrid, 1917), 11 de julio de 1933, pág. 12.

No, mi amiga, fue una torpeza mía aquello de decirle que ustedes solo podían hacer con mis versos un folleto y que los versos son muchos. Yo tengo editor, dos, para esas poesías; no las he dado porque... quiero sosiego para corregir, y ese sosiego, C.E. [Concha Espina], no llega nunca. Estoy cada día con mi vida más arruinada de trabajo y de un trágico visiteo que me lleva el día y la noche.

El hecho de tener editor, hace que yo considere inútil, en el aspecto material, el sacrificio de ustedes; el hecho de que yo no dé a estos versos significación verdadera, me invalida también espiritualmente el sacrificio, perfectamente vano.

Ahora queda el que ustedes quieren demostrarme su benevolencia. Para esto, acepto y, muy honrada, le propongo dos caminos, entre los que va usted a escoger: 1°. El que ustedes paguen, en vez del mío, un libro español, y de mujer de ustedes: el de la heroica y talentosa Carmen Conde, que ha contraído una deuda dura de pagar para editarse un libro suyo que se llama Júbilos, y que vale muchísimo. Yo creí obtener de mi país el que me mandasen la mitad de mi dinero atajado —atascado— allá, por el Control de Cambios, y no he obtenido que me manden un céntimo. Me duele lo que no sé decirle, dejar esta promesa en falencia. El problema de los escritores jóvenes sin editar es terrible, y si no pensamos en él, va a quedar un hoyo de vacío de una generación entera, y muy bien dotada. Usted me objetará, con cierta razón, que este libro ya está publicado. Sí, pero en condiciones muy penosas. Es, precisamente, una ventaja para ustedes ayudar a un libro ya juzgado por la crítica como excelente, en vez de hacer publicar un libro de vagos méritos. Bastaría decir que la obra fue editada por cuenta de ustedes, aunque en verdad ustedes paguen la edición después de hecha. Carmen Conde es una gran española joven, digna de este sacrificio económico hecho por mujeres y en favor de otra mujer. 2°. Si esta solución no les agrada, la misma suma recogida o por recoger, podrían aplicarla a esa obra de que tengo datos no precisos, de Isabel [Oyarzábal de] Palencia en bien de los niños de madres obreras, si ustedes quieren, en nombre mío. El beneficio es indiscutible y seguramente el acto haría más bien por mi alma que el que ustedes me han propuesto y le digo esta frase con sentido católico: bien por mi alma.

Piense usted, C.E., en estas proposiciones y hágame la gracia de hacer la defensa de ellas con sus amigas. Una o la otra, aunque a mí se me va el corazón a la colega, y por eso he propuesto lo suyo como lo primero.

Eliminada esta cuestión de toda discusión, yo iré a pagarle su visita, ilustre y bien querida compañera mía, a quien debo atenciones que tengo muy, muy presentes y con quien quiero conversar largo.

Un abrazo de su adicta, GM (Mistral, “Carta a Concha Espina”, Patronato CC-AO, ref. nº. 018.01735).

Se perciben muy claramente en esta carta las intenciones de Mistral en no querer editar el libro con el Lyceum Club (entre ellas, la gravedad de su salud y de tener el interés en otros editores) y le ofrece dos opciones que no tienen nada que ver con ella o su obra poética (no menciona que podrían incluir el prólogo de *Júbilos*). La primera, que se editara a Carmen Conde, que efectivamente le pagaran los costos de su libro ya editado por Sudeste, era la única verdadera opción. Que le publicara la obra de Isabel Oyarzábal de Palencia podría haber sido una mera pretensión, siendo un argumento bastante débil. Palencia era una de las fundadoras del Lyceum Club, formando parte de la junta directiva con Victoria Kent. Espina no tenía que hacer un gran esfuerzo para publicar la edición de Palencia y adicionar (en el prólogo, quizás) el apoyo de Mistral. Sin duda, Mistral ya sabía que Palencia había impreso en 1923 un libro sobre la psicología infantil (*El alma del niño*) pendiente del asunto. El escándalo que se armó en el Lyceum Club, según Conde, fue muy duro. Conde comenta que:

A Gabriela, un grupo de señoras intelectuales del entonces Lyceum-Club Femenino (que residía en lo que ahora es Círculo Medina, en la calle San Marcos de Madrid), al frente de las cuales estaba doña Concha Espina, la ilustre novelista, le ofrecieron un homenaje: la publicación de sus poesías en un volumen para cuya edición se abrió una suscripción que encabezé yo con la entonces, y para mí máxima cantidad de cien pesetas. Pero, ¡ay!, que Gabriela estaba empeñada en que yo recibiera el trato que ella me otorgaba, y contestó con una carta en la que pedía... “que me hicieran el libro a mí, pues que yo era una joven mercedora del honor y no ella, chilena, que disponía de medios para publicar sus versos mientras que yo, principiante, escaseaba de los mismos”. Fue una bomba que comprendí estallara asombrando a mis buenas amigas del Lyceum-Club Femenino; sobre todo a doña Concha Espina, que me llamó para leerme la carta, darme explicaciones en nombre de todas la organizadoras del fracasado homenaje y que eran más o menos compañeras mías de letras, si bien podían ser mis madres o mis abuelas. ¿Qué podía hacer yo en semejante caso? Supliqué en vano a Gabriela, diciéndole que el homenaje era para ella y no para mí, que el mío ya vendría (!) más tarde, a mi hora.

No hubo nada que hacer. “Primero las españolas —dijo muy seria—, luego las de fuera”. Y no hubo más. Verdad que aquellas señoras me conocían lo bastante para que yo permaneciera en su estimación, a pesar de los pesares. Pero Gabriela era un ser distinto a todos y había que tomarla como era. Y quererla como la quiero yo siempre. Hicieron mal, eso sí, los que calificaron de soberbia a la mejor poetisa de lengua española de nuestro siglo (Conde, *Once grandes poetisas*, págs. 121, 122).

El problema de los editores, especialmente con respecto a la gente joven, es un tema que a Mistral le interesaba mucho y lo comentaba con frecuencia en reuniones y entrevistas<sup>29</sup>. Le preocupaba que tanto España como América Latina se limitaban a editar obras selectas de ciertos autores establecidos y que la política editorial funcionaba en términos estrictamente territoriales con ciertos autores lucrativos, sin invertir dinero donde no podían recuperar sus ingresos. Mistral hizo el empeño de rectificar el problema porque, como se había mencionado antes, sus poemas circulaban en antologías fraudulentas. A estas editoriales engañosas, Mistral no les dejó de criticar y cuando publicó su colección de poemas *Tala* (1938) les advirtió en contra con una nota al final del libro: “Ruego que no despojen a los niños vascos las editoriales siguientes, que me han pirateado los derechos de autor de *Desolación* y de *Termura*, e invoco para ello el nombre de los huérfanos españoles: la Editorial catalana [B.] Bauzá y la Editorial Claudio García, del Uruguay, son las autoras de aquella mala acción” (Mistral. *Tala*, pág. 273).

Uno de los sueños de Mistral era crear un cierto tipo de editorial “iberoamericana” que publicara abiertamente libros —tal vez radicales— de ambos continentes, Latinoamérica (incluyendo Brasil) y la península ibérica (España y Portugal). Con la ayuda de algunos intelectuales españoles —como Antonio Obregón, Benjamín Jarnés junto a Raúl Contreras, el cónsul de El Salvador— Mistral creó una suerte de cooperativa intelectual hispanoamericana por un breve tiempo. Funcionaba, según sus oficios consulares, como una sede cultural para publicar textos de “propaganda de la literatura latinoamericana” que observaban las prácticas del Instituto de Cooperación Intelectual de París —de la Sociedad de Naciones— (Mistral, “Oficio N° 6/6 al Señor Cónsul General de Chile”. BNCH: AE0019656). Mistral trató de establecer la cooperativa como una “Asociación” oficial, después de un intercambio de cartas con el presidente de la Cámara Oficial del Libro de Madrid, Joaquín

<sup>29</sup> Ver: Joaquín Calvo Sotelo, “Carta a Gabriela Mistral, 27 de agosto, 1934”. BNCH: AE0006998 y también Carta GM-CC, 5 de mayo, 1934, Patronato CC-AO, ref. n°. 018.01735.

Calvo Sotelo, pero fracasó al final<sup>30</sup>. Carmen Conde recuerda los esfuerzos de Mistral para crear este tipo de editorial:

Por entonces también (lo recordaría Benjamín Jarnés y lo recordaba Antonio de Obregón que acudió con el primero a casa de Gabriela) se le ocurrió a la gran chilena crear una especie de cooperativa intelectual editorial que nos liberara de la tiranía o indiferencia de los editores hacia la poesía pura, ya que por nuestros propios medios podríamos editar nuestras obras. Hubo hasta un par de reuniones (el entonces embajador de El Salvador anduvo implicando por Gabriela en el proyecto) en casa de Gabriela, que no cuajaron... Hacía falta, y sigue haciendo falta, mucho tesón y desinterés para crear algo que sirviera desinteresadamente a la poesía (Conde, *Once grandes poetisas*, pág. 119).

De hecho, fue a través de la Cámara Oficial del Libro que Mistral trató de conseguir dinero para reembolsar los costos de Conde por la primera edición de *Júbilos*. Según la carta que le envió a Conde (5 mayo 1934), Mistral trató de negociar “un año y medio sin sueldo”, pero no se lo dieron porque Conde vivía en Cartagena y “no en los Madrides...” (Carta GM-CC, 5 de mayo, 1934, Patronato CC-AO, ref. n.º. 018.01735).

#### OTRA CORRESPONDENCIA Y OTROS SECRETOS

Otros temas en el epistolario entre Carmen Conde y Gabriela Mistral destacan la gratitud que Conde le demostró a Mistral, y más tarde —en los años 50—, los leves regaños por no haberse acordado de su amiga española (“hace mil años que no sé de ti...”). Entre tanto, le escribió para felicitarle por el premio Nobel diciéndole que, junto con otros escritores, le iban a publicar un homenaje en España (1946). En 1951 —tal vez en la carta más importante que Conde le escribió a Mistral en la pos-guerra—, le informa de la grave situación literaria en España. Destaca a los escritores “academizantes y perfectos de forma” y, a la vez, aquellos que “insistían en las viejas y miméticas formas heredadas del siglo XIX” (Carta CC-GM, 18 de noviembre, 1951, BNCH: AE0007070). Hace mención, sin embargo, de su propio trabajo de poesía en *Ansia de la Gracia* que “instaur[ó] una nueva era poética femenina, esta es la verdad”. De la guerra civil, y de sus experiencias que luego saldrán en su compilación *Mientras los hombres mueren* (1938; 1953), se hace poca mención

<sup>30</sup> Nota en el original: *aves, oficios, frutas, bodegones, morales, amor y amistad, arquitectónicas, pueblos, ríos y montes*, BNCH: AE0008661.

en la correspondencia tardía. Conde alude a alguna correspondencia “que se mantuvo”, pues Carmen Conde y Antonio Oliver ya estaban listos para ir a Lisboa a visitarle, en el 1935. Con el estallar de la guerra se les hizo imposible, y las cartas de esa época se perdieron. Unas pocas frases son las únicas referencias que sobran de los años perdidos. En 1945, escribe Conde: “Han pasado muchos años desde que nos separamos. Y entre nosotros está, ¡ay!, la brecha de una guerra, de otra guerra, y luego de la paz...” (Carta CC-GM, 25 de noviembre, 1945, BNCH: AE0007064). En 1951 da más detalles relacionados a la guerra civil y a las lamentables condiciones intelectuales:

Aunque puedes comprender que seré parcial o subjetiva en muchas cosas, te haré breve historia literaria desde 1939. España ya en poder de los vencedores, se encontró sin intelectuales casi. Exilados, muertos, encarcelados, escondidos todos los del mundo republicano, solo existían los que la paz permitía gozar de ella. Y hubo que levantar los valores débiles, que improvisar otros nuevos, que ensanchar con suma rapidez los horizontes literarios y universitarios. Con una tremenda razón, la de haber luchado contra los rojos, se ganaron oposiciones y cargos. Hubo una fiebre voraz que consumió enormes cantidades de fama y de lucro (Carta CC-GM, 18 de noviembre, 1951. BNCH: AE0007070).

Conviene mencionar también una carta que escribe el marido de Carmen Conde, Antonio Oliver, a Gabriela Mistral. En ella le explica su larga ausencia (sin decirle que Conde y él ya se habían separado):

Madrid 17 de Diciembre de 1951

Querida y admirada Gabriela Mistral: Quien le escribe es Antonio Oliver sobre quien Ud. tanto pasó siempre en el afecto y la admiración. El año 36 Carmen y yo íbamos a ir a su casa de Lisboa, cuando nuestra guerra cortó el viaje y la comunicación. Mucho he sufrido desde entonces pero, antes que otra cosa, la incomunicación con los seres queridos y admirados como Ud.

Después de muchas vicisitudes me licencié en Filología y Letras y hoy soy Profesor Ayudante en la cátedra de Lengua Española y Literatura Hispano-Americana de la Universidad Central. El año pasado hablé en clase de Ud. y de otras figuras femeninas hispanoamericanas.

Este año ocupó la cátedra (que regenta en propiedad Dn. Luis Riosales Olines) Dulce María Loynaz, la cubana.

Por correo aparte le envío un ejemplar de mis *Loas arquitectónicas*. Mi libro

fundamental es el *Libro de Loas* integrado por diez series de temas<sup>31</sup>. He de publicarlo pronto en cuanto tenga dinero pues para la poesía no hay editores. Le deseo unas felices Navidades y un feliz año 1952.

La quiere y estima su devoto amigo

Antonio Oliver

Las pocas cartas que restan de Gabriela Mistral a Carmen Conde aluden al “escándalo” que le impulsó a trasladarse a Lisboa en octubre de 1935, para nunca más volver a España. Se sabe que Mistral, desde el principio, no se sentía muy cómoda en Madrid (por su salud, por algunos conflictos) y hasta hace muy poco se pensaba (antes de que se pudiera tener acceso al legado de Mistral en la Biblioteca Nacional de Chile), que Mistral había sido expulsada de España, declarada una *persona non grata* y ordenada a vivir en Portugal<sup>32</sup>. La información del Archivo pone en duda esta supuesta expulsión y destaca una estrategia bien planeada y llevada a cabo por Mistral, para salir de España. La razón por la cual Mistral tenía que irse, era la mala publicidad que recibió de unos españoles residentes en Chile, por la publicación de una carta que ella escribió a sus amigos Armando Donoso y María Monvel, en la que ataca a España y a algunos intelectuales (Mistral, “Carta a María Monvel y Armando Donoso”, 15 de mayo, 1935, BNCH: AE0001217). La carta cayó en malas manos y luego fue publicada en la revista *Familia*. Su publicación causó un reclamo fuerte contra ella en Chile. Cuando Mistral supo de este ataque escribió de inmediato una “respuesta al manifiesto de españoles” y lo publicó en los dos continentes<sup>33</sup>. La “respuesta” de Mistral defiende su posición diplomática, portadora de la cultura española, y en cierto modo, se podría leer como una dramática “carta de despedida” a todos sus adversarios. Para comprobar todo lo que hizo durante su estancia como diplomática en España, menciona sus deberes y oficios que llevó a cabo, incluso sus publicaciones; entre ellas, apunta al prólogo que le escribió a Conde en *Júbilos*. Como se ve en la carta a Conde de 1937, Mistral alude al episodio del robo y el escándalo, en algunas frases (subrayados y tachados en el original):

<sup>31</sup> Ver: Luis Vargas Saavedra, *Castilla, tajada de sed como mi lengua: Gabriela Mistral ante España y España ante Gabriela Mistral*, Santiago, Chile, Eds. Universidad Católica de Chile, [2002] ([Santiago], Andros Impresores).

<sup>32</sup> Ver: Mistral, “Respuesta a un manifiesto de españoles”, *El Mercurio* (Santiago, Chile, 1900), 8 de noviembre de 1935, BNCH: AE0015482 y *El Sol* (Madrid 1917), 12 de noviembre de 1935. p. 6.

<sup>33</sup> Ver: Mistral, “Respuesta a un manifiesto de españoles”, *El Mercurio* (Santiago, Chile, 1900), 8 de noviembre de 1935, BNCH: AE0015482 y *El Sol* (Madrid 1917), 12 de noviembre de 1935. p. 6.

Usted tampoco tiene idea de lo grave que es decir algo que sea leído aquí. El correo se impone de la correspondencia de los extranjeros sospechosos, entre los cuales parece que me hallo. Le ruego guardar estas cosas rigurosamente para ustedes dos, sabiendo que aún vivo aquí, y que aunque voy a Brasil en meses —mas, tal vez regreso acá. A una pregunta hecha por cierta autoridad sobre qué razones de desconfianza y vigilancia hay sobre mí, contestó ella que “mis amigos y amigas” me comprometían bastante con sus cartas y en sus cartas. Ahí tiene una brizna de lo que pasa (Carta GM-CC, 22 de abril, 1937, Patronato CC-AO, ref. n.º. 021.02035).

Tal y como afirma en su penúltima carta a Conde en 1951, casi veinte años después de su partida de España, Mistral todavía se imaginaba ser objeto de mucha crítica: “Yo no soy la “fiera” que pintan allá algunos comentaristas que no me conocen y que se saben bastante mal aquella historia madrileña. Lo mayor y óptimo, venga de donde venga, tiene en mí, como en cualquier persona, su lectora honrada y fiel. Todo lo demás es mitología y chisme barato” (Carta GM-CC, [10 de diciembre, 1951], Patronato CC-AO, ref. n.º. 071.085).

Sobre este episodio de “ser echada”, Conde se refiere poco, tal vez porque a España no llegó la crítica en contra de Mistral o, por lo menos, no llegó tan fuerte como en Chile. Lo cierto es que Mistral perpetuaba su desconfianza en sus coterráneos, como se puede leer en los comentarios de Conde: “Pasó entonces a Madrid, donde mantuvo un consulado honorario con su propio bolsillo, y sufrió algún mal rato, como consecuencia de unas opiniones vertidas privadamente en carta a un amigo de Santiago. (¡Se comprueba que algunos chilenos no le eran tan fieles como ella merecía!) (Conde, *Gabriela Mistral*, 1970, pág. 45).

Para prestarle su apoyo, Conde publica un artículo en noviembre de 1936, un año después que Mistral sale de Madrid<sup>34</sup>. Conde enfatiza su generosidad con la que ayudó a muchos españoles y, a la vez, critica a los españoles residentes en Chile, que por vivir lejos de España, se vuelven más sensibles a cualquier comentario en contra de “la madre patria”:

¿Qué pueden saber de Gabriela Mistral aquellos otros hermanos que se fueron de la madre porque no la hallaban propicia cuando más la necesitaban, encontrando en la patria de Gabriela la patria que dejaban atrás? La lejanía agudiza las suspicacias; el amor de fuego grande que es la ausencia, se revuelve airado al menor supuesto de ataque. Para interpretar con

<sup>34</sup> La fecha del manuscrito es de noviembre, 1935; sin embargo, el artículo de Conde, “Rasgos de su permanencia en España”, es de 1936.

imparcialidad la crítica —si la hubo; todos tenemos derecho a ella; y los superdotados, más— de hombres y vicios de un pueblo al que se ama y al cual, por eso, se le desea más limpio y consciente, hay que estar en España; hay que conocer a Gabriela a la que tanto bello y honrado le deben las letras españolas. Nos conmueve la vigilancia que para lo que aquí acaece tienen nuestros paisanos los españoles residentes en Chile —extraños, a su vez, en casa a cuyo primogénito censura acre y desenfocadamente—, y nos extraña que hasta hoy no hayan levantado la voz airada. Si siguen así de expectantes y quieren dar muestra de justos, pronto pedirán a grito pelado que salten de España muchos y muchas que la emplebeyecen, que la escarnian; solo que, ¡ay!, éstos y éstas son españoles nacidos en España (Conde, “Rasgos de su permanencia en España”, págs. 143, 144).

Otros aspectos que se encuentran en las cartas pos-guerra de Gabriela Mistral y en los textos de Conde, hay dos: el motivo de la muerte de Yin-Yin, su hijo adoptivo, y el descubrimiento acerca de que fue en los años 50 cuando empezó a escribir un “poema largo”, que resulta ser el inédito *Poema de Chile*. Es preciso tener en cuenta que Gabriela Mistral y Conde no se escribieron por muchos años. Después de la carta que le envió a Conde en 1937 desde París, la próxima carta que le enviará Mistral data de 1951. Mientras tanto, Carmen Conde le envía algunas cartas de felicitaciones por el Premio Nobel en 1945, y en una, le cuenta que está preparando un libro-homenaje para publicación, tipo antología, con otros intelectuales españoles. Por el acuso recibo de este libro, curiosamente Mistral le agradecerá a Consuelo Berges (y no a Conde), unos años después (Mistral, “Carta a Consuelo Berges” [1946?], Patronato CC-AO, ref. n.º. 053.091). En los años 1951 y 1952, Conde hizo planes para visitar a Mistral en Italia, pero, por unas razones u otras, no pudo ir y las dos (después de la salida rápida de Mistral de España en 1935) nunca más se volvieron a ver.

Volvamos a la última carta de 1952 de Mistral a Conde. Aunque éste no es el espacio para indagar la muerte de Yin-Yin (Juan Miguel Godoy), cabe destacar algunas palabras que anotó Carmen Conde, de la carta de su muerte. Es sabido que Yin Yin se suicidó en 1943, en Brasil. Después de una corta temporada en Lisboa y París, Mistral se dirige a Niterói, Brasil, como cónsul en 1940, donde trajo a su sobrino, ya un adolescente. Lo poco que se sabe es que Yin-Yin fue muy rebelde en Brasil<sup>35</sup>. Puede ser que el niño extrañaba Europa, donde fue a la escuela, o que añoraba a su (casi-madre) Palma Guillén, quien le cuidó. Cuenta Mistral en su carta a Conde la muerte causada por

<sup>35</sup> Ver: Pedro Pablo Zegers, “Sueños y relatos: Gabriela Mistral / Yin-Yin”, *Mapocho* N.º. 70, segundo semestre de 2011, págs. 257-268.

razones inquietantes: “Ay, y la pérdida de Yin (Juan Miguel) asesinado, y no suicida como inventó la “negrada” que consumó el hecho, la banda mulata, y matado por ser “blanco de más”, según confesión de uno de los cómplices” (Carta GM-CC, 2 de septiembre, 1952, Patronato CC-AO, ref. n.º. 076.027).

En sus *Once grandes poetisas américohispanas* (1967), Conde retoma el asunto cuando declara que la muerte de Yin-Yin era “la gota de amargo acíbar que rebasó la copa de sufrimiento de la poetisa” (124, 125). Casi repitiendo las mismas palabras de la carta escrita por Mistral, Conde destaca que:

Una vez me enseñó, en Madrid, en 1934, un gran retrato de niños y niñas en su colegio de Italia. Yo sabía que ella tenía en él un sobrinito, Yin-Yin (Juan Miguel), hijo de un hermano. “¿A ver si sabes quién es Yin-Yin?”, me dijo. Lo supe en seguida, con su sorpresa consiguiente. Los ojos verdes, grandes, del muchachito, eran los de Gabriela. Pues bien, a ese Yin-Yin, única alegría de Gabriela, ise lo mataron en Río de Janeiro! No sé por qué, ni quiénes. “La negrada”, decía ella en una carta que me escribió, “y por ser blanco de más...” (Conde, *Once grandes poetisas*, págs. 124, 125)<sup>36</sup>.

La muerte de Yin Yin fue, indudablemente, un impulso para escribir uno de sus más famosos poemas inéditos que luego se llamará *Poema de Chile*<sup>37</sup>. En su última carta a Conde (1952), Mistral parece perder el hilo de su texto cuando escribe frases ilógicas, casi delirantes, tal vez causadas por una de sus “fatigas pasajeras”. En la cabecera de la carta pone un “PS”, al cual le anexa “poner el seudónimo no el nombre”. Le ruega a Conde que “rece” a Juan Miguel, saludándolo con “señales de vida”. Antes del final, Mistral le anota que estaba “escrib[iendo] un poema largo y al que falta la mitad. Es algo narrativo descriptivo sobre Chile”. Es difícil saber cuándo Mistral empezó el poema. Hay manuscritos desde los años veinte donde hace referencia a la misma flora y fauna que van a aparecer después en las cuartillas<sup>38</sup>.

Del *Poema de Chile*, Conde no podría saber mucho, porque se publicó, con la asistencia de Doris Dana, al mismo tiempo que *Once grandes poetisas*, en

<sup>36</sup> Por muchos años, después de la muerte de Yin-Yin, Mistral alegaba que murió por causas de racismo y culpaba lo que ella nombraba “la mulataje”. Ver: Licia Fiol-Matta, *Queer Mother for the Nation*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2002, págs. 24-28.

<sup>37</sup> En vida Gabriela Mistral se refería al poema como *Recado de Chile*.

<sup>38</sup> Ver: Mistral, “Una exposición de horticultura”, *El Mercurio* (Santiago), 1 de enero, 1928; Mistral, “Agrarismos en Chile”, *El Mercurio* (Santiago), 23 de septiembre, 1928; y más tarde, Mistral, “Ruralidad chilena”, *El Mercurio* (Santiago), 14 de mayo, 1933, pág. 3.

1967. Años después, en 1970, cuando Conde editó otro homenaje a Gabriela Mistral, tampoco hace mención de la obra. El último poemario que le atribuye a Mistral es *Lagar* (1954), y de éste hace mención que la palabra “lagar” se repite (y puede ser que proviene) de su texto *El cielo de Castilla*, cuando Mistral estaba en España por la segunda vez, en 1928<sup>39</sup>.

Si recorremos toda la obra de Conde sobre Mistral, podemos ver que escribió tres libros, más de diez artículos (conocidos) y varias presentaciones de radio sobre Gabriela Mistral. Desde luego, quizás el mejor tributo que Conde le hizo a Mistral es en su poesía. En casi todas sus antologías, la presencia de una mujer extranjera o trastornada (*Ansia de la Gracia*, *Mujer sin Edén*), a la vez exiliada, dolorida y materna, se manifiesta en su obra poética. En el poema que Conde le dedica a Mistral en su libro-homenaje, ella recuerda su figura trágica mediante su “manto de espesuras” e “hijos derramándose”:

*Gabriela oráculo de sinos:  
tu tristeza es un manto de espesuras  
Embriaguez de tu canto,  
avenidas de ti en planicies místicas.  
Alaridos, negras aulagas  
de tu llanto y tu sed de amor, sin celo.  
¡Oh mujer de los hijos derramándose  
por la tierra en virtud!  
Gran madre noble  
que no canta a los suyos de la entraña  
cuando quiere cantar a los nacidos.*

(Conde, *Gabriela Mistral*, 1970, págs. 81, 82).

En un texto inédito, Conde se emociona con una frase cortita, cuando se acuerda de Mistral: “Cartas... memorias... Lo que no falla: su gran presencia humana, cálida, en su obra” (Conde, “Gabriela Mistral” [Homenaje inédito], Patronato CC-AO, sin núm. de ref.). Sea en su poesía, sea en sus novelas, la misteriosa figura-fantasma de Mistral parece embrujar a Conde. Lo que más recuerda era, sí, su voz, ese “oráculo de sinos” (como en el poema), igual su “sonrisa” y, algo más humano, cuánto “fumaba”. En las palabras poéticas de Conde, la figura de Mistral se resonaba en “una radiante niñez inmarchitada” en que emanaba la personalidad de una mujer que también podría ser alegre y encantadora.

<sup>39</sup> Ver: “Prólogo”, en: Conde, *Gabriela Mistral*, Madrid, Espasa, 1970, pág. 7.

Cerremos con los pensamientos inéditos sobre algunos rasgos físicos de Mistral que ya pertenecen a viejos recuerdos dispersados:

De aquellos días guarda la memoria muy felices imágenes. Gabriela era una mujer muy alta, severa, imponente. Cuando nos despedíamos y ella me besaba en la frente, comentaba mi marido: “¡Parece el Padre Eterno que te da su bendición!” [...] El tabaco, que yo no usaba entonces, se disfrutaba con prodigalidad también. Aquellos enormes ceniceros rebosantes de consumidos cigarrillos [...] La despaciosa voz de Gabriela hablándome de la tragedia de su vida, que me contó; sus opiniones sobre los seres, sobre sus obras; acerca de los problemas sociales, de las inquietudes del espíritu [...] ¿Por qué no habré tomado notas, en mi vida, de nada ni de nadie? ¡Las cosas que podría dar ahora de aquella estancia de Gabriela en Madrid! Le llevé amigos y amigas, siguiendo una nefanda costumbre mía de acercar a la divinidad a todos los orantes, falsos o sinceros, por innata credulidad mía en los humanos también. Y la recuerdo seria, con aquella su color morena tostada, sus fuertes cabellos que empezaban a blanquear, sus hermosísimos ojos verdes, de ídolo azteca, y su sonrisa. Su sonrisa era siempre un don inesperado e increíble. Lucía la blanca dentadura alegremente y todo el aspecto severo de la mujer se fundía en una radiante niñez inmarchitada. No he visto reír jamás a nadie, así; con tal alegría, con tal pureza, con semejante restitución a su infancia (Conde, “Gabriela Mistral” [Homenaje inédito], Patronato CC-AO, sin núm. de ref.).

Este tono poético de felicidad nos hace pensar en otra Mistral, una que no se deja asomar con frecuencia, ausente en los textos de la poeta y apenas presente en los recuerdos de Conde. Es indudable que ambas escritoras se tenían un gran afecto y que esa intimidad las llevará a compartir dichas y dificultades vividas a lo largo de los años.

Sería interesante encontrar más información del amplio corpus de las dos autoras, para recuperar otras intimidades que no hemos encontrado hasta aquí. La correspondencia entre Conde y Mistral reanima cuestiones de esta relación poco estudiada y, su vez, apunta a las aspiraciones y ambiciones de las dos autoras, especialmente las de Conde. Para nosotros, esta correspondencia nos abre una ventana para futuras lecturas e investigaciones y nos deja con más curiosidad para indagar la vida de dos de las poetas más importantes de España y América Latina.

ANEXO. CORRESPONDENCIA CARMEN CONDE Y GABRIELA MISTRAL

Nota: Las transcripciones han sido realizadas respetando mayúsculas, tachados y subrayados del original. Se ha modernizado ortografía y las enmiendas necesarias para favorecer la fluidez del texto se indican entre corchetes.

I. ARCHIVO DEL ESCRITOR, BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

1. Carta CC-GM

Cartagena. 29 de julio, 1933

Ref. n°. AE0007059

Admirada y querida Gabriela Mistral:

No sabe Ud. cómo siento el mal estado de su salud. Debe cuidarse mucho, ique nos hace muchísima falta su voz!

Estoy muy triste de que aún falte tiempo para encontrarnos. Yo creía poder ir a Madrid en septiembre, pero quizá (o seguramente) ya no sea posible mi viaje. Para octubre espero mi primer hijo, y el doctor me prohíbe viajar en tren.

Le remito en paquete certificado los libros nuestros. Yo, si encuentro editorial, —empresa muy difícil en España, quiero editar un libro de poemas a los niños: *Júbilos*. Se lo enviaré a Ud. en seguida entonces. ¿Ha traído Ud. consigo libros suyos? Yo quisiera uno, dedicado. ¿Quiere dármelo?

He preguntado muchas veces por Ud. en el mundo.

A Berta Singerman, a María Monvel, a Enrique Díez-Canedo... inunca la encontraba! Ahora estoy muy contenta de poderle escribir sabiendo que le llegan mis cartas.

Deseo fervorosamente que su salud se rehaga muy pronto. Y que su promesa de venir a nuestra Universidad sea una realidad brillante.

Un abrazo y el cariño de

Carmen

II. CARTA CC-GM

Cartagena. 24 de agosto, 1933 [Universidad Popular de Cartagena]

Ref. n.º. AE0007060

Srta. Nta. [Nuestra]

Gabriela Mistral

Madrid

---

Mi queridísima amiga:

Le envío las firmas de unos lectores de nuestra Biblioteca Infantil. Con ellas la saludan a Ud. cuyos versos conocen y aman, y le piden un libro de Ud. dedicado, para su biblioteca pequeñita. ¿Verdad que Ud. les complacerá?

Para el 4 del próximo mes estaremos ahí. Iremos a verla. Yo tengo una gran ilusión por charlar con Ud., y abrazarla.

Suya que la quiere, y desea ver,

Carmen Conde

Universidad Popular de Cartagena \_\_\_\_\_ de Oliver<sup>40</sup>.

III. CARTA CC-GM

Cartagena. 12 de febrero, 1934

Ref. n.º. AE0007061

Carmen Conde

Querida GABRIELA:

En verdad que no sé hasta qué punto me fue concedida la gracia de su amistad, de su cariño para escribirle yo aunque sea Ud. quien debe hacerlo; yo, hace mucho tiempo que espero sus noticias. Y en mi pequeñez, también vivo una existencia complicadísima: mi casa, la Universidad Popular, que tantísimo trabajo nos da, mi escuela a veces, mis poemas a veces también, y este soñar con lo que no se sabe decir pero sí sentir... Ahora mismo vengo de oír a Manuel García Llorente, el Decano de la F[acultad] de F[ilosofía] y L[iteratura] de la Univ[ersidad] de Madrid, que ha venido ex-profeso a

---

<sup>40</sup> En el reverso de la carta se encuentran 19 firmas, entre las cuales se pueden leer: Emilio Ferrera, Antonio Ruiz, Anita Sánchez, Pilar y Anita Benítez y Joaquina Miralles.

Cartagena a darnos una conferencia en la Universidad Popular; tema: “¿QUÉ ES LA CULTURA?” Ha estado muy bien.

Cumplí su encargo de remitir a su destino la carta de Elisabeth Mulder. Ella me puso unas líneas diciéndome que la había recibido oportunamente. Ya la supongo a Ud. enterada.

Le he mandado a Ud. un libro, *ANTOLOGÍA*, que le ruego lea en atención a la persona que hizo su obra entre atroces dolores de toda especie, con magnífico resultado literario y hermoso.

En esta ciudad mía, ha nevado; yo que ofrecí a Ud. por telégrafo un clima formidable, he visto que la nieve me sonreía muy bien, juvenil desde las viejas montañas que nos aíslan, a mi pueblo y a mí, de los países donde nieva siempre. Todos los tejados se vistieron su cuento de Blancanieves y los enanos. Fue un gozo que no veremos hasta dentro de muchos lustros.

Los viajes a Madrid se nos han terminado. Sabe Dios cuándo volveremos y si volveremos a encontrarnos... (Para Ud. que tantos mares ha cruzado, de la tierra y de los espíritus, (y que de tan enorme mar dispone dentro de sí) esto no tiene importancia. Para mí, que tengo un mundo tan pequeño relativamente, y en el cual Ud. es figura de máxima magnitud. Esto es muy sensible).

Al llegar aquí recuerdo que a Ud. no le gusta ver las escrituras a máquina a un espacio, y rectifico siguiendo a dos.

En Madrid debe hacer un frío imposible. Aquí, algunos días se me helaba la mano con que quería escribir poemas. Pero ya pasó el mal tiempo. Vuelven los días de “precipitados azules”, y el corazón se alivia de su encogida postura defensiva. Los almendros, en ascensional familia que busca las cimas del paisaje, están llenos de flores. Es la primavera del invierno mediterráneo.

¿Y sus mañanas del Retiro? ¿Y su sobrinito? Le pregunto por dos lindas cosas suyas.

Un recuerdo muy cariñoso de Antonio. Un abrazo siempre apretado, mío.

Carmen

IV. CARTA CC-GM

Cartagena. 9 de marzo, 1934

Ref. n.º. AE0007062

Queridísima G A B R I E L A:

Marzo transcurre “sin erratas”. Y vienen su tarjeta y el formidable regalo paseado por otro continente extensísimo, de su Comentario a *JÚBILOS*. ¡Gratitud siempre viva a su mano que lo hizo, y a su corazón que lo celebró! *JÚBILOS* está ya corregido de segundas pruebas, y si no me engañan, pronto estará en

las manos de Ud. Será limpio, modesto quizás pero bello de presentación; se lo prometo. Y a ver si me sigue ayudando la suerte y puedo vender al Patronato de Misiones Pedagógicas esta 1ª edición, con lo cual me salvaría por lo pronto. ¿Podríamos intentar algo de venta en América? Cuando quepa este problema entre los muchos que se la llevan la vida, piénsenmelo por si acaso se pudiera hacer algo.

Paciencia, nos recomienda Ud. Bueno: ¡la tendremos!; pero, ¡la desagradará tanto, digo yo, que estemos impacientes de volver a verla, de oírla y de hacer que la oigan estos que si no es por nosotros no tendrían esa suerte? ¡Ojalá pase el tiempo este malo, y Ud. pueda venir! Me ha gustado que vaya a Marruecos. ¿Vio a Javiva, o a Freja? Yo la hubiera llevado a sus casas, que no son las que enseñan a los que van de pasada... A otro viaje suyo, como ya estaremos nosotros ricos para viajar, iremos los tres. ¡Tengo tanta gana de volver a oler aquel sol ácido de vientos que se respira allí!

Permítame Ud. dolerme del rumbo de España. El ministrucho [*sic.*] ese de Comunicaciones acabará por hacer que los funcionarios sin espíritu de disciplina se mueran de hambre. Tendremos que emigrar dentro de poco... ¿A dónde iremos si esto sigue así? Porque una España nuevamente en poder de las gentes que debió suprimir definitivamente la república, nosotros no queremos vivirla. ¡Cualquiera se encargaría de hundirnos! Para lo futuro espero una bonita, aunque peligrosa, peregrinación de Antonio y Carmen por no sé qué países del mundo.

Palma Guillén tarda demasiado en venir a España.

¿Y el sobrinito? ¿Y su obra? Claro que Ud. no me va a regalar un verso suyo inédito, pero ¿Qué hago yo para conocerlos?...

¿Recibió *PRESENCIA*? Ninguna de estas preguntas exigen respuesta; se las hago porque hablo con V. desde la máquina. Tengo toda la paciencia que me recomienda, y la esperaré —carta y persona— hasta el fin del mundo. No hay cuidado de que me canse, no.

Pienso que después de prometerle por telégrafo un sol espléndido, nevó ¡¡aquí!! Se me vistió todo el sol de un blanco radioso, incendiado de rayos y de frío. Yo bajé de mi escuela que está en un montecillo, cerca de colinas infantiles, a la vista de dos mares y de una cuerda celosa de montañas, nevándome toda; patinando la victoriosa y extraordinaria nieve. Ha hecho un grave frío aquí también, para el que nadie está nunca preparado. Sin embargo los almendros, que eran maravillosos de flor, resistieron bien y hay laderas cubiertas de hermosura en promesa de fruto gracias a la nieve. Ya tenemos casi la primavera. Pronto empezará la Semana de Pasión que por Gabriel Miró conocerá Ud. de Levante. Es algo espléndido de sentidos. Yo, que según Ud. me define, tengo limpios mis sentidos, puedo asegurarle la borrachera de ellos —ojos, olfato, oídos, tacto del olor y sabor del olor— en

estas semanas de pasión levantinas. Murcia, con sus Salzillos incomparables (italianos, según Unamuno), Cartagena, marcan época definitiva de color en estos días. Los Tronos (“pasos”) de las imágenes, llevan lámparas que arden junto a las flores, que se mueven en suave ritmo de hombros... Las flores calientes tienen una sensualidad formidable; ¡no sé cómo San Juan puede resistir su blancura entre el calor mecido de sus alhelies y de sus jacintos!

Le mando a Ud. un poema que hace cinco años le hice a San Juan (escultura de Salzillo) en su noche de pasión.

(Norah Borges vendrá también con su marido que nos pronunciará unas conferencias aquí).

Precisamente desde que quiero hacer poemas distintos a *JÚBILOS* pensaba yo en escribir unos que resumieran la vida por sus cinco ventanas o sentidos. ¡Cómo se ve, oye, tacta [*sic.*], huele, gusta la vida! “La canción de cinco hojas” pensaba yo que sería. Y tengo tan mala suerte que me he enterado de que los *soviets* han inaugurado un teatro o manera teatral al que llaman teatro de los sentidos... ¡Coincidencias las mías! Esta es la segunda vez. Porque esos *JÚBILOS ILESOS* de su gran poeta amigo Germán, vinieron a España antes de editarse los míos, sí, pero después de escritos los míos cerca de un año.

¿Recibió Ud. aquellos libritos escolares mandados hacer por Mussolini, de que me habló Ud. en Madrid? Los niños de España se deben parecer mucho a los italianos.

Le escribiría contándole cuántos trabajos pasamos para mantener a flote nuestra Universidad Popular de la que tan inestimable y hermoso elogio ha hecho Ud., pero no quiero fatigarla con esta ya muy larga carta. Dejémoslo para otra vez. Sepa que seguimos trabajándola con todo fervor, y que si el gobierno nos ayudara (icualquier día!) por medio de una pensión decorosa, haríamos grandes cosas más. Pero no atravesamos situación de ensueños de protección oficial; no.

Me imagino el trabajo agobiante que pesa sobre Ud. y que no la dejará libre para su contemplación de fuera y de dentro. Pero nada de ello, por molesto que sea, podrá hurtar su alma a la poesía. ¡Qué ganas tengo de que aquellos hermosísimos versos que nos dio a conocer puedan tenerse entre las manos para gozarlos cuando una quiera!

En fin; ya habrá un claro entre sus cielos de trastorno, y saldrán los poemas a la luz, y Ud. podrá embarcarse en otro deseo más, cumplido.

Recíbanos, muy suyos que la queremos siempre y no olvidaremos. Un abrazo muy apretado de su siempre,

Carmen

¿Tardarán toda la vida sus promesas en cumplirse?

Besos.

V. CARTA CC-GM

Cartagena. 17 de abril, 1934

Ref. n.º. AE0007063

Mi queridísima Gabriela, he remitido a Ud. dos ejemplares de *Júbilos*; otro día le mandaré más. He logrado unos cuantos y espero que Santullano (del Patronato de Misiones Pedagógicas) me diga si van a comprarme o no libros para sus bibliotecas escolares, para normalizarme con la imprenta. Entonces le mandaré a Ud. un puñado de libros.

No comprendo qué quiso Ud. decirme con subrayar lo de que los libros que yo remita a quienes Ud. desea “son de su cuenta”. Permítame Ud. rogarle que no diga eso; me ofenderé. Yo no podré pagarle a Ud. nunca el bien de su compañía. Soy yo siempre la que tendrá cuenta con Ud.

No se preocupe del retraso de su dinero, espero cubrir la edición de *Júbilos* con la compra que me hagan Misiones Pedagógicas. Lo importante era editar el libro, y ya está. Lo demás se irá resolviendo como Dios quiera; confiemos. Dejemos, pues, esa generosa preocupación suya de ayudarme a la edición. No se atosigue Ud. por mí, que no me lo perdonaría nunca. Gracias de todo corazón, queridísima amiga mía.

Voy a escribir al Sr. Vigil en seguida. Me ha intrigado Ud. con el anuncio de “esa cosa editorial” que me darán si yo lo acepto. ¿Por qué no voy a aceptarlo si viene de Ud.? Ojalá que sea algo que yo pueda hacer y complacer a Ud. en lo que haga: Cuando pueda, dígame de qué se trata.

¿Va Ud. a Málaga? Ya veo que sus amigos de allí —que la invitaron después que nosotros— son más afortunados... que le vaya muy bien en el país andaluz.

En *La Libertad* no he visto nada; este diario no suelo yo verlo. Me fijaré en lo sucesivo por si encuentro nota sobre *Júbilos*. Si Ud. hallara algo en los diarios o revistas (no siendo “Luz”, ni el “Sol”, que son los que compro, y “Heraldo”), diga a su secretaria que me lo mande; o que me avise para que lo busque.

Muchos recuerdos nuestros, y abrazo de gran cariño. ¡Descanse Ud. y no se gaste en el trabajo que no sea la poesía! (ino reciba a nadie!). Suyos, que la quieren y no olvidan,

Carmen y Antonio.

VI. CARTA CC-GM

Madrid. 25 de noviembre, 1945

Ref. n.º. AE0007064

s/c: Velington 5,

Parque Metropolitano<sup>41</sup>

Mi queridísima GABRIELA:

Como una compensación maravillosa a tantos años de no saber nada de usted, me ha llegado la noticia extraordinariamente agradecida de su PREMIO NOBEL. ¡Nunca pudo estar mejor otorgado! Esa voz suya, tan grande y tan caliente voz suya [*sic.*] ha sido oída en la inmortalidad de los hombres como ya fue oída, eternamente, en la de la gracia divina. La mañana que lo supe lloré de alegría sinceramente conmovida. Para admirarla y quererla a usted como la quiero y admiro desde que era una chiquilla, nunca necesité otra cosa que leerla; y luego, conocerla personalmente, quererla de cerca; sentir ese río inmenso que es usted, ver su sonrisa mágica, sus grandes ojos de ídolo humanísimo. Pero este reconocimiento del mundo a su obra cargada de vida, de amor, de belleza, de religión me llena de orgullo y de dicha.

Han pasado muchos años desde que nos separamos. Y entre nosotros está, ¡ay!, la brecha de una guerra, de otra guerra, y luego de la paz... Le he escrito alguna vez, ignorando si recibió mi carta; tuve una de Ud. a través de un amigo muy querido, hace bastantes años. Luego, un amigo de Ud., y un algo mío, Ginés [de] Albareda, me habló de Ud. hace cerca de un año y de la desgracia que la entristecía nuevamente. Me dolió tanto, que me consideré sin palabras, posibles para llevar a su duelo ni siquiera la seguridad de mi cariño.

Unos amigos suyos y míos, fieles todos a Ud. y a su estancia entre nosotros, (Concha ZARDOYA, que es una poetisa de gran aliento y de obra muy buena y ascensiva [*sic.*], ¿la recuerda Ud. en su casa?) entre quienes estoy yo hemos resuelto hacer un cuaderno literario de homenaje privado a nuestra Gabriela Mistral. No será un libro público, sino una reunión de voces con su nombre querido, alabado, para dejar constancia ante los suyos más afines de nuestra lealtad a Ud. Los nombres que irán con el mío y el de Concha Zardoya, son los del Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Consuelo Berges (de quien habrá Ud. recibido carta anterior a esto), Antonio Oliver, Antonio Espina, y unos jóvenes devotos suyos también: Ricardo Blasco, Carlos Bousoño, poetas líricos y muy buenos. Eduardo Vicente, el gran pintor y paisajista pondrá su arte al servicio

<sup>41</sup> Escrito a mano, al lado: "¡Espero su respuesta con enorme ansiedad, Gabriela querida!".

del homenaje. ¿Quiere Ud. enviarnos, por correo aéreo y duplicado para evitar que se nos pierda, algún original suyo para este homenaje? Yo quisiera unos retratos suyos de ahora, aunque si no quiere dispondremos de los que guardo conmigo siempre. ¡No nos niegue su cooperación, Gabriela!! No puede Ud. imaginar cuantísimo nos llenará el alma de satisfacción saber que Ud. acepta la humilde, pero inmensa de cariño, prueba de admiración y adhesión que es para cada uno y para todos nosotros ver que Ud. acepta nuestro homenaje.

Le remito esta carta por duplicado: vía Embajada de Chile, a través de unos chilenos magníficos que acabamos de hallar, René González y su mujer María González, ambos aviadores. Y por vía Embajada de Brasil, Sra. Súa de Mendes Viana (Antonio), Secretario de la Embajada, y amiga mía sumamente estimada. Reciente también.

Yo le diría muchas cosas más; otra carta las llevará. Le mando un libro de poesía que publiqué (¡al cabo de tantos años de *JÚBILOS!*) y que se llama *ANSIA DE LA GRACIA*. Lo han recibido muy bien los afines.

Suya, suyísima que la abraza muy fuerte,

Carmen Conde

VII. CARTA CC-GM

Madrid. 15 de diciembre, 1945

Ref. n.º. AE0007065

A GABRIELA MISTRAL

Queridísima Gabriela mía:

¡Cuánta felicidad me ha traído esta consagración universal de su genio! En tantos años de sufrimiento como padezco, esta noticia de su Nobel, las otras de su estancia en Estocolmo, todo lo que la prensa de aquí ha dicho suyo, me ha colmado de satisfacción. Bendito sea Dios que la afirma entre los hombres del mundo entero, como ya la tenía en tantísimos corazones.

Creo recibirá Ud. por doble conducto, cartas más diciéndole como unos amigos suyos que acá nos hemos ido reuniendo poco a poco, estamos haciéndole un libro homenaje para conmemorar el Premio Nobel de Poesía 1945. Sus nombres, además de los nuestros, son Consuelo Berges, Concha Zardoya, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Antonio Espina, y alguno más identificado con su espíritu y su obra. Quisiéramos recibir algo suyo inédito. La edición, para bibliófilos, será escasísima y de carácter privado. Ya le enviaremos un número de ejemplares con su nombre.

Le remito adjunto, el poema que hice para Ud. Yo quisiera que le dijera con mi voz, todo lo mía que siento esta felicidad de su aseveración universal poética.

Escríbame algo, pronto si le es posible. Nos separa ya todo el mar, y la tierra, y esta vida mía tan precaria de medios. No sabe Ud. cuánto he sufrido, y la recuerdo. Le remití un libro de poesía, *ANSIA DE LA GRACIA*, editado por HISPÁNICA, (el amigo de J.R.J. [Juan Ramón Jiménez], Juan Guerrero Ruiz). Ahora preparo un nuevo libro. *EL POEMA DE LA MUJER SIN EDÉN*, que le ofreceré, Gabriela.

Muy suya siempre, que la abraza, Carmen Conde

s/c : Velingtonia 5, Parque Metropolitano. Madrid

CARMEN CONDE

CANTO A GABRIELA MISTRAL EN SU HOMENAJE.

*UNA montaña no cuaja dos veces,  
ni un Río.  
Ni es la misma tormenta  
la que oímos si el rayo nos triza las noches.*

*A Dios no se le encuentra en la Tierra  
porque vamos a ÉL.  
Y las grandes criaturas que son Dios en nosotros  
nunca nacen dos veces;  
ni el río, ni la montaña...,  
ni siquiera el pájaro, si es pájaro de nuevo,  
[es] el mismo pájaro.*

*No he de hallarla otra vez en el mundo.  
Grandioso monte cálido,  
selvario de poesía, volcanes.  
No he de hallarte, Gabriela,  
porque en el tiempo distante nos vimos  
y corremos ahora  
dejándonos atrás...*

*¡Cuán joven mi tronco a tu voz!  
Dijísteme hermana [sic]  
y las savias, campanas movieron en mí:  
sobresalto de augurios  
que ya cumplo viviendo.*

*¡Tanta colina pequeña yo;  
infatigables arroyos que caían  
de tus laderas pródigas!  
Sin saberlo, inmersa  
en tu cima, en tu marea, en tu paisaje.  
Que tú hablabas, y soñaba esta criatura  
oyéndote la voz, sin la palabra.*

*Gabriela oráculo de sinos:  
tu tristeza es un manto de espesuras  
Embriaguez de tu canto,  
avenidas de ti en planicies músicas.  
Alaridos, negras aulagas  
de tu llanto y tu sed de amor, sin celo.  
¡Oh mujer de los hijos derramándose  
por la tierra en virtud!  
Gran madre noble  
que no canta a los suyos de la entraña  
cuando quiere cantar a los nacidos.*

*¿Qué le ofrecen a Dios las que paren  
sin saberlos cantar?  
Tú los nombras  
y en anillos de luz suben gozosos:  
musicales y alacos los niños  
en torno al resplandor de tu garganta.*

*Tú enlazaste, Gabriela, con todos:  
nacidos y por nacer, muertos sublimes  
y aquellos que nunca sabremos si Dios  
ha librado con luz, de su huesa.*

*¡Qué marea de Andes,  
qué Pacíficos nadan tus venas:  
cuánta llama recorre  
las praderas de ti!  
A lianas gigantes tú hueles,  
que te trepan y enroscan sangrándote altura;  
a leones y a ciervos; sacudes  
tus melenas ya grises, solemne, pausada,  
levantando de Chile sus cimas  
por mirar desde allí.*

*Castilla te escucha.  
Una vieja y redonda moneda  
cuyo borde es Vasconia la fértil.  
La Castilla doliente, remota y quemada Castilla.  
Y su lengua retumba en la tuya,  
vivifica las frondas del verbo.  
Otra vez América  
¡Castilla es, por ti, en el mundo!  
Mi propio lenguaje  
quiere oírse en tu voz inmortal.  
¡Háblanos, mujer; varona  
De Castilla de Chile!*

*Es un tronco tu voz.  
Es tu voz una torre.  
Un campanario tañido por siglos  
de criaturas silentes.  
Hay retablos en ti, primitivos pintores  
encendieron tus piedras labradas  
por los monjes callados y en rezo.  
Y te corren gacelas, caballos; te ciernes  
de las aves que arañan las nubes.  
Es tu voz una selva.  
Es tu voz la que inunda  
los sembrados de voz de los hombres.*

*Las palabras germinan, son ácidos panes.  
Tus palabras nutrieron la tierra  
Desolada y agónica  
hoy te busca tu halda,  
se recuesta contigo.*

*Has abierto la puerta del mar,  
aureolándote viva de olas.  
Ya no queda, Gabriela, ni un verbo  
que tu boca cansada, que tu mano de Sarah  
no haga curvo de amor,  
no lo dome.*

*Tengo abierta en mis ojos tu risa,  
la que a niña devuelve tu tiempo compacto.  
Tu llamada ungidora  
es la cierta llamada a que acudo.*

*Unas manos calientes, intactas, pobres,  
sin más don que ser mías, te extendo.  
Por encima del mar y la tierra,  
por arriba del luto y su humo,  
apartando la cáscara amarga del llanto,  
yo te entrego mis manos,  
tus manos, Gabriela*

Carmen Conde

Diciembre 1945. Madrid

VIII. CARTA CC-GM

Madrid. 12 de agosto, 1951

Ref. n.º. AE0007066

71 Ferraz, Madrid, España.

Queridísima Gabriela,

¿Es que nunca voy a saber de ti, es que ya se ha perdido por entero tu recuerdo de mí?

Yo soy fiel a mi recuerdo y a mi devoción, y aunque nada sepa directo, quiero que te llegue alguna vez un abrazo mío lleno de devoción.

Carmen Conde

Quisiera poder enviarte mis libros.-

IX. CARTA CC-GM

Madrid. 28 de octubre, 1951

Ref. n.º. AE0007067

Ferraz 71

Madrid.

Gabriela queridísima:

Ahora ya he sabido de ti por Dulce María Loynaz que me ha contado que te visitó. ¿Por qué, Dios mío, no he vuelto a recibir carta tuya? ¡Cientos de veces te escribí, sin lograr respuesta! Y yo iría por verte, como fuera, a tu casa.

Dime algo, una palabra, y así creeré que no te has despegado de mi cariño.

Tuya invariable,

Carmen Conde

X. CARTA CC-GM

Madrid. 6 de noviembre, 1951

Ref. n.º. AE0007068

Ferraz 71. Madrid.

Gabriela!

¿Es que se pierden mis cartas? ¿Qué infortunio le espera a mi correspondencia? Acabo de leer que Adolfo Lizón ha ido a verte ahí. Te escribo a esa nueva dirección porque él la da en su crónica de “Correo literario”. Por correo va mi libro mío también.

Abrazo e invariables  
amistad, cariño y devoción de

Carmen Conde<sup>42</sup>

XI. CARTA CC-GM

Madrid. 16 de noviembre, 1951

Ref. n.º. AE0007069

s/c

Ferraz 71. Madrid

Mi queridísima Gabriela:

¡Qué inmensa alegría he tenido, hemos tenido todos en mi casa, al recibir hoy tu hermosa carta! En los largos años que nos separaron, he escrito a todos los sitios donde me decían estabas tú, y nunca conseguí que mis cartas te llegaran, saber de ti, hablarte. Hace poco, Dulce María Loynaz me dijo que te había visto en Rapallo; por eso te volví a escribir. Ahora, “Correo Literario” me trajo nuevas noticias, y otra carta mía, y un libro, te fueron a buscar. Ya me dirás si los recibes. Iré mandándote libros nuevos, todos los que hayan aparecido y valgan tu lectura y los sucesivos también. Llegó tu cheque, sí, y lo emplearé todo en tus libros. Te los mandaré igual, sin que tú me proveyeras de fondos. Mandas en mí toda y en mi breve hacienda... ¡que brevísima es!

Me gustaría contártelo todo, todo; mi historia es un pedazo caliente del tiempo español. Hemos sufrido mucho, lo perdimos todo; pero gracias al cielo pudimos ir rehaciéndonos y logramos trabajar para vivir. Antonio perdió su

---

<sup>42</sup> En el reverso de la carta: “¡Escribí a Rapallo. Antes había escrito a medio mundo ya!”.

carrera, pero se licenció en letras y trabaja en la cátedra Hispanoamericana de la Universidad con Morales Oliver, un sabio, y en un Instituto de Madrid. Todo, después de largos años de apartamiento y derrota. Yo, por mi parte, si no hubiera sido por unos amigos maravillosos, ino sé qué fuera de mí! Pero ellos me salvaron; y al cabo de seis años de silencio y retiro, publiqué mi primer libro de poesía *Ansia de la Gracia*, que me nació en versos mientras vivía apartada. A partir de ese libro, ya me reincorporé a la vida. Ginés de Albareda me cobijó en Radio Nacional que él ha dirigido hasta este verano pasado; y eso me ayudó a vivir. Publiqué más libros de poesía: *Mi Fin en el Viento*, *Sea la Luz*, *Mujer sin Edén*. Y un libro de prosa, *Mi Libro de El Escorial*, *Meditaciones*. Y una novela, *En Manos del Silencio*. Ahora tengo en la imprenta un libro de poesía *Iluminada Tierra*, que te enviaré enseguida. —Y otro, inédito; y otra novela igualmente inédita—. Mi madre se me cayó hace dos años y se quedó inválida de una pierna; ya tiene 73 años. Todos hemos luchado para sacarnos adelante con dignidad y esperanza. En el fondo, a ninguno nos importa la vida.

Nuestros amigos han sido y son casi del cielo. ¡Si no hubiera sido por ellos, Gabriela! Pero la amistad leal es propia de nuestra raza, y ella, lo salvó casi todo.

He seguido toda tu vida, supe lo de Yin-Yin, aquel crío de ojos como los tuyos que yo “adiviné” en un retrato de escolares de Nápoles. ¿No recuerdas, verdad? Y he llorado porque sufrías, y he sentido el orgullo de tu premio Nobel, y de todo lo que tú representas en la poesía del mundo. Bendita seas, que Dios te guarde aunque sea rodeada de fuegos; porque tú eres un sol y quemas cuanto brilla a tu lado.

Hice con unos amigos, un libro en homenaje tuyo cuando el Nobel. No sé si lo tienes o no. Pero haré que te lleguen unos ejes [*sic.*].

Ahora un profesor de Venecia me ha invitado a ir a hablar de la Poesía española, en Florencia, Venecia y Sicilia. Pero me dicen que es horriblemente costosa la vida en Italia, y lo aplazaré para el año próximo por si entonces puedo arreglar mejor el viaje. Solo iría feliz por abrazarte. ¡Qué pena, no ver a los seres que una quiere como a los arcángeles!

Te mando retratos míos. Quiero uno tuyo de ahora. Voy a escribir unas notas que hagan historia de la literatura desde 1939, para ti. Serán notas muy subjetivas, lo comprendo pero sinceras en cuanto a mi juicio.

¡Lo que daría porque vinieras a España! Hay quienes creen que no nos quieres, pero Ginés y yo hemos luchado para demostrar tu amor a España. Los sucesos históricos no cuentan. Todo se va pasando. Yo he podido ir a Londres, a París, a Bélgica, con unos amigos. Esto es ya un enorme triunfo. Hay cosas que vencieron casi todo. Dios vuelve a ser clemente con nosotros.

¡Gabriela, Gabriela! Leo tu prólogo a mis *Júbilos* y lloro de gozo y de cariño. Tú no sabrás nunca hasta dónde te es fiel mi alma.

Te escribiré ya siempre. ¿Cómo se habrán podido perder tantísimas cartas mías? Yo no te exijo que gastes tus buenos ojos en escribirme mucho; me bastará una línea, saber de ti, para sentirte cerca. No me lo niegues cuando puedas hacerlo.

Llamé esta misma tarde a Amira de la Rosa, que me dijo te cablegrafiaría hoy mismo. Está buena y contenta. Ya supondrás su alegría al saber de ti.

Hasta pronto, que olvides si puedes un poco de tu dolor. Es la dramática contribución que tu genio rinde al Duelo. Yo rezaré a Yin-Yin, yo rezaré para que tú tengas luz de Dios en tus ojos hermosos y queridos. Adiós, hasta pronto. Tuya y ferviente Carmen.

XII. CARTA CC-GM

Madrid. 18 de noviembre, 1951

Ref. n.º. AE0007070

Ferraz 71. Madrid.

Gabriela mía queridísima,

Aunque puedes comprender que seré parcial o subjetiva en muchas cosas, te haré breve historia literaria desde 1939. España ya en poder de los vencedores, se encontró sin intelectuales casi. Exilados, muertos, encarcelados, escondidos todos los del mundo republicano, solo existían los que la paz permitía gozar de ella. Y hubo que levantar los valores débiles, que improvisar otros nuevos, que ensanchar con suma rapidez los horizontes literarios y universitarios. Con una tremenda razón, la de haber luchado contra los rojos, se ganaron oposiciones y cargos. Hubo una fiebre voraz que consumió enormes cantidades de fama y de lucro. Entre tantos osados, hubo como era de esperar, un buen número de valores reales. Destacó en poesía un joven luchador, Dionisio Ridruejo, cuyos versos academizantes y perfectos de forma y de intención, no alcanzaron el grado técnico necesario para arrebatar al lector consciente de la verdadera Poesía. Poco después, un nuevo poeta, José García Nieto, constituía en torno suyo un núcleo que a la voz de "Garcilaso" empezó a inundarlo todo con unos versos clasizantes, vacíos, que auguraban una era de sequía espiritual pretendiendo crear un mundo poético. Surgió el novelista, Camilo José Cela con un estilo directo, atroz, realista e incluso cruel y morboso. Sin embargo, el caso de este muchacho merece distinta catalogación; la haré más tarde. Los poetas que quedaron de la otra etapa, callaban; sus voces no podían intervenir en nada. Un gran poeta generacional, Vicente Aleixandre estuvo prohibido largos años. Pero como él seguía creando, y su personalidad es magnífica, llegó un día en que PUDO publicar. Y ese día estalló la bambolla literaria garcilasista. Un erudito, el catedrático

Dámaso Alonso, publicó también libros de poesía. El sempiterno Fernando Diego, reapareció con sus versos irregularmente buenos y malos.

Sobrevino una novelista, Carmen Laforet, que se hizo con la fama en el acto, mereciéndola por su novela *NADA*. Un vasto coro de imitadores corrió sus antorchas poéticas. Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, hombres ya maduros y de antes de la guerra, aumentaron el acervo poético nacional en una obra gris y no seguida por otros. El que guiaba y guía es Aleixandre. Los nuevos poetas surgían ya por todas partes. José M. Valverde, Victoriano Crémier, Eugenio de Nora, Leopoldo de Luis, Rafael Morales, etc. Yo publiqué mi primer libro de poesía en 1945. Y con él instauré una nueva era poética femenina, esta es la verdad. A partir de *Ansia de la Gracia*, las poetisas españolas se encontraron con su propia voz. Y los nombres de Pura Vásquez, Ángela Figuera, Susana March, Pilar Paz, se adelantaron a otros que insistían en las viejas y miméticas formas heredadas del siglo XIX, o imitadas de los poetas del XX antes de la guerra. Porque después de la guerra, la poesía española hecha en España, adquirió una gravedad, contuvo una seriedad humana responsable magnífica. Tú lo comprobarás leyéndonos. Te enviaré notas mías sobre esta verdad, y libros; los libros te lo demostrarán sobre todo. Frente a todo esto nuevo, siguen Pemán, Benavente, Sánchez Mazas, Eugenio Montes ¡y unas cuantas más! Pero no importa. La poesía de hoy es fuerte, sincera, generosa, audaz, y puede con lo heredado y con lo superviviente.

Su fin; basta por hoy. Yo haré que tú leas o veas lo hermoso joven actual. Te envío un catálogo de esculturas de José Planes, que es un murciano sin par. Y amigo devoto tuyo.

Abrazos gozosos y la fidelidad de tu Carmen<sup>43</sup>

XIII. CARTA CC-GM

Madrid. 24 de noviembre, 1951

Ref. n.º. AE0007071

Mi Gabriela querida, te estoy mandando libros, por paquetes postales de correo. He de remitirte todos los que quieras, como te dije, además de los que yo te seleccione. No te inquietes porque yo te escriba, es por mi propio consuelo; itardamos tanto en comunicarnos, querida mía!

<sup>43</sup> A la carta, se adjunta una foto de Estudios Inurrieta, Madrid. En su reverso se lee: “Para mi queridísima y maravillosa Gabriela Mistral — Con la inmensa devoción de su Carmen Conde. Madrid. 17 Noviembre, 1951”.

Recibirás libros de Pura Vázquez, de Ángela Figuera, de Pilar Paz, de todas las escrituras jóvenes o de hoy.

Tuya, con un abrazo de mi madre que no te olvida,

Carmen

t/c Ferraz 71 Madrid

XIV. TARJETA POSTAL CC-GM

Madrid. 22 de enero, 1952

Ref. n.º. AE0007072

Mi queridísima Gabriela,

Aquí tienes la nota del Banco que se hizo cargo de tu cheque de cinco dólares. No sé si te llegan los libros que te envié ya.

Dímelo.

Tuya Carmen<sup>44</sup>

XV. CARTA CC-GM

Madrid. 8 de agosto, 1952

Ref. n.º. AE0007073

Ferraz 71. Madrid

A Gabriela MISTRAL,

Nápoles. \_\_\_\_\_

Mi Gabriela queridísima, solamente unas líneas, aunque hace mil años que no sé de ti, para anunciarte que en septiembre, si Dios me lo permite, iré a Italia. Entraré por la Costa Azul francesa, pues iré en tren desde Hendaya-Ventimiglia. ¡No sé si podré ir a verte en Nápoles, pero quiero saber si tú estarías en Roma entonces, aunque fuera solamente un día! Escíbeme pronto, por favor, y dime dónde estarás en ese mes. Si no vas a Roma, yo procuraré por todos los medios ir a darte un abrazo donde estés. ¡Ya me las arreglaré! Saldré de España el día 3 de septiembre. Espero tus noticias para organizar mi brevísima visita a tu abrazo.

Con emoción profunda pensando verte, te quiere siempre tu invariable amiga y compañera,

Carmen

---

<sup>44</sup> Foto Tarjeta Postal: Oviedo. 14 Paisaje Asturiano.

XVI. CARTA CC-GM

Madrid. 25 de agosto, 1952

Ref. n.º. AE0007074

Mi Gabriela queridísima,

El día 7 de septiembre llegaré a Roma, me alojaré en la Vía Cavour n.º. 18 Albergo Massimo d'Areglio, teléfono 40646-317. El día 11 de ese mes saldré hacia Florencia. El día 15 llegaré a Venecia, donde estaré hasta el 17; saldré el 18. En Venecia dará razón de mí el Profesor Broch y Llop (Francisco) que vive en el n.º - 2814 [del] Campo Santo Tomás, Venecia.

Te escribí hace días, y lo vuelvo a hacer, porque quisiera verte.

Tuya que te abraza y no te olvida

Carmen Conde

Pasaré por Génova a la ida y al regreso.-

XVII. TARJETA CC-GM

Roma. 8 de septiembre, 1952

Ref. n.º. AE0007075

Lunes.

Queridísima mía, me dieron al llegar tu cartita con tu invitación. Pero yo no podré ir, me temo, porque vamos a estar poquísimos días en Roma y seguimos para Florencia, Venecia y Milán. Si lograra escapar, sería unas horas: de tren a tren, para abrazarte. Voy a enterarme cómo podría hacerlo. Mi viaje, un milagro para mí, es tan rápido que no puede serlo más. ¡Y bien sabe Dios cómo quisiera yo verte! Creo que estaremos aquí más que hasta el miércoles, que saldremos ya.

En Venecia puedes escribirme, si lo deseas, a casa del Profesor Broch y Llop, Campo S. Tomás 2814.

Quieren traerme en enero o en febrero, unos amigos de Milán. Quizá entonces, si ahora no, me sea dada la alegría de estar contigo. ¡Cuánto ha pasado Gabriela, menos el cariño y devoción míos por ti!

Un abrazo muy grande de tu

Carmen

XVIII. TARJETA CC-GM

Madrid. 29 de octubre, 1952

Ref. n.º. AE0007076

Mi queridísima Gabriela; no me fue posible irme a verte, pero creo que lo podré hacer en cuanto vuelva a Milán el año próximo. He sido muy feliz en Italia, país al que necesito volver para reanimarme de este ajetreado vivir de trabajo, preocupación y dificultades renovadas... Es excesivamente agobiador el vivir de todos los que, como yo, viven como yo. — Si logro volver, y alcanzo mi afán de ir a verte, ya hablaremos largo.

Escríbeme alguna vez para que no se corte este finísimo hilo que me trae tu noble y querida voz.

Tuya devota siempre,

Carmen Conde.

II. GABRIELA MISTRAL A CARMEN CONDE.  
PATRONATO CARMEN CONDE - ANTONIO OLIVER

I. TELEGRAMA GM-CC

Madrid. 29 de agosto, 1933 [A Carmen Conde Universidad Popular, Cartagena]

Ref. n.º. 014.01314

69098 Cartagena Madrid 1228 9 29º 17h40

ESPERANDOLA GUSTOSISIMAMENTE = GABRIELA =

II. TARJETA GM-CC

Génova. 25 de marzo, [1933?]

Ref. n.º. 003.036

Carmen Conde, no estoy segura de haberle escrito sobre su pequeño libro en el que hallado cosas preciosas de veras.

—“Descalza, estrella”. Y muchas como esa.

Rara vez me gusta el poema en prosa. Detesto incluso los míos. Pero los suyos me placen enteramente. La sinceridad, la sobriedad, no sé qué virginidad de la emoción y de la frase, me cogen y me ganan en ellos.

A ver si me manda sus nuevos poemas y me cuenta un poco de Ud. porque la admiro y la quiero bien.

Dirección hasta Oct: Villa St Louis, Bidanider, Vandure, Francia.

Un abrazo de tu buena hermana

Gabriela Mistral

III. CARTA GM-CC

Madrid. 5 de mayo, 1934 [Recibido 6 de mayo, 1934]

Ref. n°. 018. 01735

Consulado de Chile en Madrid

Carmen muy querida:

Fracasó lo que intenté por Ud. en esa Cooperativa del Libro que intentamos. Pedí en la reunión que le dieran a Ud. por 1 ½ año sin sueldo, las ediciones dejándole después la totalidad [de] los beneficios. Me la rehusaron por vivir en Cartagena y no en *los Madrides*... Insistí sin resultado. Ya se lo contará de Torre. Ahora intento lo que verá usted en esa carta copiada. Veremos.

Ha tenido muy buena prensa su libro y eso me ha hecho feliz. Ahí va lo de Quiroga Plá, en *Diablo Mundo*. ¡Me alegra tanto ver del lado suyo a Corpus Barga, que es un hombre que me crece y me crece mientras otros me decrecen!

No he visto otros juicios: Jarnés, De Torre, Quiroga y lo del *Sol* (¿de quién fue esto último?)

Ya le escribiré más largo.

Perdones. Un abrazo.

Su Gabriela

A Antonio recuerdos sinceros.

IV. CARTA GM-CC

Lisboa. 22 de abril, 1937 [Recibido 15 julio, 1937]

Ref. n°. 021.02035

Consulado de Chile —

Esta carta va a Francia por mano.-

Mi querida cc: Su carta y el folleto mandado por usted a París, más una que por milagro llegó aquí, me han hecho entender que ustedes no tienen allá idea alguna de que nosotros estamos sin comunicación con la España “real” desde el comienzo de la guerra civil. Usted tampoco tiene idea de lo grave que es decir algo que sea leído aquí. El correo se impone de la correspondencia de los extranjeros sospechosos, entre los cuales parece que me hallo. Le ruego guardar estas cosas rigurosamente para ustedes dos, sabiendo que

aún vivo aquí, y que aunque voy a Brasil en meses — mas, tal vez regreso. A una pregunta hecha por cierta autoridad sobre qué razones de desconfianza y vigilancia hay sobre mí, contestó ella que “mis amigos y amigas” me comprometían bastante con sus cartas y en sus cartas. Ahí tiene una brizna de lo que pasa. Hay aquí una viva camaradería entre los españoles refugiados y el elemento hispano-americano; naturalmente no he entrado en esa convivialidad y pago las consecuencias del acto. Ignoro lo que venga; ojalá que a mi vuelta de ese viaje al Brasil yo halle este ambiente ya descargado y tan dulcemente vivible como era antes.

Les he tenido en mi corazón en cada día y tal vez en cada hora, a ustedes mi puñado de amigos de España —puñado que es más copioso de lo que creen mis chilenos. Han vivido y siguen viviendo ustedes una experiencia atroz y una tan mezquina solidaridad del mundo que me temo les quede un sedimento de amargura después que hayan salido de su penitencia. Yo les ruego a ustedes que cuando midan el volumen de indiferencia tremenda hacia su dolor de los de afuera, piensen en la pobre gente que está a su lado invisiblemente, pero que es de una impotencia irremediable para ayudarles. Así y todo, cosas se han hecho que quedarán claras y puras en el final de esta jornada horrible.

Imagino su angustia respecto de Oliver; Dios le ha doblado la fuerza del corazón y de la sangre para ir al frente. Me ha conmovido mucho leer sus poemas y me ha inquietado saberla a usted y a su madre en zona de frecuentes bombardeos.

Aquí no se sabe nada de la situación efectiva de ustedes. Yo anduve fuera y supe mientras viajaba; luego he vuelto a quedar en la misma oscuridad.

Algo me dice que la tragedia no durará mucho más, que no llegará hasta el punto del agotamiento de los beligerantes. Lo quiero creer sobre todo. No es posible que Europa siga helada y pétrea mirando semejante trance de un pueblo y pensando que solo le afecta a medias.

Valor, Carmen, y que volvamos a vernos en este mundo, con el corazón ya apaciguado y sin que falte ninguno de los nuestros, de los familiares, aunque nos faltarán muchos ¡Dios mío! tantos de los otros que amábamos y seguimos amando.

Un abrazo para los dos de

Gabriela

V. CARTA GM-CC

Nápoles. 28 de agosto, 1951

Ref. n.º. 071.058

Cara Carmen Conde,

Ayer llegué de Sicilia y hallé aquí tu buena carta. La del 25 Ag. La otra anterior no ha llegado.

—  
Yo vivo en Nápoles, calle Via Tasso, 220. No tengo que ofrecerte en este apartamento sino un diván-lit[era], donde hago dormir a mis visitas por no haber otra cosa. Me dicen que no se duerme mal en ese pedacito, si tú lo aceptas, aquí está a tu disposición.

Me gustaría mucho verte, chiquita; pero no puedo ir a encontrarte a Roma porque he estado ausente de la oficina ya demasiado tiempo sobrepasando mis vacaciones normales. — Aquí hace calor, pero el mar lo hace muy vivible, cosa que no ocurre en Roma.

—  
Conversaremos de muchas cosas, querida.

Recibe el mejor afecto de Gabriela

VI. CARTA GM-CC

Nápoles [Recibido 10 de diciembre, 1951]

Ref. n.º. 071.085

Gabriela Mistral / Via Tasso, 220 / Nápoli

Cara Carmen Conde:

Tan agradecida, tanto a tus cartas. Yo no soy la “fiera” que pintan allá algunos comentaristas que no me conocen y que se saben bastante mal aquella historia madrileña. Lo mayor y óptimo, venga de donde venga, tiene en mí, como en cualquier persona, su lectora honrada y fiel. Todo lo demás es mitología y chisme barato. Anoche fui a oír una bella conferencia de Menéndez Pidal.

Tú eres, querida, un poeta de entraña y verbo, un gran poeta mujer. Sigue ayudándonos a vivir este pobre mundo envenenado, de cuyo futuro inmediato poco o nada sabemos. Y si llegas algún día por Italia, acércate a esta casa de Chile, que es también la tuya.

No te digo más porque tengo un montón de cartas vencidas.

Pido para ti alegría a lo humano y a lo divino.

Gabriela Mistral

PS: Dame noticias de Amira de la Rosa. No sé si ha publicado algún libro. La admiro y la quiero; hay que acompañarla porque tiene el alma melancólica de nosotros los criollos.

VII. CARTA GM-CC

Nápoles. 2 de septiembre, 1952

Ref. n°. 076.027

PS: Poner el seudónimo no el nombre...

Cara Carmen Conde:

Si por fin las pérdidas se hablan... Parece cuento el que jugásemos “a las escondiditas” —así llamamos en Chile ese juego de niñas— Estoy en Nápoles, pero no en esas señas que tienes. Vivo en Vía Tasso (el poeta) 220. Anota, hijita.

Sé de ti por varias bocas verídicas: que escribes mucha poesía y de gran valor, que todos te reconocen y te celebran. Espero que tengas además, salud porque recuerdo que tu pasta física era fuerte.

Yo que te llevo muchos años perdí la salud hace tiempo y tuve también una larga prueba de semi-ceguera. Eso me dejó mi vista cortada. Ya pasó. Pero queda una vista bastante cansada *que puede con poco*.

Búscame a otra perdida, buena Carmen: a nuestra colombiana que creo haberte presentado. Le he escrito a su Embajada en Madrid y no responde. Es el juego, sí, de las niñas perdidas, Carmen Conde. Me refiero a Amira de la Rosa.

Aquí vivo cada día el vaivén que me da el periódico: “La Guerra viene — La Guerra no viene”. La da “noia”. ¿Y allá qué sabes tú de eso?

Te escribo en cama y corto aquí...

No es nada malo: una de tantas fatigas pasajeras. Tanto he vagabundeado que vivo el estropeo. Ay, y la pérdida de Yin (Juan Miguel) asesinado, y no suicida como inventó la “negrada” que consumó el hecho, la banda mulata y matado por ser “blanco de más”, según confesión de uno de los cómplices.

Dale también a él “señales de vida”: rézale, hermana, a mi Juan Miguel.

Hace mucho deseo tener allí alguien que me ayude con esto: no hay casi libros españoles aquí. Tampoco los tiene en Rapallo ni en Veracruz, ni en California. Y sé que me he perdido muchas lecturas fundamentales. Va anexo [ilegible]. Va de ensayo. Se me han perdido dos mandados desde Italia a la

América del Sur. Haz [ilegible] de contarme después de lo tuyo algo de lo excelente que no conozco. Eso será rezarme el idioma y cortas el confusio-nismo en el cual estoy cayendo...

Escribo un poema largo y al que falta la mitad. Es algo narrativo descrip-tivo sobre Chile.

Gracias por tu recuperación. Abrázame a Amira. Muchas saudades tengo de ambas.

Cariños de Gabriela

BIBLIOGRAFÍA

- [anónimo], "Figuras del momento: Ha llegado a Madrid Gabriela Mistral", *La Voz* (Madrid). 10 Julio 1933, p. 12.
- Berges, Consuelo, "Carta a Gustavo Gili", 7 de noviembre, 1933, Patronato Carmen Conde — Antonio Oliver, Cartagena, España, Ref. n.º. 015.01438. Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Legado Gabriela Mistral <<http://www.bncatalogo.cl>>.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Caballé, Ana, "Gabriela Mistral en Madrid", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Norteamérica, 22 de enero, 1993. Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9393110231A/23512>>. [Fecha de acceso: 1 ago. 2013].
- Calvo Sotelo, Joaquín, "Carta a Gabriela Mistral", 27 de agosto, 1934, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n.º. AE0006998.
- Carmen Conde: Voluntad Creadora (1907-1996)*, Ed. Francisco Diez de Revenga, Murcia, Ediciones Tres Fronteras, 2007.
- Conde, Carmen, *Brocal: Edición Centenario 1907-2007*, Introducción de María Victoria Martín González, Cartagena, Aglaya, 2007.
- , "Canto a Gabriela Mistral", *Intús: Revista de Poesía y crítica*, (Salamanca), enero de 1951, pág. 5.
- , "Canto a Gabriela Mistral", *Repertorio Americano: Semanario de Cultura Hispánica*, (San José de Costa Rica), 10 de enero, 1946, pág. 296.
- , "Canto a Gabriela Mistral (del libro-homenaje...)", *Poesía española*, N.º 62, febrero, 1957, págs. 12-13.
- , "Carta a Gabriela Mistral", 29 de julio, 1933, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n.º. AE0007059.
- , "Carta a Gabriela Mistral", 24 de agosto, 1933, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n.º. AE0007060.

- , “Carta a Gabriela Mistral”, 12 de febrero, 1934, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n°. AE0007061.
- , “Carta a Gabriela Mistral”, 9 de marzo, 1934, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n°. AE0007062.
- , “Carta a Gabriela Mistral”, 17 de abril, 1934, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n°. AE0007063.
- , “Carta a Gabriela Mistral”, 25 de noviembre, 1945, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n°. AE0007064.
- , “Carta a Gabriela Mistral”, 15 de diciembre, 1945, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n°. AE0007065.
- , “Carta a Gabriela Mistral”, 12 de agosto, 1951, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n°. AE0007066.
- , “Carta a Gabriela Mistral”, 28 de octubre, 1951, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n°. AE0007067.
- , “Carta a Gabriela Mistral”, 6 de noviembre, 1951, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n°. AE0007068.
- , “Carta a Gabriela Mistral”, 16 de noviembre, 1951, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n°. AE0007069.
- , “Carta a Gabriela Mistral”, 18 de noviembre, 1951, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n°. AE0007070.
- , “Carta a Gabriela Mistral”, 24 de noviembre, 1951, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n°. AE0007071.
- , “Carta a Gabriela Mistral”, 22 de enero, 1952, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n°. AE0007072.
- , “Carta a Gabriela Mistral”, 8 de agosto, 1952, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n°. AE0007073.
- , “Carta a Gabriela Mistral”, 25 de agosto, 1952, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n°. AE0007074.
- , “Carta a Gabriela Mistral”, 8 de septiembre, 1952, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n°. AE0007075.
- , “Carta a Gabriela Mistral”, 29 de octubre, 1952, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n°. AE0007076.
- , “De mi recuerdo de Gabriela Mistral en España”, *Caracola*, Año 5, N° 52, febrero, 1957, pág. 5.
- , “De mi recuerdo de Gabriela Mistral en España”, *Índice Literario: Suplemento de El Universal*, (Caracas, Venezuela), marzo, 1957, pág. 2.
- , “Dos cartas inéditas de Gabriela Mistral”, *Índice Literario Suplemento de El Universal*, (Caracas, Venezuela), 12 de noviembre de 1957, pág. 1.
- , “Evocación de Gabriela Mistral en España”, *El Día* (suplemento dominical), Montevideo, Año 29, Núm. 1413, 14 de febrero, 1960.

- , “Gabriela Mistral Embajadora de Chile”, *Luz* (Madrid), 19 de septiembre de 1933, pág. 8.
- , “Gabriela Mistral en mi memoria veinte años después de su muerte”, *Mundo Hispánico*, N° 348, marzo, 1977, págs. 10-12.
- , “Gabriela Mistral en mi memoria”, *Mundo Hispánico: La revista de 23 países*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, marzo de 1977.
- , *Gabriela Mistral. Grandes Escritores Contemporáneos*, Vol. 37. Madrid, Espasa, 1970.
- , “Gabriela Mistral: homenaje inédito”, Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver. [1945?] [Sin número de referencia].
- , *Júbilos*, Murcia, Sudeste, 1934.
- , “La amiga de los niños: Gabriela Mistral”, *Presencia*, (Murcia) Año 2, N° 2, febrero, 1934.
- , *Once grandes poetisas américohispanas*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967.
- , *Poesía completa*, Ed. Emilio Miró, Madrid, Editorial Castalia, 2007.
- , Radio Nacional, “Breve antología de Gabriela Mistral: poesía religiosa”, 12 de octubre, 1968.
- , Radio Nacional, “Cuatro poetisas de lengua castellana: Susana March, Gabriela Mistral, Rosalía de Castro, Gertrudis Gómez de Avellaneda”, 3 de agosto, 1951.
- , Radio Nacional, ‘La rata’, poema de Gabriela Mistral”, 29 de noviembre, 1947.
- , Radio Nacional, “Poemas de Gabriela Mistral”, 13 de enero, 1950.
- , “Rasgos de su permanencia en España”, *Repertorio Americano: Semanario de Cultura Hispánica* (San José de Costa Rica), 23 enero, 1936, págs. 143-144.
- Conde, Carmen y Ernestina de Champourcin, *Epistolario (1927-1995)*, Ed. Rosa Fernández Urtasun, Madrid, Editorial Castalia, 2007.
- Diez de Revenga, Francisco y Mariano de Paco, *En un pozo de lumbre: Estudios sobre Carmen Conde*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2008.
- Ezell, Margaret, *Writing Women’s Literary History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.
- Fernández Urtasun, Rosa, “América en las cartas de las escritoras vanguardistas”, *DA-FYL- Filología — Comunicaciones a congresos*, Depósito Académico Digital Universidad de Navarra <<http://hdl.handle.net/10171/21923>> [Fecha de acceso: 10 julio 2013].
- Ferris, José Luis, *Carmen Conde. Vida pasión y verso de una escritora olvidada*, Madrid, Temas de Hoy, 2007.
- Fiol-Matta, Licia, *Queer Mother for the Nation: the State and Gabriela Mistral*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2002.

- Gabriela Mistral: Premio Nobel*, Comp. de Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Consuelo Berges, Dámaso Alonso, Carmen Conde, Clemencia Miró, Concha Zardoya, Antonio Oliver, Isabel de Ambía, Antonio Espina, Gregorio Marañón, Amira de la Rosa-Gines de Alvareda, Carlos Bousuño, Angel Valbuena Prat, Josefina Romo Arregui. Madrid, Talleres de Blass, 1946.
- Garrido, Lorena, “Storni, Mistral, Ibarbourou: encuentros en la creación de una poética feminista”, *Documentos Lingüísticos y Literarios* (Valdivia), N° 28, 2005, págs. 34-39.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar, *Shakespeare’s Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, Indiana, Indiana University Press, 1979.
- Harrington, Thomas, “The Hidden History of Tripartite Iberianism”, en: *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, Eds. Fernando Cabo Aseguinolaza, Anxo Abuín González, César Domínguez. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2010, págs. 138-162.
- Horan, Elizabeth, “Consul Gabriela Mistral in Portugal, 1935-1937: Un Policía en la esquina y dos o tres espías adentro del hotel”, *Historia*, N° 42, Vol. II, julio-diciembre 2009, págs. 401-434.
- Ibarbourou, Juana de, *Obras Completas*, comp. Dora Isella Russell, Madrid, Aguilar, 1968.
- Jarnés, Benjamín, “Letras femeninas”, *Luz* (Madrid), 17 de abril, 1934, p. 11.
- Juan Ramón Jiménez: *poesía total y obra en marcha: Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Universidad de Málaga, 13, 14, 15 y 16 de noviembre de 1990, eds. Cristóbal Cuevas García and Enrique Baena, Anthropos Editorial, 1991.
- Martín González, María Victoria, “Carmen Conde y el Fomento de la Literatura de Mujer en España”, en: *Escritoras y Figuras femeninas (literatura en castellano)*, eds. Mercedes Arriaga Flórez, Ángeles Cruzado Rodríguez, Estela González de Sande, Mercedes González de Sande. Sevilla, AR-CIBEL Editores, 2009, págs. 321-344.
- Martín González, María Victoria, *Carmen Conde para niños y jóvenes*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2007.
- Menéndez, Jaime, “Embajadora espiritual de la América hispana”, *El Sol* (Madrid), 11 de julio de 1933, pág. 12.
- Mistral, Gabriela, “Agrarismos en Chile”, *El Mercurio* (Santiago), 23 de septiembre, 1928.
- , “Carmen Conde: Contadora de la Infancia”, en: Carmen Conde, *Poesía completa*, ed. Emilio Miró, Madrid, Editorial Castalia, 2007, págs. 109-112.
- , “Carta a Armando Donoso, 10 de agosto, 1933 (Madrid, España)”, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n°. AE0001365.

- , “Carta a Carmen Conde”, 25 de marzo, [1933], Patronato Carmen Conde — Antonio Oliver, Cartagena, España, Ref. n.º. 003.036.
- , “Carta a Carmen Conde”, 5 de mayo, 1934, Patronato Carmen Conde — Antonio Oliver, Cartagena, España, Ref. n.º. 018.01735.
- , “Carta a Carmen Conde”, 22 de abril, 1937, Patronato Carmen Conde — Antonio Oliver, Cartagena, España, Ref. n.º. 021.02035.
- , “Carta a Carmen Conde”, 28 de agosto, 1951, Patronato Carmen Conde — Antonio Oliver, Cartagena, España, Ref. n.º. 071.058.
- , “Carta a Carmen Conde”, [10 de diciembre, 1951], Patronato Carmen Conde — Antonio Oliver, Cartagena, España, Ref. n.º. 071.085.
- , “Carta a Carmen Conde”, 2 de septiembre, 1952, Patronato Carmen Conde — Antonio Oliver, Cartagena, España, Ref. n.º. 076.027.
- , “Carta a Concha Espina”, 5 de mayo, 1934, Patronato Carmen Conde — Antonio Oliver, Cartagena, España, Ref. n.º. 018.01735.
- , “Carta a Consuelo Berges” [1946?], Patronato Carmen Conde — Antonio Oliver, Cartagena, España, Ref. n.º. 053.091.
- , “Carta a Gonzalo Zaldumbide [1933 /1934] [Madrid]”, en: *Gabriela Mistral: su prosa y poesía en Colombia*, compilación y prólogo de Otto Morales Benítez, Santa fe de Bogotá, Colombia, Convenio Andrés Bello, 2002. T. II, págs. 384-386.
- , “Carta a María Monvel y Armando Donoso, 15 de mayo de 1935, Santiago, Chile”, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n.º. AE0001217.
- , “Diez-Canedo, el amigo de la América”, *ABC* (Madrid), 6 de febrero de 1932.
- , *Gabriela Mistral: su prosa y poesía en Colombia*, compilación y prólogo de Otto Morales Benítez, Santafé de Bogotá, Colombia, Convenio Andrés Bello, 2002.
- , “Gente española: Doña Blanca de los Ríos de Lampérez”, *Repertorio Americano*, 25-x-1930, pág. 240.
- , “Oficio N.º 6/6 al Señor Cónsul General de Chile, 3 de enero de 1935, Madrid, España”, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n.º. AE0019656.
- , “Respuesta a un manifiesto de españoles”, *El Mercurio* (Santiago), 8 de noviembre, 1935, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n.º. AE0015482.
- , “Respuesta a un manifiesto de españoles”, *El Sol* (Madrid 1917), 12 de noviembre, 1935, p. 6.
- , “Ruralidad chilena”, *El Mercurio* (Santiago), 14 de mayo, 1933, pág. 3.
- , “Telegrama a Carmen Conde”, 29 de agosto, 1933, Patronato Carmen Conde — Antonio Oliver, Cartagena, España, Ref. n.º. 014.01314.

- , *Tala*, Buenos Aires, Sur, 1938.
- , “Una exposición de horticultura”, *El Mercurio* (Santiago), 1 de enero, 1928.
- Morales, María Luz, “Charlas. ‘El poeta de la madre y del niño’”, *El Sol* (Madrid), 12 de agosto, 1928, pág. 10.
- Morata, Javier, “Carta a Mariano Ruiz Funes”, 24 de agosto, 1933, Patronato Carmen Conde — Antonio Oliver, Cartagena, España, Ref. n.º. 015.01435.
- Nalbone, Lisa, “La visión ginocéntrica en ‘Mientras los hombres mueren’ de Carmen Conde”, *Hispania*, Vol. 94 N.º 2, junio, 2011, págs. 229-239.
- Nieva de la Paz, Pilar, “Voz autobiográfica e identidad profesional: Las escritoras españolas de la Generación del 27”, *Hispania*, Vol. 89 N.º 1, marzo, 2006, págs. 20-26.
- Oliver, Antonio, “Carta a Carmen Conde”, 29 de septiembre, 1933, Patronato Carmen Conde — Antonio Oliver, Cartagena, España, Ref. n.º. 020.01928.
- Oliver, Antonio, “Carta a Gabriela Mistral”, 17 de septiembre, 1951, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor, Ref. n.º. AE0008661.
- Patronato Carmen Conde — Antonio Oliver, Ayuntamiento de Cartagena, España <<http://carmenconde.archivo3000-.es/jopac/controladorconopac?usr=null>>.
- Payeras Grau, María, “La obra de Carmen Conde entre dos generaciones poéticas”, en: Diez de Revenga, Francisco y Mariano de Paco, *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2008, págs. 307-333.
- Pérez Ferrero, Miguel, “Del panorama literario”, *La Libertad* (Madrid), 24 de agosto, 1929, pág. 8.
- Quiroga Plá, José María, “Poemas en Prosa”, *Diablo mundo* N.º 2, 5 de mayo, 1934, pág. 7.
- Salazar y Chapela, Esteban, “Un buen libro de una escritora. Poesía”, *El Sol* (Madrid), 13 de abril, 1934, pág. 7.
- Serrano, José Belmonte, “Hacia una mujer nueva: ‘Soy la madre’, de Carmen Conde”, en: Diez de Revenga, Francisco y Mariano de Paco, *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2008, págs. 57-70.
- Tolliver, Joyce, “Politics and the Feminist Essay in Spain”, en: Xon de Ros y Geraldine Hazburn, *A Companion to Spanish Women’s Studies*, London, Tamesis, 2011, págs. 243-256.
- Torre Fica, Iñaki, “*Mujer sin Edén* de Carmen Conde. Un puente tendido hacia el feminismo moderno”, *Notas y estudios filológicos*, N.º 14, 1999, págs. 251-264.

- Vargas Saavedra, Luis, *Castilla, tajeada de sed como mi lengua: Gabriela Mistral ante España y España ante Gabriela Mistral*, Santiago, Chile, Eds. Universidad Católica de Chile. [Santiago], Andros Impresores, 2002.
- Wilcox, John C., *Women Poets of Spain, 1860-1990: Toward a Gynocentric Vision*, Urbana, University of Illinois Press, 1997.
- Zegers, Pedro Pablo, “Sueños y relatos: Gabriela Mistral / Yin Yin”, en: *Mapocho*, N° 70, Segundo Semestre de 2011, págs. 257-268.



CONTRA LOS ELEFANTES BLANCOS  
REPRESENTACIONES DEL POETA Y LA CIUDAD EN UN  
POEMA MANIFIESTO DE GERMÁN CARRASCO\*

*Luis Fernando Chueca\*\**

I. “Lo que dice no tiene la menor importancia: es un santo”, se lee en un par de versos de “Elefantes blancos”, poema de *Multicancha* (2006), quinto libro de Germán Carrasco. Lo enigmático de la cita —extraída, por ahora, sin contexto— está dado, sobre todo, por la implicancia provocada con el uso de los dos puntos, como si el texto dijera que “lo que dice no tiene la menor importancia [porque] es un santo”. ¿Qué relación puede haber entre ser un santo y la intrascendencia de las palabras? ¿No suele asumirse lo contrario? Pero el sujeto del que se habla no es solo “santo”, es igualmente un “superhéroe”, un “bardo sacrificial y heroico”, un “cantante”, y extiende los brazos “como un cristo”; además, se encuentra delante de una muchedumbre que lo observa absorta en un espacio que podría ser un estadio, un parque o la multicancha a la que alude el título del poemario. “Santo”, “superhéroe”, “bardo sacrificial y heroico”, “cantante”, “cristo”, son expresiones que construyen una isotopía<sup>1</sup> alrededor del campo semántico de lo *grandioso* y lo *admirable* o *admirado* (y, por extensión, también lo *poderoso*)<sup>2</sup>. Este sujeto —se ubique en el terreno de lo religioso, lo poético, lo mitológico, lo comunitario, lo musical o, incluso, en el mundo de las historietas o los dibujos animados— ostenta una “majestuosidad” (otra palabra usada por el texto) que captura totalmente a sus espectadores. Por ello mismo, sigue llamando la atención la afirmación de que sus palabras no importan. Más, incluso, si nos detenemos en la condición de poeta como unos de los rostros posibles del personaje: “bardo sacrificial” y “azor”, como se menciona en el poema. Con “bardo” se alude a la responsabilidad del cantar la historia del pueblo, de ser su voz y conservar su memoria; la dimensión sacrificial implica la inmólación en esa

---

\* Parte de las discusiones de este trabajo se generaron a partir del curso “Ciudades y paisajes en la poesía chilena” dictado por las profesoras Magda Sepúlveda y Paula Miranda en el Programa de Posgrado de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile durante el año 2011.

\*\* Poeta y crítico peruano.

<sup>1</sup> Una isotopía semántica, según la propuesta de François Rastier, quien define la isotopía como “toda iteración de una unidad lingüística” (110). Dichas unidades —según propone Rastier—, que pueden darse también en los niveles fonológico y sintáctico, forman un conjunto no estructurado.

<sup>2</sup> La duda que podría surgir con relación a “cantante” en esta serie de expresiones, se disipa con la equivalencia que se plantea, a partir de la situación expuesta, entre “cantante” y “estrella del espectáculo”, un *rockstar*, por ejemplo.

tarea. “Azor”, por su parte, remite obviamente al *Allazor* de Huidobro. ¿Por qué no tiene o ha perdido importancia lo que dice el poeta?

II. El poema “Elefantes blancos”, del que he extraído las citas anteriores, no es el único que lleva ese título en *Multicancha*. El poema siguiente (y la sección a la que ambos pertenecen), se titula igual. Por comodidad, me referiré a ellos como “EB I” (el primer “Elefantes blancos”) y “EB II” (el segundo). Aunque en el libro la lectura de ambos se propone indelible, me interesa, en este trabajo, detenerme más detalladamente en “EB II”. A “EB I”, así como a otros poemas de *Multicancha*, recurriré a modo de complemento. En “EB II” está incluido casi todo el texto de “EB I”, pero desarticulado en relación con su estructura original, y diseminado a lo largo de las ocho páginas de este nuevo poema, operación con la que ha dejado como herencia no solo casi todas sus palabras, sino también la *significancia* alcanzada en su lectura<sup>3</sup>.

“EB II” es uno de los textos más complejos de *Multicancha*. Se trata de un poema compuesto a través del uso de la técnica del montaje y, en consecuencia, de la fragmentación; además de una muy marcada intertextualidad y de la coexistencia de diversos registros léxicos (términos teóricos y técnicos, jerga urbana, dichos coloquiales)<sup>4</sup>, discursivos (informe, argumentación, poesía clásica, prosa y verso)<sup>5</sup> e incluso, aunque en menor medida, idiomáticos<sup>6</sup>. Estos procedimientos, unidos a la variedad temática propuesta por la existencia de dos núcleos de desarrollo (poesía y ciudad), producen una sensación de velocidad y dispersión; un efecto centrífugo antes que centrípeto, que es el que

<sup>3</sup> Michel Riffaterre distingue entre el *sentido* y la *significancia* de un poema. Mientras que el primero es el resultado (fallido) de la operación inicial de lectura, referencial o puramente lingüística, la *significancia* se logra luego de que el lector, utilizando su competencia cultural y literaria, ha podido sortear las diversas agramaticalidades del texto y descubre, a modo de hipótesis, la *matriz* estructural del poema. En el caso de “EB I” podría hablarse de la superficialidad en la absoluta atención a lo ‘magnífico’.

<sup>4</sup> Algunos ejemplos: “uniforme aurático”, “metonimia”; “currutaco”, “pendejo”, “chorrera”, “quilombo”; “poblas callampa”, “palos blancos”, “más claro ponerle lejía” (en realidad parece ser una variación de “más claro echarle agua”, que es el dicho frecuente en Chile y Argentina; en el Perú se utiliza “más claro, el agua”).

<sup>5</sup> Algunos de estos casos se irán comentando en el desarrollo del trabajo. Preliminarmente, se pueden mencionar: el registro ensayístico de un fragmento en prosa incluido en el poema, la estructura argumentativa para la crítica a las representaciones de la ciudad, la estructura narrativa de algunos pasajes, las secuencias interrogativas o de respuestas, etc. También el verso clásico “Hay un trozo de selva que no quiere ser visto”: un perfecto alejandrino con cesura y hemistiquios.

<sup>6</sup> Algunos ejemplos, además del epígrafe en alemán: “les neiges”, “for it’s the hoo-doo, the somethin’ voo-doo”, “after”, “slums”.

prima en “EB I”, en el que, a pesar de la multicaracterización del personaje, se puede reconocer un diseño que respeta incluso las unidades de tiempo, espacio y acción, sostenidas por una voz narrativa externa en tercera persona que busca producir la sensación de estar representando la realidad (ficcional) sin interferencias subjetivas.

En “EB II”, a pesar de la dispersión explicada, no se anula la posibilidad de proponer la unidad del texto<sup>7</sup>, sostenida en el reconocimiento del hablante poético (autonombrado), así como en la identificación de los dos núcleos temáticos del poema: la ciudad, en un claro primer plano y de manera más evidente, y la poesía, que, por efecto del trabajo de montaje del poema, queda (solo) aparentemente en un segundo plano: los fragmentos que aluden a ella presentan más dificultades (que el lector deberá sortear), como iremos viendo, para su recuperación como eje unitario. Por otra parte, el sujeto que era el objeto de atención de “EB I” (cantante, cristo, poeta, bardo sacrificial, altazor), ya no aparece como uno; sus diversos rostros se han encarnado en diversos personajes que aparecen o son mencionados en los distintos fragmentos del poema.

Luego de la presentación preliminar de la complejidad de “EB II”, así como de sus procedimientos básicos y sus relaciones con el poema homónimo, puedo proponer la hipótesis que pretendo comprobar: en este poema, el hablante textual, construido como poeta, se enfrenta —desde su poética y desde la condición de arte poética (e incluso de manifiesto) del texto que enuncia— contra la imagen del poeta como héroe, santo o profeta y, más específicamente, contra las ideas del *poeta-pequeño dios*, intocable y sagrado, y del *poeta cuya voz habla por todos*. Esta pugna ocurre en paralelo a otra en que el hablante se opone al modo como se construyen las representaciones de la ciudad. Si volvemos a la relación entre este poema y “EB I”, y a la pregunta que quedó planteada al final del primer bloque, podría decirse que del texto se desprende que la palabra del poeta ha perdido importancia para sus auditores, porque el poeta (estos tipos de poeta con los que “EB II” discute) se han convertido en pura imagen, en correspondencia con/en un mundo (o una ciudad) en que las imágenes priman sobre las realidades que, se supone, representan; o en el que ya no parecen quedar realidades, sino solo imágenes: puro simulacro<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Además de los planteamientos de Riffaterre sobre la *significancia* del poema, se puede recordar que Jonathan Culler propone que una de las convenciones básicas para la lectura de poesía es la de la unidad, lo que supone “asumir que tiene una estructura propia e intentar leerlo como si fuera una unidad estética” (99); esto cobra mayor importancia en los casos en que la unidad parece esquiva y el esfuerzo del lector debe dirigirse a otorgarle sentido a la apariencia fragmentaria o incompleta de los textos.

<sup>8</sup> En *Cultura y simulacro*, Jean Baudrillard afirma que en el tiempo contemporáneo ocurre lo que él llama la “precesión de los simulacros”: “No se trata ya de

Antes de comenzar a mostrar cómo se dan esas discusiones en el poema, es necesario que quede claro que el hablante del mismo se construye, según afirmé, como poeta. Lo más explícito al respecto son los versos en que dice: “(a ver, Carmen, voy a practicar —ojalá te gusten— / cuatro versos centroamericanos):”, a lo que le siguen los cuatro versos anunciados. El fragmento es revelador porque lo muestra no solo en la condición de escribir versos, sino de practicar diversas escrituras poéticas, como sucede con la que irónicamente califica de centroamericana y con las muchas otras presentes en el poema<sup>9</sup>. Su condición de poeta puede verse igualmente reforzada a partir de que dirige este fragmento a “Carmen”, nombre que no aparece más en el poema (ni en el libro) ni había aparecido antes, por lo que no resulta descabellado asociar con la poesía a esta desconocida destinataria de sus palabras, pues como sabemos, “carmen”, en latín, significa “poema”. También ayuda a la identificación del hablante como poeta, el hecho de que utilice en el texto términos de la retórica poética (“no se puede hacer una metonimia / de toda la comarca con un solo barrio”, por ejemplo), así como las constantes citas a otros poetas, muy o poco conocidos, y, en definitiva, el hecho de que se embarque en una polémica sobre la imagen del poeta, lo que sugiere que este asunto le incumbe directamente<sup>10</sup>.

---

imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo” (11). Cabe, igualmente, la relación de esto con la *Sociedad del espectáculo* de Guy Debord.

<sup>9</sup> El primero de esos cuatro versos centroamericanos es el alejandrino dactílico mencionado en una nota anterior: “Hay un trozo de selva que no quiere ser visto”. Este verso podría dar la impresión, por ejemplo, de iniciar un poema de Darío, incluyendo una cierta aura de misterio y una apelación a los tópicos clásicos, como el de la selva oscura de Dante. Pero los versos siguientes desarman esa sugerencia y la serie resulta “centroamericana” más bien por aquello a su referente geográfico: Centroamérica. La serie completa dice: “Hay un trozo de selva que no quiere ser visto / entre el lujo del hotel y la exuberancia del paisaje / platanares de esclavitud en Centroamérica”. El tema de este breve “poema” corresponde al que Carrasco va a desarrollar en lo que he llamado “la crítica de las representaciones de la ciudad”. Es decir, como veremos, la invisibilización de ciertas realidades —injustas, por decir lo menos— en una sociedad, que quedan ocultas por la necesidad de proponer a cambio otras imágenes, cuyo objetivo es producir la sensación de progreso de la misma.

<sup>10</sup> También, por supuesto, se puede añadir que parece haber, en el conjunto del libro, un único hablante cuya voz es la que enuncia todos los poemas y que, en varios de estos (“Razones para desplazarse”, “Hombres que descargan sacos de harina, sandías e incluso cilindros de gas de aprox. 20 kilos desde un camión”, “Julián se despide”, “Alta poesía” o “Cuaderno”, por ejemplo) queda explícita —o casi— la condición de poeta del hablante.

Este yo-poeta se presenta explícitamente como enunciador del texto desde los primeros versos: “*lo digo* por las postales de autopromoción” (subrayado mío), y se mantiene así hasta el final del poema. Se trata de un sujeto que conoce bien la cultura letrada (por eso su facilidad para la intertextualidad y el uso de referencias metapoéticas o conceptos de la teoría crítica) y la alta cultura en general (referencias a Caravaggio o Zurbarán), incluso la de origen popular (como el jazz de Dizzy Gillespie). Pero, también, guarda familiaridad con la cultura popular urbana, como se observa en las muestras del registro coloquial ya aludidas, y en otras, o en la mención del hip-hop chileno.

Este yo-poeta aparece también formando parte de varios grupos de “nosotros”. El más amplio es el que aparece en “Olvidemos al che y recordemos al Chino y al Willy”, o “en toda nuestra América morocha”, que parece corresponder al conjunto formado por él y todos los receptores posibles, en “nuestra América morocha”, de su texto. Otro —aunque no se puede descartar una identidad entre este y el primer grupo—, es el “nosotros” que se observa en versos como “esos personajes de ficción / que tanto *nos* gustan en Tai Pei y Nueva Quillahue” (subrayado mío). Estas ciudades ficticias —cuyos nombres parecen aludir a las crecientes migraciones hacia ella desde el exterior (Tai Pei) o el interior del país (Nueva Quillahue)<sup>11</sup>— simbolizan espacios cuyos habitantes, en general, son presentados como deslumbrados por los personajes grandiosos como los que se mencionan en “EB I”, según se desprende del hecho de que, a continuación de los nombres de las dos ciudades, el yo-poeta añade, explicando cuáles son esos personajes de ficción, los nombres de “Altazor. Superman. Dios”. ¿Este “nosotros” está formado, entonces, por los hombres y mujeres de estas ficticias ciudades de nuestro continente en las que el neoliberalismo implantado ha provocado que queden convencidos de (o alienados por) las bondades de las imágenes espectaculares que reciben y que los dejan “—hipnóticos, ojos vidriosos y boca abierta—”? Eso parece sugerirse; y con ello, una imagen de los “tiempos posmodernos” del capitalismo tardío en nuestras sociedades periféricas, más cercana a la que Fredric Jameson reconoce, en general, para el mundo (ausencia de profundidad, simulacro, ocaso de los afectos y despertar de las “intensidades”, debilitamiento de la historicidad, obsesión por lo nuevo estimulada por la urgencia de generar ganancias, etc.<sup>12</sup>), que a la que George Yúdice propone como comprensión más adecuada de las sociedades latinoamericanas, comprensión en la que primaría “la rearticulación de tradiciones

<sup>11</sup> Aunque estas ciudades podrían relacionarse en general con casi cualquiera de las capitales latinoamericanas, la lectura de los poemas del libro, en general, permite sospechar que los modelos más cercanos son Santiago de Chile y Buenos Aires.

<sup>12</sup> He tratado de limitarme a algunos de los aspectos que Jameson señala como manifestaciones de la posmodernidad en tanto dominante cultural, en general; no a rasgos estéticos que acompañarían a estos.

alternativas para desenajenar la vida contemporánea” (83). Como se puede suponer, esa imagen de la posmodernidad que se asume en “EB II” es uno de los puntos de partida de sus críticas a las representaciones de la ciudad, el que comentaré luego con más detalle. El tercer “nosotros” es más íntimo: “En la sala nosotros vamos y venimos / vacilando un poco de be bop o hard bop, / (más vale) / o un maravilloso hip hop chileno”. En este caso, se trata de un grupo cerrado y aparentemente protegido de los efectos de la alienación circundante: ellos —el yo-poeta y sus pares— no se ven limitados a escuchar lo impuesto por los medios, sino que pueden disfrutar de la capacidad de elegir sus consumos musicales, que representan sus propios consumos culturales e, incluso, sus consumos en general.

III. Entro ahora a la polémica sobre la idea y la imagen del poeta que el hablante desarrolla. En el único fragmento en prosa que presenta el poema (además del epígrafe), se lee:

La arraigadísima idea de héroe que canta por boca de otros, el bardo sacrificial y heroico, en fin, la idea católica de santo (o padre que golpea la mesa cuando habla) se confunde en el imaginario colectivo con la idea de poeta. Y al héroe santo o poeta (palabras intercambiables en el imaginario colectivo) se lo considera *intocable* y a su palabra *sagrada*.

En estas líneas, que parecen corresponder a un texto ensayístico, las bases de la discusión quedan claramente planteadas. La imagen del poeta *intocable* cuya palabra es *sagrada*, sea porque “canta por boca de todos”, porque es “bardo sacrificial y heroico” o porque “golpea la mesa cuando habla”, no está solo arraigada, dice el sujeto, sino “arraigadísima”, con lo que, a pesar de no explicitarlo, evidencia su opinión sobre lo excesivo de esto y el malestar que le provoca. Deja constancia así de un *mood*<sup>13</sup> que podría reconocerse como irritado o hastiado, central en su voluntad de polemizar, y que se puede desprender igualmente de varios otros pasajes del poema. Por ejemplo, la serie de preguntas que anteceden al fragmento en prosa, las mismas que, aunque formuladas en el marco de la crítica a la ciudad y sus representaciones, involucran también al *intocable* poeta. Dichas preguntas se hallan engarzadas por una estructura anafórica que hace del “por qué” la insistente muestra de su voluntad inquisitiva y su fastidio, de su rabia, casi:

<sup>13</sup> A partir de Northorp Frye, Paul Ricoeur explica que el *mood* es “un factor extra-lingüístico que [...] es el indicio de una manera de ser”. También señala, citando a Frye, que “la unidad del poema es la unidad de un estado de ánimo” (342).

*Por qué y para qué héroes, magnificencia,  
 elefantes blancos, mayorazgos, caciques,  
 Por qué les neiges. Por qué aviones de despegue vertical  
 con los que un petrimetre, un pendejo pertinaz  
 rodeado de botellas de whisky y líneas de polvo  
 (que confunde con no sé qué montaña sagrada)  
 juega a que juega con el mundo, con la conquista  
 de no sé qué luz del mundo como en un casino  
 o un juego de computador. Por qué templos.  
 Por qué en el distrito el currutaco del auto rojo  
 o el cantante con los brazos abiertos  
 como un cristo en su esplendor; o un fénix o algo así.  
 For it's the hoo-doo, the somethin' voo-doo  
 Y por qué nos sueltan los rottweilers.  
 Por qué las voces suenan como fanfarria  
 si con un buen documental es suficiente*

No puedo detenerme en todos los detalles del fragmento, sino solo mencionar que los “héroes” y la “magnificencia” del primer verso pueden relacionarse con “el héroe que canta por boca de otros” de la prosa, o con el “bardo heroico” que era, a su vez, como vimos, un rostro paralelo al del cantante, el cristo esplendoroso o el fénix en “EB I”. Pero aquí estos calificativos aparecen emparentados también al “pendejo pertinaz / rodeado de botellas de whisky y líneas de polvo” o “al currutaco del auto rojo”, por ejemplo, como si todos ellos —entre los que se incluye, como vemos, a los que ostentan (literalmente) un poder basado en lo económico y no solo a los que se reconocerían tradicionalmente como ‘admirables’— fueran síntomas de lo mismo. Queda claro, con eso, uno de los mecanismos utilizados en el poema para vincular la crítica de la ciudad y de sus representaciones, con la crítica de la imagen del poeta. Un último aspecto que quiero destacar es una nueva aparición del “nosotros”: “por qué *nos* sueltan los rottweilers” (subrayado mío), que se construye, esta vez, sobre la base de sentirse afectados y hasta agredidos por ese universo de poetas-héroes, pendejos pertinaces, cristos esplendorosos, currutacos ostentosos y demás, a los que el sujeto poético conjura con un verso de Louis Zukosfky: *For it's the hoo-doo, the somethin' voo-doo*<sup>14</sup>. Habría que preguntarse si el reconocimiento de la condición de víctimas se refiere al yo-poeta y sus pares (que no comparten la devoción por esos personajes) o a

<sup>14</sup> Zukosfky (1904-1978) fue el fundador de la escuela poética norteamericana del objetivismo. El poema de donde proviene este verso es *Poem beginning 'The'*, texto que parodia de *The Waste Land* de Eliot.

todos los habitantes, en general, de Tai Pei y Nueva Quillahue (encandilados con sus imágenes).

Luego del párrafo en prosa sobre la “arraigadísima idea del héroe”, la discusión sobre la imagen del poeta continúa con unos versos que extienden la oración precedente, aunque separados espacialmente de esta y en distinto tono verbal: “Y al héroe santo o poeta [...] se lo considera *intocable* y su palabra *sagrada*” // “en circunstancias en que son y somos todos / unos simples comedores de ceviche”. De la prosa ensayística y crítica se pasa a un par de versos sarcásticos y parrianos. Lo de “parrianos” se puede afirmar al comparar estos versos con los del “Manifiesto” de Parra en que el hablante recusa a la “Poesía basada / En la revolución de la palabra / *En circunstancias en que debe fundarse* / En la revolución de las ideas” (subrayado mío). Como se observa, la frase adverbial es la misma que aparece en “EB II”, y la estructura y el propósito son análogos, aunque, por supuesto, los contenidos son otros. Con esta operación Parra queda sumado, en la polémica, al bando del sujeto poético de “EB II”. Ambos discuten concepciones de poesía y, sobre todo, imágenes del poeta. El poeta que “es un hombre *como todos* / Un albañil que construye su muro: Un constructor de puertas y ventanas” (subrayado mío) del “Manifiesto” de Parra, no está demasiado lejos de los poetas que, *como todos*, son “unos simples comedores de cebiche” —según se afirma en el poema de Carrasco—, aunque sí, varios peldaños más abajo —si cabe— en la escalera que desciende del Olimpo<sup>15</sup>.

Además de Parra, el hablante poético ya había incluido en esta discusión a Huidobro. Lo hizo, como se recuerda, a partir de la mención de Altazor como figura paradigmática —junto con “Superman” y “Dios”— entre los “héroes de ficción” contra cuyo magnetismo y poder insurge este poema. También es posible afirmar que Neruda estaba implícito —y ya había sido cuestionado— en esta pugna, sobre todo si cotejamos la imagen del poeta como “héroe que canta por boca de otros”, o la afirmación en “EB I” de que el sujeto del que se habla allí (el “bardo heroico”, uno de sus rostros) “representa al clan”, con conocidos versos de *Canto general*, como “Yo estoy aquí para contar tu historia” o “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”.

La discusión con Neruda se puede confirmar con otros poemas de *Multi-cancha*. En “Julián se despide”, por ejemplo, el hablante poético se dirige a

<sup>15</sup> Como en muchos otros casos, debo dejar sin comentar aspectos de interés. Una mención que me hubiera gustado abordar y que queda sin mayor comentario —sobre todo, en este caso, por falta de la competencia cultural necesaria—, es la de los “simples comedores de cebiche”. Para profundizar en esta frase requeriría de información más específica sobre el significado simbólico del consumo del cebiche en Chile hacia el 2006, en el contexto de las masivas migraciones de trabajadores peruanos a este país. Imagino que dicha valoración era muy distinta de la actual.

los habitantes del barrio donde se crió, increpándoles haber hecho de este, por la violencia y las drogas duras, un espacio invivible<sup>16</sup>. En su alocución reivindica su derecho de cantar al barrio “con esa soltura —que me merezco, soy de aquí—” y lo equipara al del “tanguero que canta sus barrios”, al del “poeta sureño que habla de sures” o al de “derek-b [que] retrata a n york / ... / con un estéreo enorme sobre el hombro”<sup>17</sup>. A la vez, contrapone su propio derecho al que se arrogan éstos: “Los que quieran hablar por vuestra boca”. A ellos advierte que los habitantes del barrio “son sus mortales enemigos”. Y añade “esos no conocen este barrio / ... / ellos se orinarían de miedo con su sola presencia / ... / esos que dicen comprenderlos”.

Queda claro, pues, que la relación entre los versos “Los que quieran hablar por vuestra boca” y “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta” —innegable por el uso de “por vuestra boca” en ambos casos—, implica fundamentalmente una confrontación (“sepan que son sus mortales enemigos”), con lo que se enfatiza la discusión con la imagen del particular poeta de la que el verso emana. Si en el “Alturas de Machu Picchu” el poeta representaba, desde su lugar privilegiado y sin oposiciones textuales, a los muertos sin voz (suponiendo, dicho sea de paso, una discontinuidad histórica radical entre los constructores de la ciudadela inca y la población indígena surandina contemporánea), en “EB II” el yo-poeta rechaza esa posibilidad por impostada (frente a su propia “soltura”) y advierte que quienes quieran hacer algo semejante no encontrarán en el barrio aceptación o amabilidad, sino todo lo contrario. Incluso se podría ir más allá de la idea de la impostación, e imaginar que a la base de este poema hay una conciencia clara sobre la violencia epistémica que se ejerce cuando alguien pretende hablar en representación de *otros* subalternos<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Sería interesante comentar este poema a la luz de las teorías sobre las drogas (sobre todo, las drogas duras que consumen los sectores más empobrecidos) como parte de los mecanismos de dominación y control estimulados por el capitalismo, en tanto desarticulan el tejido social y la posibilidad de resistencia colectiva. Al respecto, al final de “Julián se despide” se lee: “El real enemigo se solaza / viendo cómo se pudren en pasta las poblaciones / mano de obra barata para comprar / zapatillas de basquetbolista. La ciudad / —esta vez— empequeñece” (70).

<sup>17</sup> Es interesante que estos ejemplos correspondan a lo que podría reconocerse como poesía popular (cantada o recitada, mayormente). En concordancia con esto, el hablante utiliza el verbo “cantar” y estructura su poema de tal modo (sin grandes variaciones de ritmo, con lenguaje directo, concordancia entre versos y unidades sintácticas, etc.), que produce la impresión de ser un texto urbano hecho para la recitación, como el hip hop, por ejemplo.

<sup>18</sup> Esto abriría la posibilidad de pensar en la famosa pregunta sobre si puede hablar el subalterno o, al menos, en las ideas fuerza del texto de Spivak, como un hipograma para “Julián se despide”. El concepto de *hipograma* de Riffaterre alude a una hipótesis de lectura a partir de una determinada competencia cultural y literaria. El lector que pretende analizar un poema, relaciona este o parte de este con un

En el poema “Hombres que descargan sacos de harina, sandías e incluso cilindros de gas de aprox. 20 kilos desde un camión”, el hablante ofrece otra imagen urbana —esta vez recuperada de su experiencia infantil— y recuerda a “esos hombres / que descargaban sacos de harina / bajo la niebla o la insidia del sol” o a “esas cuadrillas que descargaban sandías / ... / se las aventaban y ninguna se caía”. Luego añade “—la oda al pan que la reescriban otros / y a las dulces sandías del verano— / ahora pienso en las columnas vertebrales / de esos hombres. En el trabajo en equipo”. Es interesante cómo, a través de ese comentario que aparece entre guiones, como colocado en una jerarquía menor al resto de versos que construyen el cuerpo del recuerdo y del poema, el hablante no solo se evidencia como poeta, en tanto cabría la posibilidad —que él rechaza— de que reescribiera dichas odas nerudianas, sino que, a la vez, se enfrenta a la actitud de quien se disponga a reescribirlas y a la de quien las escribió. Este último (Neruda) destacó, con relación al pan, su condición de alimento y resultado del trabajo solidario, su materialidad femenina y procreadora, su posibilidad de ser estímulo para la lucha colectiva, pero dejó de lado —esto pareciera querer decir el hablante de “Hombres que descargan...— el sufrimiento *concreto* del trabajador *concreto* que está detrás de (uno de) los pasos que hacen posible la existencia de un pan, así como su sencillo pero revelador trabajo colectivo. En una entrevista a propósito del lanzamiento de *Multicancha* en México, Carrasco afirmaba: “Toda poesía es hija de un contexto histórico y describir los intersticios de una ciudad como Santiago, el DF o Buenos Aires es ya un acto político. [...] lo que se dice en voz baja, es más político que cantar por los oprimidos” (Camacho, párr 7). Pues bien, en “Hombres que cargan...” no encontramos ningún canto por los oprimidos (como sí al final de la “Oda al pan”), sino el acercamiento objetivista a una escena y el apunte, casi al paso, sobre el posible sufrimiento físico del hombre y sobre su perfecta coordinación grupal. Los sentidos políticos de esto —que los hay, aunque no hayan sido explicitados— quedan a cargo del lector.

No obstante, la presencia de Neruda en esta discusión sobre la imagen del poeta y el quehacer poético en “EB II” es más compleja que la reseñada a partir de los poemas anteriores, y mucho más compleja, también, que la de Huidobro en este mismo poema. En una estrofa siguiente a las ya comentadas, se lee:

*Cuatro o cinco currutacos (de apellido, claro está):  
los únicos que detentan el monopolio de la palabra*

---

texto cultural (que, obviamente, puede ser también literario), en tanto varios de sus elementos fundamentales encuentran correspondencia con aquel, lo que le permite indagar con más elementos en su *significancia*.

*en la comarca: triste herencia*  
 de un siglo de caballeros de barbita blanca, suaves bastones,  
 sombreros, guantes que protegían uñas de águila  
*Pero por si vienen al fin las pobrecitas gárgolas*  
 con su azote de tormenta a enseñorearse  
 llevo soluciones de sal en la mano derecha  
 y en la izquierda  
*y por si viene cualquier pequeño dios*  
*con su chorrera de signos de exclamación*  
 ...

Hay varios aspectos que podrían observarse, como la inequívoca alusión a Huidobro al final de la cita, con lo que se confirma que frente a él o a su imagen, el rechazo es simple y tajante; o la clara vinculación entre los “currutacos [...] que detentan el monopolio de la palabra” y los poetas-héroes, intocables y sagrados para el imaginario colectivo, de los que venimos hablando. “Currutacos”, por otro lado, que “[s]e aplicaba a las personas que seguían muy escrupulosamente las modas” —según el *Diccionario de uso del español* de María Moliner— y que también, en el caso de personas, equivale a “pequeño” o “insignificante”, es la misma palabra que utilizó antes el yo-poeta para referirse a la ostentación de lo material (“el currutaco del auto rojo”). Las dos acepciones abren una interesante posibilidad de doble lectura de estas menciones en el poema. Pero lo que me interesa destacar ahora, para cerrar esta parte del trabajo, es el uso que el yo-poeta hace de una cita de Neruda introducida en cursivas, la que va de “triste herencia” a “uñas de águila”<sup>19</sup>, con la que, en primer lugar, pero no únicamente, complementa su descalificación del poeta intocable y sagrado. El poema de donde se extrae la cita, que podría verse como un hipograma para “EB II”, es “Ciudad” de *El mar y las campanas*, libro aparecido póstumamente, en 1973:

*Suburbios de ciudad con dientes negros*  
*y paredes hambrientas*  
*saciadas con harapos de papel:*  
*la basura esparcida,*  
*un hombre muerto*  
*entre las moscas de invierno*  
*y la inmundicia:*

<sup>19</sup> Como se puede ver cotejando ambos textos, se trata de una cita manipulada: Carrasco modifica la estructura de los versos y suprime un par de palabras.

*Santiago,  
cabeza de mi patria  
pegada a la gran cordillera,  
a las naves de nieve,  
triste herencia  
de un siglo de señoras colifinas  
y caballeros de barbita blanca,  
suaves bastones, sombreros de plata,  
guantes que protegían uñas de águila.*

*Santiago, la heredada,  
sucia, sangrienta, escupida,  
triste y asesinada  
la heredamos  
de los señores y su señorío.*

*Cómo lavar tu rostro,  
ciudad, corazón nuestro,  
hija maldita,  
cómo  
devolverte la piel, la primavera,  
la fragancia,  
vivir contigo viva,  
encenderte encendida,  
cerrar los ojos y barrer tu muerte  
hasta resucitarte y florecerte  
y darte nuevas manos y ojos nuevos,  
casas humanas, flores en la luz!*

El poema presenta tres momentos. El primero corresponde al presente —desde la perspectiva del hablante textual— de la ciudad de Santiago: una ciudad en que la miseria y la violencia campean, lo que de algún modo hace inevitable que la poesía que se escriba sobre ella se impregne de la inmundicia y la ruina que son los signos más visibles que reconoce el poeta. A ello pueden referirse los “harapos del papel” del tercer verso. En el segundo momento, se atribuye la responsabilidad sobre ese presente al pasado señorial de la ciudad: la ciudad “asesinada” es una herencia “de los señores y su señorío”, y la violencia y la muerte son la contraparte inocultable de los “suaves bastones, sombreros de plata y guantes que [por esa razón] protegían uñas de águila”. En el tercer momento, el hablante poético expresa su deseo de revertir la situación y se pregunta cómo lavar el rostro de la ciudad. “EB II” extrae la cita del segundo momento del poema de Neruda; es decir, aquel en que se culpa

a la herencia señorial del estado actual de la ciudad. Pero en el poema de Carrasco la cita de Neruda no se dirige en primer lugar a la situación de la ciudad en general, sino al uso de la palabra en ella y, en última instancia, a la poesía y al poder que representa y que ejerce: la *ciudad letrada*, podríamos decir, usando el concepto de Rama, o la institución sagrada de la literatura, en la que “los investidos con una especie / de UNIFORME AURÁTICO” —como dice otra parte del poema, en muy probable alusión al aura bejaminiana— no son cuestionados. Los “caballeros de barbita blanca” con “uñas de águila” son, entonces, en “EB II”, los causantes del “monopolio de la palabra” y de la sacralidad institucional de la literatura, que se enjuician en el poema.

A partir de esto, podríamos sugerir que si Neruda fue y sigue siendo, aun después de muerto, uno de los que detenta el “monopolio de la palabra”, en el sentido de ocupar tanto espacio público, que son pocos —o ninguno— los que pueden atreverse a compararse con él, entonces la cita de “Ciudad” ha permitido poner al propio Neruda en el banquillo de los acusados: Carrasco se vale de Neruda para discutir, paradójicamente, a Neruda. Pero el procedimiento empleado implica, simultáneamente, empatía y distancia, coincidencia y diferencia. Y esto porque “EB II” se apropia de las palabras de Neruda, con cuya visión sobre la ciudad coincide, pero discrepa de la imagen de poeta que él representa. Como vemos, a pesar de que en este uso intertextual, el foco apunta a la imagen del poeta y al ejercicio monopólico de la palabra, es altamente significativo que el poema de Neruda sea un texto sobre la ciudad, pues, como ya he señalado, la ciudad es el tema más notorio (aunque no el más importante) en “EB II”. Elegir el poema “Ciudad” de Neruda, entonces, permite también, aunque indirectamente, reforzar la crítica a la ciudad y a sus representaciones, crítica que el yo-poeta del poema de Carrasco emprende. De este modo, se suma Neruda a los objetivos del poema: su cita ha sido utilizada hábilmente en paralelo, para cuestionar el “monopolio de la palabra” (y con ello a la habitualmente incuestionada institución) y, manteniendo el sustrato de la cita, para criticar la representación de la ciudad.

Un último comentario sobre el gesto de “EB II” al apropiarse de las palabras de Neruda: “Ciudad” es un poema poco conocido, al igual que el libro *El mar y las campanas*. Ante esto, uno podría volver a las preguntas del inicio: ¿quién escucha las palabras del poeta?, ¿la devoción por su imagen no ha terminado opacando su obra? De Neruda se conocen varios títulos, por supuesto, y su fotografía es inconfundible. Algunos poemas también son muy leídos, sin duda. Pero, ¿y el resto? ¿su abultada bibliografía no se ha convertido (o está en trance de convertirse) en un “elefante blanco”: un monumento fastuoso al que se le ve desde fuera, se ostenta con él, pero termina siendo irrelevante, o casi, para muchos, más allá de carácter icónico? O, planteado de otro modo, el “monopolio de la palabra” del que se hablaba, ¿no ha devenido también en un concepto hueco, en este caso, en tanto quien(es) tiene(n) dicho

monopolio finalmente no hacen (no pueden hacer) circular sus palabras? Si las palabras de los escritores se convirtieron en mercancías en la modernidad (Berman), ¿no terminó la circulación de dichas mercancías impedida, al ser sustituidas (y más en la sociedad del espectáculo y en el capitalismo tardío) por las imágenes de los poetas, de algunos de ellos?

Es posible, creo, acceder a estas *significancias* a partir del texto de Carrasco. Esto era, aparentemente, lo que se desprendía de “EB I” de manera más sintética y general, sin aludir de modo específico a Neruda o a otros poetas. Es factible, entonces, suponer que una parte importante de su crítica a la imagen *intocable y sagrada* del poeta, radica en estos aspectos. Por eso, apropiarse de estos versos sin mencionar su autor (invitando a leerlos desde su eventual anonimato) equivale a un esfuerzo por recuperar las palabras del poeta, rescatarlas de la grandiosa imagen que obstruye su lectura y permitir que se les vuelva a escuchar<sup>20</sup>. A propósito de esto, en “Zurdos”, otro de los poemas de *Multicancha*, leemos: “de seguro hay algo zurdo o quizás oriental en la costumbre / de leer ciertas compilaciones o antologías / desde la última a la primera página. / pero el beneficio de esta zurdez es el siguiente: / uno lee los poemas desnudos / sin imaginar al autor, sin prejuicios / y solo al final de cada set de poemas uno encuentra / ay, un nombre propio” (54).

IV. A pesar de que la crítica sobre la imagen del poeta constituye, a mi juicio, en núcleo más importante en “EB II”, es necesario referirme, aun sea más brevemente, a la crítica de las representaciones de la ciudad. Esto, no solo en tanto es la más notoria en el texto, sino, también, porque ambas se construyen recíprocamente y se interpenetran. En esta discusión —que utiliza como forma retórica la argumentación o, más bien, la contraargumentación— prima un desarrollo unitario, aunque estructurado en tres segmentos, cada uno de los cuales se inicia con una frase referida explícitamente a la ciudad. Entre estos, se intercalan fragmentos que corresponden a la crítica de la imagen del poeta, o apostillas que ilustran la crítica sobre la ciudad. Lo que se busca contraargumentar es la posición que subyace a la pretensión de construir una imagen de la ciudad a partir, solamente, de uno de los sectores de esta. Frente a ello, el yo-poeta dice: “Una ciudad es toda una ciudad (más claro ponerle lejí) / pero hay que insistir: no se puede hacer una metonimia / de

<sup>20</sup> Aunque es obvio que ningún libro de Carrasco (ni probablemente de ningún otro autor) devolverá a Neruda, realmente, al gran público. Pero ese es un tema (al igual que el de si alguna vez accedió realmente al gran público, más allá de algunos textos) que excede la discusión simbólica planteada en “EB II” y las posibilidades de este ensayo.

toda la comarca con un solo barrio”<sup>21</sup>. En los dos últimos versos está la tesis que el hablante va a defender. Luego, a modo de precisión, ejemplifica las imágenes base de la pretendida metonimia:

*Lo digo por las postales de autopromoción  
que aparecen en la señal: edificios espejeantes  
para que narcisa y obscenamente se reflejen  
esos dibujos animados, esos personajes de ficción  
que tanto nos gustan en Tai Pei y Nueva Quillahue:  
Altazor. Superman. Dios.*

“La señal”, lo sabremos en el segundo segmento de la argumentación, es una “señal internacional”, probablemente de un canal de cable que se transmite desde la ciudad en cuestión (Tai Pei y Nueva Quillahue) hacia el mundo, para la autopromoción de sus “postales”, tan necesarias —muchos dirían— para el turismo y las inversiones extranjeras, aunque también para construir —según la lógica o el cálculo de quienes emiten las postales— la imagen que conviene que los habitantes tengan de sí mismos. La circulación de imágenes como esas, a modo de representaciones de toda la ciudad, y su capacidad de convencimiento y confusión (entre un barrio y toda la ciudad) ayudan, además, a cimentar las “fantasmagoría[s] de la cultura capitalista” (Benjamin citado por Bolle: 66) propia del posmodernismo neoliberal que, como afirma Nelly Richard, “desmonta la distinción entre centro y periferia, y al hacerlo nulifica su significado. [...] se propone convencernos de lo obsoleto de la oposición centro/periferia y de lo inadecuado de seguirmos considerando víctimas de la colonización” (Yúdice: 70-71). En contra de esa pretensión, en el segundo segmento de la argumentación, el hablante reitera la mención de “esos edificios espejeantes espejismos / que aparecen en la señal internacional”, pero añadiendo, como se observa, que no solo se trata de “espejeantes”, capaces de multiplicar las imágenes de “esos personajes de ficción”, sino también de “espejismos”: “ilusiones ópticas”, según la definición del diccionario.

Luego, como iniciando una batalla de representaciones, opone a las “postales” de la ciudad posmoderna y globalizada, otras imágenes que sirven de

<sup>21</sup> Todo indica que el sujeto del poema piensa, al decir “metonimia”, en la relación parte-todo; es decir, sugiere que las características de un barrio son proyectadas, por aquellos a quienes critica, como características de toda la ciudad. Esta relación sería técnicamente una sinécdoque y hay teóricos que insisten en no confundir ambas figuras; sin embargo, como señala Helena Beristáin, autores como Lausberg y Greimas ven a la sinécdoque como un tipo de metonimia (466).

argumentos contundentes para rebatir la validez de hacer la metonimia de toda la ciudad a partir de un solo sector de la misma urbe: “Otros que viven en barrios muy distintos / —poblas callampa, slums, favelas, villas— / construyeron estos portentos”. Esta serie de términos, que remite a asentamientos urbanos periféricos y precarios<sup>22</sup>, invisibilizados por los medios al momento de ofrecer las imágenes ‘vendibles’ de la ciudad, se cierran con la mención de quienes “construyeron estos portentos” (se refiere, obviamente, a los que aparecen en las “postales”). A lo que se añade, explicitando lo que parecía una sugerencia, “como en ese poema de Brecht, donde pregunta / quién construyó las pirámides, las siete maravillas, etc.”. Estos versos, las respuestas que da el yo-poeta —que encadenan una serie de negaciones, comenzando con “no el emperador con sus propias manos” y terminando con “ni ... el surrealismo en cualquiera de sus versiones”— y el propio poema de Brecht aludido —“Preguntas de un obrero que lee”—, permiten proponer este intertexto, más que cualquiera de los otros que se encuentran en “EB II”, como el hipograma más importante del poema, en tanto propone una articulación entre sociedad, estructuras de dominación, representaciones, arte y cultura, cercana a la que subyace al texto de Carrasco. El poema de Brecht es el siguiente:

*¿Quién construyó Tebas, la de las Siete Puertas?  
 En los libros figuran solo los nombres de reyes.  
 ¿Acaso arrastraron ellos bloques de piedra?  
 Y Babilonia, mil veces destruida, ¿quién la volvió a levantar otras tantas?  
 Quienes edificaron la dorada Lima, ¿en qué casas vivían?  
 ¿Adónde fueron la noche en que se terminó la Gran Muralla, sus albañiles?  
 Llena está de arcos triunfales Roma la grande. Sus césares ¿sobre quienes triunfaron?  
 Bizancio tantas veces cantada, para sus habitantes ¿solo tenía palacios?  
 Hasta la legendaria Atlántida, la noche en que el mar se la tragó,  
 los que se ahogaban pedían, bramando, ayuda a sus esclavos.  
 El joven Alejandro conquistó la India. ¿El solo?  
 César venció a los galos. ¿No llevaba siquiera a un cocinero?  
 Felipe II lloró al saber su flota hundida. ¿Nadie lloró más que él?  
 Federico de Prusia ganó la guerra de los Treinta Años. ¿Quién ganó también?  
 Un triunfo en cada página. ¿Quién preparaba los festines?  
 Un gran hombre cada diez años. ¿Quién pagaba los gastos?  
 A tantas historias, tantas preguntas.*

<sup>22</sup> En que incluye “slums”, que corresponde a este tipo de barrios en la India, con lo que se amplía la geografía referencial del poema más allá del ámbito latinoamericano.

Cotejando ambos textos, se observa una afiliación (y no una discusión) del hablante de “EB II” con lo propuesto por Brecht en su poema. A pesar de que al aludirlo modifica las referencias y que el “etc.” podría evidenciar cierta irreverencia en el trato, la concordancia anímica e ideológica es muy alta, como se puede observar (teniendo en cuenta las respuestas ofrecidas por el poema de Carrasco) en el cuestionamiento a los modos como se construye la historia, como se relatan los grandes acontecimientos o se valoran las edificaciones más importantes de una civilización. O de un modo que es notorio, también, en el componente irónico inocultable que se detecta en algunas frases de los dos poemas. En ambos casos, lo que se persigue es revelar quiénes —para decirlo coloquialmente— “no aparecen en la foto” (a pesar de que son fundamentales en lo que se quiere registrar) y por qué no figuran (aunque esto no se responde, queda claramente sugerido).

Sobre el poema de Brecht, Michael Löwy (91) ha señalado que Benjamin debió tenerlo presente, sin duda, al momento de escribir, con la Tesis VII “Sobre el concepto de historia”, que lleva como epígrafe, precisamente, un fragmento de otro poema del poeta alemán. Se trata de aquella tesis en que sostiene que “No hay ningún documento de cultura que no sea también un documento de barbarie”, y que añade que, para distanciarse de las versiones de la historia que se compenetran con los vencedores, es necesario “cepillar la historia a contrapelo” (Benjamin: 69). Esto mismo, sin dificultades, podría reconocerse en “EB II” y en su crítica a las representaciones de la ciudad.

Ahora bien, ¿por qué afirmo que esta debería verse como la relación hipogramática más importante del texto? Porque permite vincular la crítica a los modos de representación de la ciudad, con la crítica sobre la poesía, respecto de la figura del poeta y acerca de las responsabilidades de este. Es cierto que ni Brecht ni Benjamin colocan ejemplos literarios entre los “documentos de cultura” mencionados en el poema o la tesis, respectivamente. Sin embargo, es innegable que la poesía es, por supuesto, un documento de cultura y, en ese sentido, sería también, para Benjamin, uno de barbarie. Löwy señala que “la alta cultura no podría existir en su forma histórica sin el trabajo anónimo de los productores directos —esclavos, campesinos u obreros— excluidos del goce de los bienes culturales” (91). Y aunque no se suele pensar —si bien no sería difícil hacerlo— en el trabajo manual detrás de una edición (¿quién cargó la resma de papel?, podría preguntarse vinculando el tercer verso de Brecht con la mención del sujeto poético en “Hombres que descargan...”, sujeto que son las espaldas de los personajes), tan importante como ello, o más, es recordar que en el funcionamiento de las estructuras sociales de las sociedades capitalistas modernas o posmodernas, para que unos puedan dedicarse a la escritura (a pesar de las precariedades que esto implica en muchos casos), debe haber otros que realicen trabajos muy mal remunerados e inhumanos. Este posible sustrato de las preguntas del poema

de Brecht se puede vincular con las precisiones, en “EB II”, sobre que “ni las criaturas maravillosas de la ficción / o el surrealismo en cualquiera de sus formas” (dos ejemplos literarios) “construyeron esos portentos”. Asimismo, con la reprobación de la figura de un poeta que se siente con derecho a hablar por los demás, sin ser parte de ellos, del poeta intocable, del “pequeño dios” o del poeta “padre que golpea la mesa cuando habla”; todos estos, aunque distintos entre sí, cierran el espacio a otros, sea por su voluntad o por el funcionamiento del campo literario. Que todo ello sea inevitable (parece ser una de las conclusiones, luego de la lectura de “EB II”), no anula la validez —y necesidad— del cuestionamiento. Recordemos, además, para corroborar esta relación, que en el fragmento que recoge la cita de Neruda sobre los “caballeros de barbita blanca”, son estos —representantes de una clase señorial y no necesariamente escritores o intelectuales (al menos no se les presenta así)—, los que dejaron como herencia el monopolio de la palabra. Las implicancias entre el poder en la ciudad y el poder en el campo literario vuelven a ser mencionadas en “EB II”<sup>23</sup>.

Para terminar con este acápite destinado a revisar la crítica de las representaciones de la ciudad (y sociedad) en “EB II”, y sus vinculaciones con la crítica a la imagen del poeta, habría que añadir que en el tercer segmento de la contraargumentación (cuya tesis ya había quedado demostrada en el segundo) se reitera el procedimiento de contraponer “postales” con imágenes de la precariedad y miseria urbanas, enfatizando el papel cumplido por los medios de comunicación en la representación metonímica de la ciudad próspera. Aunque no es posible desarrollar ahora los elementos involucrados en dicho segmento, creo que lo ya revisado permite afirmar que en “EB II” —y en los otros poemas de *Multicancha* comentados complementariamente— se puede ver cómo el yo-poeta hace un recorrido por las calles de la ciudad o de la poesía, o por los archivos de representaciones de estas, en busca de imágenes de uno u otro tipo que, en su confrontación, permitan evidenciar y, entonces, develar, los espejismos o fantasmagorías que suelen ofrecerse para el consumo común y que, a la larga, se incorporan al “imaginario colectivo”. Es posible, en este sentido, afirmar que el yo-poeta de “EB II” es un *flâneur* que no se limita a recoger imágenes, sino que, como recuerda David Frisby, es también un productor (25) que fabrica “imágenes dialécticas” con las que trata de “dissolver a ‘mitología’ no espaço da história” (Bolte: 61).

V. Luego del recorrido realizado es posible, creo, dar por comprobada la tesis, la hipótesis, planteada al inicio de este trabajo. No obstante, quedan algunos

<sup>23</sup> Habría que recordar, a propósito de esto, lo que explica Pierre Bourdieu sobre las relaciones entre el campo intelectual y el campo de poder.

aspectos que me parece importante revisar para que el acercamiento a las críticas desarrolladas por el poema “EB II” resulte más completo.

a. El primero se relaciona con el carácter fragmentario del poema. Este, como vimos, trabaja con la yuxtaposición y el montaje, con lo que se produce una sensación de dinamismo y mucha dispersión. No obstante, construir la unidad a partir de los fragmentos (por ejemplo, la articulación de la crítica a la imagen del poeta y la crítica a las representaciones de la ciudad) no solo es posible, sino que, además, resulta imprescindible para que el poema logre los efectos que busca producir. Esto evidencia la gran preocupación de Carrasco por la estructura del poema y, en general, del libro, la que se comprobó en las relaciones que existen entre “EB I” y “EB II”, o entre “EB II” y otros poemas que retoman algunos motivos suyos, como “Julián se despide” y “Hombres que descargan...”, los que parecen funcionar como proyecciones ampliadas de las imágenes que el yo-poeta opone a las ya conocidas “postales”. Un ejemplo análogo, pero dentro de “EB II”, es el caso de algunos fragmentos que podrían verse como versiones en miniatura de la propuesta de todo el poema. Veamos el caso de dos de esos fragmentos, que no comenté con anterioridad:

*Olvidemos al che y recordemos al Chino y al Willy  
esos dos que lo acompañaron hasta el final  
y murieron con él, no por él, sino con él  
pero los fotógrafos les pasaban por encima,  
caminaban por sobre esos bultos desguarnecidos  
haciéndolos a un lado con los pies  
para obtener el mejor ángulo del comandante  
que nuevamente tenía reminiscencias  
DEL CRISTO de Caravaggio o Zurbarán.*

y

*(¿cachaste la movía en Costa Rica?:  
los buses de distinta clase, la caza de nicaragienses,  
los cercos de plantas que esconden mano de obra barata  
y que inevitablemente hay que cruzar para acceder  
a los parajes como Tortuguero o a las playas:  
los extranjeros no deben ver aquello  
y tras los fuegos artificiales se ocultan  
fugaces estrellas negras, planetas, perlas de ónix,  
casetas mínimas en vez de casas. Machetes:  
no por nada a veces despierta el cortador de bananas  
y queda el tremendo quilombo).*

Se puede observar que, en ambos casos, la matriz que está detrás —para usar el concepto de Riffaterre— es la misma: el *ocultamiento de una realidad*, se dé este para alcanzar mayor espectacularidad (por la supuesta jerarquía entre lo mostrado y lo ocultado), o por pura y simple rentabilidad. Dicha matriz, como queda claro, es también fundamental en la crítica de las representaciones de la ciudad y en la de la imagen del poeta. En relación con esto, y a partir de la frase “Plazas cerradas y playas privadas” (título de una de las secciones de *Multicancha*), se podría proponer que el *modelo teórico* (Ricoeur) de “EB II” es la *privatización* (palabra fundamental, como se sabe, en el léxico del neoliberalismo). Veamos. La ciudad, por un lado, se privatiza en tanto cuanto su representación mediática deja fuera a amplios sectores de la población. Ellos, como si no fueran legítimos habitantes del espacio urbano, no pueden verse retratados en las “postales”; pero, como compensación, se les ofrece la ilusión (solo la ilusión) de acceder a los beneficios del sistema privado a través del consumo de las imágenes deslumbrantes, con las que quedan hipnotizados: “imágenes de deseo” que, en este caso, devienen en “fantasmagorías idealizadoras” (Bolle: 65).

Por otra parte, con relación a la poesía, sucede algo semejante: existe un monopolio en el espacio poético en manos de unos pocos poetas héroes, santos o pequeños dioses; los demás deben resignarse a quedar fuera, en lugares que no pueden ostentar un “apellido”, como dice el texto. Pero lo que es más grave aún, en este caso, es que, como vimos, ni siquiera quienes ocupan este espacio privado pueden hacer circular sus mercancías originales, sino solo los sustitutos de estas: la *imagen del poeta* en vez de la *palabra del poeta*. En este sentido, el espacio de la poesía se ha privatizado, pero la poesía misma —en ese espacio privatizado— se ha convertido en una “plaza cerrada”: “lo que dice no tiene la menor importancia: es un santo”, para volver a los versos con los que inicié este ensayo.

Frente a esta situación, pareciera que la única respuesta posible es la que se propone en el fragmento citado más arriba: “olvidemos al che y recordemos al Chino y al Willy”. Los apelativos “Chino” y “Willy” corresponden, respectivamente, a Juan Pablo Chang, peruano, y Simón Cuba, boliviano, asesinados junto a Ernesto Guevara en Bolivia. La minúscula del “che” y las mayúsculas en los otros dos casos, se corresponden claramente con lo que dice el verso, y la minúscula, además, podría remitir a la cosificación (por espectacularización) del personaje.

b. Con todo lo comentado hasta el momento —además de la condición de poema-manifiesto posible de reconocer en “EB II”— podría quedar la impresión de que el yo-poeta ostenta una convicción casi monolítica, empeñada en hacer prosperar una poesía cuya dimensión ética se enfrente a la lógica del

fetichismo de la mercancía. Una voluntad que se opone a las “fantasmagorías idealizadas” y que pugna por movilizar a sus lectores hacia una “utopía social emancipatoria” (Bolle: 65). Sin embargo, en paralelo a esa línea, en el poema se trabaja otra, que si bien no parece aminorar la crítica (o no tanto, al menos), sí relativiza la posibilidad de hacer algo frente a lo criticado. Me refiero a la aparición en el poema, dos veces, a la mitad y hacia el final (con pocas variaciones entre sí), del “nosotros” en que el yo-poeta se presentaba como parte de un grupo de pares, privilegiados y libres para elegir sus consumos. En la primera de estas apariciones se lee:

*En la sala nosotros vamos y venimos  
vacilando un poco de be bop o hard bop.  
(más vale)  
o un maravilloso hip hop chileno,  
“un pequeño poema resentido”  
o, after Dizzi:  
SABLA Y BLU SABLU BLAA BY BLAA  
SASULYA DA BA BY BLAA  
SADU BLAA Y AA SASULYA DA BA DA BA DY BLAA*

Del fragmento se desprende una sensación de despreocupación, y hasta de cierta indiferencia, que parece reforzarse con el hecho de que sigue, como parte de la misma oración, a los versos que dicen “y por si viene cualquier pequeño dios / con su chorrera de signos de exclamación”<sup>24</sup>. Es decir, al poeta pequeño dios se le opone una actitud de indiferencia y solaz, basada, podríamos pensar, en la propia inmunidad frente a su influencia, y no una actitud de confrontación mayor o de resistencia activa, como podría parecer por todo lo explicado anteriormente. Esta sensación cobra más fuerza con la dilución del mensaje verbal, que deviene en tonada jazzística. Definitivamente el yo-poeta juega en “EB II” con la ambigüedad, pero, además, con la ironía, como se observa en el fragmento final del texto, dirigido a un tú (¿Carmen nuevamente?, ¿el lector convertido en personaje?):

*Bueno, que los elefantes, de lapislázuli y jade  
caminen hacia ti como las sílabas de este pasajillo, este discurso.  
Dicen que a los elefantes hay que ponerlos*

<sup>24</sup> Aunque por la mayúscula inicial podría leerse como oración separada, con lo que la alusión a Huidobro —final del fragmento anterior— sería también final de una unidad de sentido. El poema parece jugar con esa ambigüedad.

*como si vinieran ingresando a la casa.*

*De esa manera —dicen—*

*Entra con ellos*

EL DINERO.

Los elefantes de esta parte parecen oponerse a los elefantes blancos mencionados algunos versos antes, casi con rabia (“Países convertidos en elefantes blancos / y los palos blancos de la prensa”). Sin embargo —y aquí viene el remate irónico de este fragmento—, al deseo de que estos otros “elefantes, de lapislázuli y jade / caminen hacia ti”, le sigue la explicación sobre la creencia de que estos pueden proporcionar dinero a su propietario. Y la mención de “EL DINERO”, entonces, como frase final del poema y en mayúsculas, debilita de manera considerable la postura crítica que habíamos encontrado, en tanto aparece no solo como deseo para el beneficio de su interlocutor, sino también para sí mismo. La referencia al dinero permite relacionar “EB II” con el poema “Sres. Lavandería Nueva Tokio:”, el penúltimo del *Multicancha*. En este, escrito al modo de carta-solicitud a dicha lavandería, el hablante pide que le planchen con mucho cuidado una camisa “que sirve de amuleto y armadura”, porque “debo visitar a los dueños de toda institución empresa país / y leí en *moda y actualidad* que las esposas de esos señores / gustan de estas camisas: en la temporada en curso estas camisas / serán la contraseña de ingreso / a todo sitio...”, y luego, cerca del final del poema, en la lista de beneficios que podría conseguir (trabajos de muy diverso tipo pero todos de baja jerarquía) menciona “escribir las memorias del tenista top” y “quizá consiga un cuarto de página para escribir / cualquier tontería para rellenar sus periódicos”.

Como se observa, el yo-poeta ironiza con su posición en el mercado y con la conciencia de que los escritores son unos más entre los trabajadores. Entiende que han perdido su aureola desde que, con la modernidad, todo lo sagrado fue profanado, y que pueden escribir “solamente si alguien con capital les paga. Pero las presiones de la sociedad burguesa son tales que nadie les pagará a menos que sea rentable pagarles, esto es, a menos que de alguna manera su trabajo contribuya a ‘acrecentar el capital’. Deben ‘venderse al detalle’ a un empresario dispuesto a explotar sus cerebros para obtener una ganancia” (Berman: 115). El poema casi parece una ilustración, desde un registro irónico, de la cita de Berman. El yo-poeta desea poder vender su trabajo y sabe que eso es lo que tiene que hacer, tanto como sabe que hacerlo, elimina las diferencias: da lo mismo escribir cualquier cosa en el periódico, “barrer sus seudouniversidades manejadas por mercachifles y delincuentes” o “lo que sea que venga”. No importa lo que haga, no hay valores de por

medio; lo que hay es mercado y mercancía<sup>25</sup>. Así, el yo-poeta retoma el gesto del final de “EB II” (“EL DINERO”) y, nuevamente, lo amplifica en otro poema. ¿Se trata, entonces, de un cínico cuyo “sentimiento vital se expresa cuando ha conseguido probar [...] la bajeza de los valores más elevados, así como la ilusión que se encierra en toda diferencia de valores” (Simmel citado por Frisby: 22)? ¿Es realmente un cínico —y su cinismo se vuelve contra su propio discurso, hasta disolver definitivamente las críticas que había hecho en “EB II”— o se disfraza de cínico? Difícil dar una respuesta definitiva, aunque parecería que esa ambigüedad raigal fuera una estrategia —así como su poética de la hibridez de registros o la estructura disruptiva de sus textos, y en particular de “EB II”— para enfrentar el efecto de seriedad y profundidad excesiva que podría producir su poema-manifiesto y evitar, de ese modo, convertirse en un nuevo poeta héroe o en otro “elefante blanco”.<sup>26</sup>

c. Es inevitable formular la pregunta de por qué Carrasco discute, en el 2006, con Neruda (con los matices que ya he mencionado) y con Huidobro. Y sobre todo, por qué, luego de que Parra, cerca de medio siglo antes, había ya dirigido contra ambos y contra sus poéticas, cuestionamientos que son fundamentales en la condición “anti” de su antipoesía<sup>27</sup>. Una respuesta podría ser, como señalé, que ambos poetas (Neruda y Huidobro), a pesar de muertos, siguen siendo las grandes figuras de la poesía chilena (lo que, en sí mismo, no tendría por qué motivar ninguna crítica), con lo que hacen difícil el reconocimiento, a la misma altura, de cualquier otro poeta posterior: es casi un dogma que, por más grandes que sean los poetas que puedan haber aparecido en Chile después de ellos —Parra incluido—, ninguno puede ni

<sup>25</sup> Incluso él mismo se insinúa como mercancía al mencionar que “las esposas de esos señores gustan de estas camisas”.

<sup>26</sup> Pasando del yo-poeta ficcional al autor del libro, sería interesante explorar las relaciones entre la publicación de este fuera de Chile (en México, en una colección dirigida al mercado latinoamericano y que incluye poetas de casi todo el subcontinente), en la consolidación de la figura de Carrasco como uno de los poetas jóvenes latinoamericanos más importantes hoy, y la expansión geográfica (referencias a Perú, Bolivia, Argentina, Costa Rica, Nicaragua, por ejemplo) en *Multicancha*, a diferencia de lo que ocurría en sus libros anteriores.

<sup>27</sup> En su “Manifiesto”, según suelen señalar los comentaristas, Parra dirige varios versos contra ambos, entre los que resultan indiscutibles “Nosotros repudiamos / ... / La poesía de sombrero alón” y “Nosotros condenamos / ... / La poesía de pequeño dios”. Si sobre el primer caso pudiera haber dudas, Parra mismo se encargó de disiparlas cuando escribió, en 1996, el “Discurso del Bío-Bío” con motivo del doctorado honoris causa que le otorgó la Universidad de Concepción y que fue publicado luego en *Discursos de sobremesa* (2006). Allí, en un poema titulado “Un millón de gracias” incluye los versos “A Neruda / De corbata de rosa y de sombrero alón”.

podrá compararse con la grandeza, la “magnificencia” (para volver al arcaísmo que utilizó Carrasco en “EB I” y “EB II”) de aquellos dos, que resultan, desde ese modo, manteniendo el espacio ocupado. A esta explicación se puede añadir el hecho de que en “EB II” y en “Hombres que descargan...” —en donde decía “por si viene cualquier pequeño dios” y “la oda al pan que la reescriban otros”, respectivamente—, el yo-poeta ampliaba las posibilidades de aplicación de sus críticas, apuntando, incluso más que a Huidobro y a Neruda, a los continuadores de estos, a los que pretenden repetir sus gestos o reciclar sus concepciones de la poesía.

Otra posibilidad de respuesta, quizá la más interesante, tiene que ver con recordar que Germán Carrasco es uno de los poetas chilenos “de los noventa” (probablemente el más reconocido, no solo nacional sino internacionalmente), y que la poesía de los noventa corresponde al primer grupo de poetas que comenzaron a escribir en la post-dictadura. Esto implica una escritura enfrentada, tanto a nuevas condiciones de producción, como a las sombras de un pasado inmediato, más heroico, si se quiere (para volver a las palabras de “EB II”). Es decir, si los poetas anteriores tenían y mantienen el aura, en estos tiempos post-auráticos, de haber resistido la dictadura o a la dictadura (tanto en su poesía escrita durante esta, como en la posterior), con todo lo que ello significaba vital y escrituralmente, ¿qué les quedaba a los que vinieron inmediatamente después, en el momento en que el contraste se hacía incluso más notorio? Inevitablemente ya no podía ser, la de los noventa, una poesía heroica, y probablemente toda comparación resultara colocando a sus miembros en un espacio más ligero, menos trascendente, menos político, más banal a fin de cuentas. Es posible pensar, entonces, a partir de esto, que el gesto de Carrasco en su poema-manifiesto busca discutir la vigencia (hoy) de la figura heroica del poeta (la del poeta-profeta sagrado o inmolado, la del que representa la voz de todos, incluso de los que murieron) para reivindicar otro lugar diferenciado en donde colocarse. E inteligentemente, lo hace politizando la discusión: sugiriendo que los poetas héroes del presente han sucumbido al culto de la imagen y al fetichismo de la mercancía, corren el riesgo de convertirse, ellos también, en “elefantes blancos” de la poesía chilena. Aunque simultáneamente, ironizando, como vimos, con su propia ubicación en el mercado. Estas líneas finales, por supuesto, son frágiles y merecerían un detenimiento e investigación mayores a los que puedo darles por ahora. Creo, sin embargo, que abren un interesante espacio de discusión.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2005.
- Benjamin, Walter, *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar, 2007.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Bogotá, Siglo XXI, 1991.
- Beristain, Helena, *Diccionario de poética y retórica*, México D.F., Porrúa, 1995.
- Bolle, Willi, *Fisiognomía da metrópole moderna: Representação da história em Walter Benjamin*, Sao Paulo, Editora da Universidade de Sao Paulo, 2000.
- Brecht, Bertolt (Berthold), "Preguntas de un obrero que lee". Disponible en la web: <http://encontrarte.aporrea.org/media/74/un%20obrero%20que%20lee.pdf>. Revisado el 2/2/2011.
- Camacho, Fernando, "La poesía, para seducir, debe ser imprevista y gozosa", Diario *La Jornada*, México D.F., sábado 11 de marzo de 2006. Disponible en la web: <http://www.jornada.unam.mx/2006/03/11/index.php?section=cultura&article=a08n2cul>. Revisado el 2/2/2011.
- Carrasco, Germán, *Multicancha*, México D.F., El billar de Lucrecia, 2006.
- Culler, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Madrid, Crítica, 2000.
- Frisby, David, *Paisajes urbanos de la modernidad*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Löwy, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incendio*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Neruda, Pablo, *El mar y las campanas*, disponible en la web: <http://neruda.blogia.com/temas/el-mar-y-las-campanas.php>. Revisado el 2/2/2011.
- Parra, Nicanor, *Obra gruesa*, Santiago, Editorial Universitaria, 1969.
- Rastier, François, "Sistemática de las isotopías", Greimas, A.J. (coord.), *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 107-140.
- Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, 2001.
- Riffaterre, Michel, *Semiotics of poetry*, Londres, University Paperback, 1980.
- Yúdice, George, "Posmodernidad y capitalismo transnacional en América Latina", Néstor García Canclini (comp.), *El debate sobre la modernidad en América Latina*, México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, pp. 63-94.



EL SACRIFICIO DE LA “COMUNIDAD”  
EN *EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE*

*Luis Cifuentes Acuña\**

Uno de los aspectos matrices de la novela de José Donoso, *El Obsceno pájaro de la noche* (1970), es el principio de sustitución que deriva de una concepción dialéctica de las relaciones humanas, y cuya orientación es la “política”. Política entendida en el sentido del interés formalizado e institucionalizado de un grupo por sobre el resto. Ámbito que hace pertinente una reflexión sobre la(s) idea(s) de comunidad, que la novela esboza bajo el marco de esta orientación: una dialéctica entre dominador y dominado (como conceptos capaces de asimilar una pluralidad de dicotomías, pero siempre bajo un eje de poder unilateral), es decir: un pensamiento que concibe una relación de condicionalidad entre dos términos opuestos, una relación de necesidad que obliga al uno a depender del otro —y viceversa—. Así, mediante la narración de Humberto Peñaloza (El Mudito) asistimos a un deseo obsesivo que, independiente de sus manifestaciones —que son correlativas a las múltiples voces que ésta encarna—, expresa una tensión entre dos ámbitos basados siempre en un juego de jerarquías presentes, las que pueden ser resumidas en el siguiente efecto: la clase alta va dejando a su paso una estela de miseria y monstruosidades; la otra cara de su condición. La aspiración de Humberto de querer ser Jerónimo de Azcoitúa (aristócrata, terrateniente, patrón, hombre de negocios y depositario de la tradición histórica de su clase social), desde su humilde condición proletaria de secretario, conlleva un movimiento que puede ser comprendido desde tres ideas distintas de comunidad: una comunidad paradisiaca, donde impera, en todo orden, una plena armonía, sin fracturas ni contradicciones; una comunidad nacional, caracterizada por la imposición de un modelo y una identidad bajo condiciones unilaterales; y, finalmente, una comunidad del éxtasis, que intenta suspender la imposición de la comunidad anterior por medio de la transgresión e inversión de todas sus normas. Si la comunidad nacional expresa un paradigma político, social y económico, cuyos valores representativos son la racionalidad, el pragmatismo, el materialismo, la virilidad, etc., la comunidad del éxtasis expresa un mundo fracturado que funciona como espejo deforme del anterior. Si el objetivo de la

---

\* Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica, U. de Chile.

última comunidad es representar una salida válida para las deficiencias de la primera, ésta es ampliamente cuestionada en la novela, planteando que este éxtasis no es más que una racionalidad inversa que solo puede subsistir en oposición a la anterior; es decir, conservando el antiguo orden; una suspensión momentánea en el tiempo y reducida en el espacio, que se encuentra lejos de ofrecer una superación de las condiciones a las que intenta hacer frente, como lo demuestra el funcionamiento de aquellos dos grandes guetos de la novela: La Casa de Ejercicios Espirituales de la Chimba y La Rinconada.

La sustitución hace posible que, en el universo de *El obsceno pájaro de la noche*, no pueda concebirse, en ningún instante, una sola “realidad”. La ausencia de una voz fija y objetiva en la narración, de un marco espacio-temporal estable<sup>1</sup>, de un mundo representado que, a fuerza mimética, nos convenza de la lógica de que algo no puede ser, a su vez, su contrario, etc., impiden cualquier intento de solidarizar con “un sentido” capaz de ordenar, y por lo tanto jerarquizar, las distintas miradas, ventanas, puertas —todas falsas-, que la novela va abriendo y cerrando con desatada compulsión. Si es así, si el Mudito es, a su vez, “escritor, secretario de don Jerónimo, séptima vieja, guagua, perro de la Iris, Gigante, bufón, niño milagroso, imbunche”<sup>2</sup>, esta estructura o composición (donde estos mismos epítetos operan al revés) que atraviesa planos (como el de la enunciación y lo enunciado) revela la gran mascarada, la gran “ficción” que toda realidad, que todo orden, e incluso que toda transgresión, comporta en un sentido, que para esta misma realidad es negativo, puesto que la destruye<sup>3</sup>, la aniquila con una risa diabólica no exenta ella misma de cierta ironía.

La inversión de los términos: dominador/dominado, nos acerca a esa destrucción de los límites en que un orden se ve superado por el otro. Humberto sustituye el poder de Jerónimo bajo la lógica dialéctica de la condicionalidad; sabe que el poder del primero solo se realiza si él mismo no abandona su sumisión, su condición de dominado. No lejos de esto se encuentra el paradigma

<sup>1</sup> La novela expone “un tiempo abierto a todas sus posibilidades, y como tal se opone al tiempo cerrado y único de la historia. En el tiempo de la ficción todo puede pasar, y pasar de modo múltiple y contradictorio: de aquí las muchas versiones de la conseja, o del origen del Mudito, o de la paternidad del niño milagroso que también es Boy” (Ricardo Gutiérrez Mouat, *José Donoso: Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*, USA, Ed. Hispamerica, 1983, p. 170.

<sup>2</sup> Ricardo Gutiérrez Mouat, Op. cit., p. 175.

<sup>3</sup> “...la norma de las sustituciones deja ver su verdadera funcionalidad: todo es pasible de sustitución porque todo no es más que una apariencia que surge y se esfuma sin otra razón que la de realizar, destruyéndose, ese obsesionante sentido” (Antonio Cornejo Polar, “El Obsceno pájaro de la noche: La reversibilidad de la metáfora”. En: Varios, *Donoso: La destrucción de un mundo*, Bs. As., Ed. Fernando García Cambeiro, 1975, p. 109).

hobbesiano del contrato social. La comunidad del individuo en el estado natural está regida por el principio que “trata de la relación entre igualdad y capacidad de matar”<sup>4</sup>. Como no puede existir comunidad sin el miedo recíproco que construye este principio, Hobbes propone desviar esa capacidad de violencia hacia la figura del Estado, la que se encarga de regir las relaciones con el objeto de impedir que la comunidad humana haga de esa violencia un derecho.

Si la relación entre los hombres es de por sí destructiva, la única salida de este insostenible estado de cosas es la destrucción de la relación misma. Si la única comunidad humanamente experimentable es la del delito, no queda sino el delito contra la comunidad: la drástica eliminación de toda clase de vínculo social<sup>5</sup>.

Absoluta disociación: “solo disociándose pueden los individuos evitar un contacto mortal”<sup>6</sup>. Manteniendo el mismo principio, la figura del Estado monopoliza la violencia y se la niega a los individuos<sup>7</sup>. Estos últimos sacrifican su derecho natural (de la igual capacidad de matar) en pos de su sobrevivencia. Un sacrificio, a primera vista poco justificado, y que Hobbes intenta respaldar en la teoría de la autorización, la que señala que los individuos, lejos de renunciar a ese derecho natural lo autorizan en una persona representativa (el Estado). Este traspaso de poder con el objeto de la sobrevivencia, es el traspaso que realiza Humberto a Jerónimo, que encarnaría la figura del soberano. “Ser idénticos al soberano significa entregarle por entero la propia subjetividad. Renunciar a cualquier margen de autonomía con respecto a sus acciones, por el hecho mismo de considerarlas como propias”<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Hobbes citado por: Roberto Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, España, Ed. Amorrortu, 2003, p. 62.

<sup>5</sup> Roberto Esposito, Op. cit., pp. 64-65.

<sup>6</sup> Roberto Esposito, Op. cit., p. 65.

<sup>7</sup> El mismo sentido del derecho lo esboza Benjamin cuando se refiere a la amenaza que constituyen los fines naturales para el ordenamiento jurídico, y a su consecuente suspensión de ellos por este último, como una salvaguardia al poder que el mismo derecho revela cuando impone esos límites: “Se dirá que un sistema de fines jurídicos no podría mantenerse si en cualquier punto se pudiera perseguir con violencia fines naturales. Pero esto, planteado así, es solo un dogma. Será necesario en cambio tomar en consideración la sorprendente posibilidad de que el interés del derecho por monopolizar la violencia respecto de la persona aislada no tenga como explicación la intención de salvaguardar fines jurídicos, sino más bien la de salvaguardar al derecho mismo” (Walter Benjamin, “Para una crítica de la violencia”. En: *Conceptos de Filosofía de la Historia*, Bs. As., Ed. Terramar, 2007, p. 117).

<sup>8</sup> Roberto Esposito, Op. cit., p. 70.

El poder de Jerónimo es suyo en la medida en que éste se convierta en una aspiración que él desea realizar (como bien lo señala Esposito, esto constituye una “alienación”<sup>9</sup>). Humberto renuncia a su condición de Peñaloza, instado por su padre. Humberto niega —o lo asume como punto de partida— el orden del cual proviene: un orden proletario.

Su insatisfacción lo destierra interiormente del orden que le corresponde, el cual está desprovisto para él de sentido propio y de toda dignidad, acaso porque es allí donde ha experimentado por primera vez la mutilación, el despojo o nulificación que le marcará como un estigma indeleble en adelante<sup>10</sup>.

Este mismo estigma construye el deseo de poder, de querer ser Jerónimo, de querer poseer a Inés, de querer ser parte de la belleza y norma apolínea que la figura corporal y espiritual de Jerónimo irradia. Pero como dijimos, ese mismo deseo, separa a Humberto de su condición y autoriza a Jerónimo para que lo “represente”. Toda vez que Humberto imagina ser Jerónimo, da pie a esa representación del poder. En la escena del tejado, cuando Jerónimo y Humberto huyen de la turba enrabiada por la extracción ilegal de unos votos (en el marco de las elecciones políticas), que atribuye al partido de Jerónimo, es Humberto quien recibe el balazo, en su intento de identificarse con éste, al que usurpa su voz. Pero esta usurpación tiene como consecuencia que las crónicas al respecto no discernieran su figura de la de don Jerónimo, con lo cual su voz no se consideró. El Mudito señala que, al igual que la multitud, él veía que él mismo era don Jerónimo y que, por lo tanto, eran ellos los que le hacían ser don Jerónimo<sup>11</sup>. Una imposición que proviene del padre, con la misma violencia que la turba le exigía encarnar esos anhelos. Su deseo, por tanto, lo arrastra al movimiento dialéctico que tiene como punto de partida —o de naturaleza pura diría Hegel— su condición de Peñaloza, el que, para entenderse, toma como criterio, norma y punto de superación, a su contrario: el Espíritu Azcoitía. Este deseo tiene su explicitación en el objeto que constituye Inés. El Mudito posee a Inés en el cuarto de la Peta Ponce, y se desposee como imagen de don Jerónimo, el que era invocado por ésta<sup>12</sup>. El mudito quiere ser Peñaloza en el momento del coito, e Inés no lo deja, ya

<sup>9</sup> Roberto Esposito, Op. cit., p. 71.

<sup>10</sup> Cedomil Goic, “El narrador en el laberinto”. En: Varios, *Donoso: La destrucción de un mundo*, Ed. Fernando García Cambeiro, Bs. As., 1975, p. 121.

<sup>11</sup> José Donoso, *El obscuro pájaro de la noche*, Barcelona, Ed. Seix barral, 1985, p. 155. Todas las citas remitirán a esta edición.

<sup>12</sup> José Donoso, Op. cit., p. 217.

que quiere a Jerónimo. El mudito es reprimido por un colador que deforma su forma original. La oscuridad de esos deseos amorfos va penetrando la superficie; resultado de esto es el nacimiento, el salir a la luz de Boy, como un deseo frustrado que es la imagen del Mudito, la del imbunche (las que tienen su correlato en dos espacios centrales en la novela: La Casa de Ejercicios Espirituales y La Rinconada) en el juego de sustituciones mencionado. “¿No se da cuenta, Madre Benita, que es espantosamente probable que esa noche, como de costumbre, Inés y Jerónimo hayan hecho el amor en su dormitorio para apaciguarse después de la jornada, mientras lo importante sucedía en otros planos?”<sup>13</sup>. Ese es el plano que corresponde a las viejas, dentro de las que figura la Peta Ponce.

Las viejas como la Peta Ponce tienen el poder de plegar y confundir el tiempo, lo multiplican y lo dividen, los acontecimientos se refractan en sus manos verrugosas como en el prisma más brillante, cortan el suceder consecutivo en trozos que disponen en forma paralela, curvan esos trozos y los enroscan organizando estructuras que les sirven para que se cumplan sus designios<sup>14</sup>.

Un tiempo de los sirvientes opuesto al de los amos, en donde: tiempo, espacio, y ley de causalidad (como los constituyentes del principio de individuación regido por la separación, la yuxtaposición) se suspenden para, en términos bergsonianos, dar paso a la “duración pura” que instaaura el éxtasis y la magia. Las relaciones mágicas desenmascaran la relación de poder entre amos y sirvientes. La potencia sexual de Jerónimo (como metáfora, o metonimia) resulta ser la de Humberto. Los ojos de Humberto, como un espectador pasivo, obscuro, se transforman en el actor en escena de los actos de Jerónimo. Así, quedan articuladas dos visiones que nos hablan del éfin? de un linaje: el Azcoitía. Expresión de una clase social, de toda esa forma cultural que

[...] se manifiesta como un imperativo de historicidad, como la fundación, preservación y traspaso de un discurso que por un lado es el repositorio de eventos históricos y por otro la articulación de valores (pragmatismo, materialismo, virilidad, aristocratismo) que estabilizan y dan sentido al devenir de la historia, que la interpretan. La factura de este discurso histórico junto con los valores que instituye, conforma uno de los paradigmas estructurales de *El obscuro pájaro*, y frente a él se erige un discurso

<sup>13</sup> José Donoso, Op. cit., p. 222.

<sup>14</sup> José Donoso, Op. cit., pp. 222-223.

transformativo que desplaza las formas oficiales hacia otro orden y las traduce en otro lenguaje: el del carnaval y el del juego<sup>15</sup>.

Humberto es espectador y actor de esta relación de poder, de dos maneras. La primera remite a ese deseo frustrado que lo atraviesa. Se da cuenta de que ese orden al que quiere acceder comporta su propia muralla. Ese orden es un deseo imposible porque lo necesita como frustrado y humillado. Esa conciencia, luego, nos remite a otra manera: si ese orden para *ser* necesita de su frustración, ese orden ya no puede ser el de un poder absoluto, sino que “condicionado”, le debe su existencia. Así, entra en conciencia de su situación de alienación y de las posibilidades que esta le otorga con respeto a ese poder: el de la humillación (como el considerar a Jerónimo como él<sup>16</sup>), o la destrucción —mediada por su autodestrucción—:

Tengo que eliminarlo. Mi imaginación es tu esclava como era esclavo tuyo el cuerpo de Inés, necesitas mi imaginación para existir; Inés y yo tus sirvientes, Inés y yo animales heráldicos inventados para sostener tu proporción heroica simétricamente, uno a cada lado [...] Ahora me eliminaré yo para que te desplomes y te partas en mil fragmentos en el carro del Mudito y el Mudito los arrastrará hasta un patio para que la lluvia y el tiempo y el viento y las malezas te corrompan y te eliminen<sup>17</sup>.

De ese modo el Mudito quiere acceder a otro ámbito, al de las viejas de la Casa. Sabe que la anulación de su deseo, es la anulación de Jerónimo. El Mudito quiere escapar de esta dialéctica en la Casa. Las viejas representan ese principio anárquico de improductividad, de derroche, de sin-sentido que niega el ámbito Azcoitía. (H) umberto se sustituye por el Mudito.

<sup>15</sup> Ricardo Gutiérrez Mouat, Op. cit., p. 158.

<sup>16</sup> A este respecto sirva el ejemplo de Jerónimo humillado en La Rinconada por todos los monstruos, donde finalmente ¿muere? Y la sugerencia de Emperatriz de concebir a La Rinconada como un mundo inventado por Humberto para humillar a Jerónimo: “A mí no me vengas con cuentos. Esto [El limbo de la Rinconada] no fue idea de Jerónimo. Tiene que haber sido ocurrencia del Humberto ese. Lo que pasa es que Humberto quería tener circo propio, reírse de nosotros, y con este engaño, sin que el propio Jerónimo lo supiera, estaba incluyéndolo a él, a Jerónimo, entre los personajes de su circo, porque a su modo, Jerónimo es el más monstruo de todos” (José Donoso, Op. cit., pp. 409-410).

<sup>17</sup> José Donoso, Op. cit., pp. 470-471.

En nuestras galerías húmedas y muros ruinosos y patios abandonados el sexo no existe, de modo que no serás un fenómeno impotente, serás igual a nosotras, otra vieja más que superó la tiranía, ríete de don Jerónimo, eres tú el que lo ha esclavizado a él dándole lo que tú tienes ahora y que mañana o pasado ya no tendrás y quedarás libre para venir a vivir con nosotras<sup>18</sup>.

El Mudito señala que el puesto de guardián que ocupa en la casa se debe a la anulación de su humanidad. El no desear, el no tener intereses propios, sino una condescendencia absoluta con los intereses ajenos, lo ha posicionado en ese rol<sup>19</sup>. El Mudito, al igual que Inés cuando ingresa a la casa, busca en este espacio la anulación del deseo, de ese deseo que las viejas ya no poseen<sup>20</sup>. El símbolo del imbunche da forma a este otro anhelo (el descanso de la Nada)<sup>21</sup> derivado del primero: “el movimiento” de ser Azcoitía. De este primer anhelo no realizado, inserto dentro del orden político de (J, ila H en inglés sí suena!)erónimo, se traduce la ruptura de la comunidad, en los términos que lo concibe Hobbes, como un sacrificio para la sobrevivencia en aras de la constitución de un tercer elemento: el Estado. Una forma de poder que mantiene ese núcleo irreductible fundado en el miedo. Ese mismo miedo nos coloca fuera de nosotros, nos niega, nos hace sacrificarnos, alienarnos, en un poder ajeno. Ese orden es una comunidad que des-socializa las relaciones, las sustrae de una “otra” idea de comunidad. Humberto, con su deseo, siguiendo el mismo esquema de poder, se niega, se sacrifica, para que ese poder que representa Jerónimo siga existiendo. Por tanto, dentro de ese universo los espacios marginales (La Casa y La Rinconada) constituyen guetos. Así, el intento de autodestrucción de Humberto nos lleva a otras ideas de comunidad.

Queda claro que el deseo de Humberto no es en abstracto, sino un deseo de *ser* Jerónimo. El proyecto de nación, tratado por la literatura realista chilena,

<sup>18</sup> José Donoso, *Op. cit.*, p. 296.

<sup>19</sup> José Donoso, *Op. cit.*, p. 86.

<sup>20</sup> El Mudito alude en estos términos a la Casa de Ejercicios Espirituales de la Chimba: “aquí no hay nadie con la cara cubierta, no hay máscaras ni antifaces ni caretas ni mascarillas, no, aquí todos tienen su propia cara deteriorándose en el orden de un tiempo lineal, como debe ser...” (José Donoso, *Op. cit.*, p. 303). Aquí se tiene en cuenta la (in)humanidad de las viejas como seres no deseantes, cuyos rostros derivados de esta condición las define en una unidad, a la que el tiempo va consumiendo, como degradación de un original.

<sup>21</sup> Esta esperanza de Nada queda evidenciada en el deseo autodestructivo, el ser imbunche, luego de la imagen de Jerónimo: “viejas, arrópenme bien para que no tirite de fiebre, para no poder mover los brazos ni las manos ni las piernas ni los pies, apúrense, viejas, cósanme entero, no solo la boca ardiente, también y sobre todo mis ojos para sepultar su potencia en la profundidad de mis párpados [...] así dejaré a don Jerónimo impotente para siempre” (José Donoso, *Op. cit.*, p. 87).

puede asimilarse al orden de Jerónimo. En términos críticos, podríamos referirnos a éste como el proyecto hobbesiano fundado en el miedo (habría que añadir que tampoco es un miedo abstracto sino el miedo de “algunos”, de la clase política dominante). Jerónimo, como marginal, constituye los residuos, los fantasmas, las irrealizaciones de ese proyecto, que es también el proyecto de la modernidad. En oposición, surge una idea de comunidad que llamaré paradisiaca, en cuanto supone un origen distinto al del miedo (la de la antropología positiva que supone la natural sociabilidad del hombre), y más específicamente, y por esto, en cuanto ha supuesto (y solo esto basta para relativizarla) su existencia en la tierra. Esta idea la expresa Bauman, al referirse a ella en términos contrarios a lo que sería la sociedad, de la que se distinguiría por un “entendimiento compartido por todos sus miembros. No un consenso”<sup>22</sup>. El consenso sería parte de las relaciones del modelo hobbesiano, donde los miembros sacrifican parte de su disidencia en pos de un acuerdo común, que por estar conseguido de este modo constituye una artificialidad de comunión. En cambio, el entendimiento “se da por descontado, no precisa ser buscado, y no digamos laboriosamente construido, o ganado en una lucha: ese entendimiento “está ahí”, ya hecho y listo para usar, de tal modo que nos entendemos mutuamente “sin palabras” y nunca necesitamos preguntar con aprensión: ¿Qué quieres decir?”<sup>23</sup>. Por ende, el entendimiento no es parte de la reflexión, sino de la mera espontaneidad que le permite su supervivencia de generación en generación. Las prácticas y los valores no se reevalúan, no se ponen en el tapete del diálogo; por ello se hace pertinente señalar que en esta comunidad las palabras sobran<sup>24</sup>. Hay un principio de *mismidad* en la comunidad, que se opone a la *identidad*<sup>25</sup> (la que vamos a atribuir al proyecto de nación); ambos conceptos, derivados de las nociones de entendimiento y consenso. Cuando la identidad (construida artificialmente) se opone al entendimiento, la comunidad paradisiaca es expulsada del hombre (el ejemplo bíblico paradigmático de Adán y Eva). La *identidad*, a Humberto le es impuesta por el padre. Esta identidad remite a Jerónimo, a los “caballeros” que ven pasar como monumentos de una aspiración. Por tanto, el Mudito es la negación y la develación de esa imposición, la de Dios-padre:

<sup>22</sup> Zigmunt Bauman, *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 2008, p. 3.

<sup>23</sup> Zigmunt Bauman, *Op. cit.*, pp. 3-4.

<sup>24</sup> “La comunidad solo puede ser inconsciente... o estar muerta” (Zigmunt Bauman, *Op. cit.*, p. 5).

<sup>25</sup> El juego al que se somete la identidad en *El Obsceno pájaro de la noche*, como dijimos, es desbastado por el principio de sustitución.

Yo no entiendo, Madre Benita, como usted puede seguir creyendo en un Dios tan mezquino, que fabricó tan pocas máscaras, somos tantos los que nos quedamos recogiéndolo de aquí y de allá cualquier desperdicio con que disfrazarnos para tener la sensación de que somos alguien, ser alguien, gente conocida, reproducción fotográfica en el diario y el nombre debajo....<sup>26</sup>

Una “libertad de no ser nunca lo mismo porque los harapos no son fijos, todo improvisándose, fluctuante, hoy yo y mañana no me encuentra nadie ni yo mismo me encuentro porque uno es lo que es mientras dura el disfraz”<sup>27</sup>. Un disfraz que elimina la ilusión del sujeto de concebirse como “una unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia”<sup>28</sup>. Entonces, el deseo de *ser* Jerónimo, sujeta a Humberto a la identidad, una identidad que le otorga un orden, una posición y un tiempo, que, por ser artificiales, producen las pesadillas, las pulsiones desorganizadas de las viejas y de los monstruos. El deseo expulsa a Humberto del paraíso. Una expulsión desgarradora, violenta, que busca sanarse en la reclusión de los espacios cerrados, en el imbunchaje de no ser nadie, ni nada. De modo ideal, podríamos decir que a Humberto le ha sostenido, con anterioridad a la *identidad*, un estado comunitario de plena armonía y realización, de entendimiento mutuo consigo mismo, de *mismidad*. A ese estado esencialista donde no opera diferencia alguna (de continuidad diría Bataille) le ha sobrevenido el movimiento, el deseo de ser algo que no es —entonces: una separación—, que constituye un hecho sumamente trágico. Jerónimo arrastra a tirones a Humberto para involucrarlo en el movimiento dialéctico de su Historia (la que en un momento Humberto se propone escribir), que no es otra Historia que la del progreso infinito, un tiempo homogéneo y vacío que se opone al tiempo mítico. Por ende, afirmar la realidad histórica es negar la absoluta ilusión de esta, que propone el mito. Una conciencia histórica, por su necesidad dialéctica, problematiza su relación con la situación histórica de la cual es parte; se transforma en *crítica*. De esta manera concibe Jaspers el saber trágico, como un conocimiento que echa a andar la historia porque “ninguna situación estable puede prevalecer dado

<sup>26</sup> José Donoso, Op. cit., p. 155.

<sup>27</sup> José Donoso, Op. cit., p. 155.

<sup>28</sup> Emil Benveniste, “De la subjetividad en el lenguaje”. Citado por Adriana Valdés, “El ‘imbunche’”. Estudio de un motivo en *El obsceno pájaro de la noche*. En: Varios, Op. cit., p. 137. Esta misma noción de “sujeto” (de anti-sujeto) es válida para los espacios en donde estos sujetos se inscriben con su marca cultural. Los guetos, señala Bauman, reúnen la marginalidad espacial con la social, hacen que (citando a Durkheim) colapse “la densidad moral en la densidad física” (Zigmunt Bauman, Op. cit., p. 113).

que ninguna lo satisface”<sup>29</sup>. En oposición al saber pretrágico, donde “lo que se busca no es un movimiento histórico, sino el permanente restablecimiento de lo eternamente real y positivo, que es bueno y observa el orden”<sup>30</sup>. El nacer equivale a desear (la vista: separación con el objeto del deseo), el origen del movimiento de la vida:

...sin movimiento, sin hambre, sin voz, sin oído, sin vista casi.....casi sin vista pero todavía conservan su poder mis ojos y porque lo conservan es que este pequeño bulto que soy no tolera más el terror sin salida que lo comprime y me doy cuenta que ha llegado el momento inaplazable. Tengo que nacer.<sup>31</sup>

El deseo surge de una separación, de una inestabilidad primigenia, de un terror que nos vuelve a remitir a Hobbes, pero bajo su forma racionalizada: el miedo. Ese miedo que edifica el dominio de Jerónimo bajo las reglas de su universo que separa y atomiza: creando guetos en los cuales encerrar su propio revés. Todos los intentos del Mudito por evitar que Jerónimo se introduzca, bajo la forma de un principio de realidad, es su forma sublimada y autodestructiva de hacer frente a ese poder que lo invoca. La comunidad del sacrificio de Bataille, donde se vuelve a recuperar la *experiencia interior* sustraída del *saber*, nos muestra este intento.

La experiencia interior, según Blanchot, hace de la comunicación un éxtasis. La comunicación es ese lugar del afuera, de los otros y de nosotros mismos (como otros que también somos) que nos revela, también, que no es posible la identidad más que como imposición. El lenguaje ya no es el lugar de los significados traspasados de un destinador a un destinatario. No es el lugar de la intersubjetividad. Sino de la comunicación de singularidades que se exponen a la muerte de una identidad, es la otredad que no puede reducirse ni a *identidad* ni a *mismidad*, como pretendería hacer el *saber*. La comunidad se definiría por un principio de insuficiencia revelado por la propia muerte, la imposibilidad de acceder al otro. “Si ve morir a su semejante, un viviente ya solo puede subsistir fuera de sí”<sup>32</sup>. La muerte representa la finitud de una singularidad no comunicable. La muerte del otro no puede ser mía, ni siquiera mi propia muerte lo es, porque cuando fallecemos ya no somos. Y es tal, solo porque se expone en su imposibilidad, que equivale a la imposibilidad de la

<sup>29</sup> Karl Jaspers, *Esencias y formas de lo trágico*, Bs. As., Ed. Sur, 1960, p. 21.

<sup>30</sup> Karl Jaspers, *Op. cit.*, p. 29.

<sup>31</sup> José Donoso, *Op. cit.*, p. 448.

<sup>32</sup> Bataille citado por Blanchot: En: M. Blanchot, *La comunidad inconfesable*, Ed. Arena Libros, Madrid, 2002, p. 24.

inmanencia. La muerte no encierra sentido, no me interpreta más que como singularidad, nunca como generalidad. A la vez que se expone, me expone, con lo cual no queda más que aceptar el lugar del afuera:

El propio éxtasis es comunicación, negación del ser aislado que, al mismo tiempo que desaparece en esta violenta ruptura, pretende exaltarse o “enriquecerse” con lo que quiebra su aislamiento hasta abrirlo a lo ilimitado —afirmaciones todas que, en verdad, no parecen enunciadas sino para ser impugnadas: el ser aislado es el individuo, y el individuo solo es una abstracción, la existencia tal como se la representa la concepción débil del liberalismo ordinario<sup>33</sup>.

La negación del concepto de individuo que hace Blanchot puede entenderse desde el punto de vista de lo que es la comunidad. El liberalismo ordinario impuso la noción de individuo como un sujeto autónomo capaz de darse por sí mismo “la regla”, con lo cual tenemos que la particularidad se sustenta en la generalidad. Si el individuo se define por su aislamiento, es porque puede traducirse a sí mismo sin la ayuda del resto; la generalidad es la base por la cual se imponen los límites que aseguran la decisión aislada (o juicio moral). El “otro” se me aparece en los límites, con lo cual no tengo necesidad de (in)comunicarme para conocerlo, porque puedo identificarlo. Humberto, quiere hacer *saber* a Jerónimo con su imbunchaje que ambos son aquellos monstruos que, a diferencia de la fealdad, no soportan identificación alguna. El éxtasis de la nada es una forma en que el poder del miedo racionalizador que separa, se suspende por medio del principio de continuidad, propia del éxtasis, donde no es posible individuación alguna. Las nociones de individuo y sujeto se esfuman como lo “otro” informe. De esta manera, se busca que el principio de realidad que es Jerónimo no pueda penetrar en estos espacios cerrados del éxtasis. Inés sustituye al Mudito en este aspecto: “su existencia [la de Jerónimo] cerca de nosotros siempre está amenazándonos con el peligro de hacernos revivir... lejos, lejos, Jerónimo, para que tu voluntad no pueda doblegar la nuestra”<sup>34</sup>. Los desposeídos<sup>35</sup>, no solo son el reverso de la organización económica, también una forma de la riqueza regida por el principio improductivo de la dación. Misiá Raquel declara que la Brígida, su sirvienta, acumulaba una fortuna que no gastaba en nada, un dinero cuyo carácter era la

<sup>33</sup> M. Blanchot, Op. cit., p. 39.

<sup>34</sup> José Donoso, Op. cit., p. 452.

<sup>35</sup> “Porque son ellos los privilegiados, los que no sienten miedo ni vergüenza porque ni la autoridad ni la burla pueden despojarlos de nada porque no tienen nada, esas figuras que las llamas de mis papeles convocan” (José Donoso, Op. cit., p. 153).

inutilidad, una inutilidad que ella misma (misiá Raquel) trabajaba con cierta satisfacción. Esa actitud de la Brígida ante el dinero (la que logra someter a su patrona), haciendo inversiones que acumuladas, como todos los objetos y rincones de la Casa, terminan sin destino alguno, sin retribución, nos otorga una pauta para concebir el *juego*. El ingreso de Inés a la Casa como corifeo de las relaciones lúdicas<sup>36</sup>, instaurando mandatos a las viejas *como si* fuera Jerónimo, nos aproxima a la propia ironía que comportan las reglas del juego como una regla más que no logra existir si no es en relación al mundo adulto, y en donde el culto al niño —el imbunche de las viejas cuyo milagro las liberaría llevándolas al cielo— termina siendo unos buses que las llevan al barrio alto en una nueva Casa, solo que “más moderna”.

Para Agamben, la religión es concebida como aquello que separa a los hombres de un ámbito de uso común, y cuyo dispositivo es el sacrificio, por el cual la víctima es restituida al ámbito de los dioses:

El término religio no deriva, según una etimología tan insípida como inexacta, de religare (lo que liga y une lo humano y lo divino), sino de relegere, que indica la actitud de escrúpulo y de atención que debe imprimirse a las relaciones con los dioses, la inquieta vacilación (el releer) ante las formas —las fórmulas— que es preciso observar para respetar la separación entre lo sagrado y lo profano. Religio no es lo que une a los hombres y a los dioses, sino lo que vela para mantenerlos separados, distintos unos de otros<sup>37</sup>.

Sagrado es todo aquello que pertenece a los dioses, por lo tanto todo aquello separado del derecho de los hombres; consagrar algo significa: imposibilidad de usar, de profanar<sup>38</sup>. Religiosa, entonces, es cualquier forma de poder que separa, que delimita una relación en términos estrictamente regulados, en donde el comportamiento individual es capturado por el dispositivo del sacrificio. Pero la esfera de lo sagrado no se limita al ámbito religioso, se expande a cualquier orden (económico, bélico, de derecho, etc.) en donde este dispositivo signifique una limitación en relación al uso que se

<sup>36</sup> Ricardo Gutiérrez Mouat, Op. cit., p. 184.

<sup>37</sup> Giorgio Agamben, “Elogio de la profanación”, En: *Profanaciones*, Bs. As., Ed. Adriana Hidalgo, 2005, p. 99.

<sup>38</sup> “Pura, profana, libre de los nombres sagrados es la cosa restituida al uso común de los hombres. Pero el uso no aparece aquí como algo natural: a él se accede solamente a través de una profanación” (Giorgio Agamben, Op. Cit., p. 98).

pueda hacer de los objetos insertos en estos ámbitos<sup>39</sup>. De ahí que el Museo<sup>40</sup> sea el tópicus de la imposibilidad de usar y que reemplace al antiguo templo de los fieles. Solo que en la actualidad, donde el capitalismo se erige como la religión extrema de la separación (del espectáculo), de la regulación de las conductas, la esperanza de restituir las relaciones entre lo humano y lo divino (la antigua fe de los fieles) es desplazada por la destrucción absoluta de toda posibilidad de usar. Profanar, es decir, devolver al uso de los hombres lo que se encontraba separado, y, por lo tanto, la posibilidad de habitar y de hacer experiencia (usar, jugar), se cuestiona por medio de lo Improfanable que es el objeto del capitalismo, donde no solo los objetos mismos son separados, sino también los medios puros, las transgresiones que definen a toda actividad (medio) que suspende su relación con el objeto inmediato (finalidad) por el cual está condicionada. El juego y la religión en *El obsceno pájaro de la noche* se sustituyen de modo que ambas esferas se cuestionan como un modo de romper la dialéctica: dominador/dominado. El jugar, o profanar, también estaría, entonces, regulado por esa misma dialéctica. Los diversos juegos que instaura Inés (como el Canódromo o la adivinanza de otras voces) coinciden con el extremo culto al niño. La capilla pasa a convertirse también en un garito<sup>41</sup>. Inés señala que le va a dar la oportunidad a las viejas de que le ganen todas sus pertenencias en el Canódromo “hasta que me ganen todo y yo me quede sin nada”<sup>42</sup>. Pero la perra amarilla con la que juega (o la Inés, con que la perra amarilla juega) siempre gana. De este modo, Inés, que ha venido a la Casa a perder el deseo (el mismo deseo de Humberto: Jerónimo), logra por medio de las ganancias de ese juego: las distintas cosas de las viejas, ir adoptando paulatinamente la forma de éstas. Así, Inés realiza su transformación en vieja al ganar sus indumentarias y al darle a las suyas el gesto de inutilidad, de acumulación no productiva, que caracteriza al mundo de las

<sup>39</sup> La postura contraria definiría a la profanación del juego, donde estos objetos son suspendidos de sus usos regulares. “Así como la *religio* no ya observada, sino jugada abre la puerta del uso, las potencias de la economía, del derecho y de la política desactivadas en el juego se convierten en la puerta de una nueva felicidad” (Giorgio Agamben, Op. Cit., p. 101).

<sup>40</sup> “Museo no designa aquí un lugar o un espacio físico determinado, sino la dimensión separada en la cual se transfiere aquello que en un momento era percibido como verdadero y decisivo, pero ya no lo es más [...] Pero, más en general, todo puede convertirse hoy en Museo, porque este término nombra simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia” (Giorgio Agamben, Op. Cit., pp. 109-110). Bajo esta lógica, los guetos también serían museos.

<sup>41</sup> “[...] ahora somos tantas las viejas que ya no cabemos en el sótano, rezamos pero también jugamos en este garito que la Iris y yo presidimos entre los santos de yeso pegoteados y repintados...” (José Donoso, Op. cit., p. 449).

<sup>42</sup> José Donoso, Op. cit., p. 426.

viejas. No obstante, existe una segunda interpretación del mismo hecho que ironiza a la primera: Inés, al ganar, no puede deshacerse de sus pertenencias, de esa identidad que quiere destruir, motivo por el cual ha entrado a la Casa en busca de la clave de la beata, en busca de un éxtasis místico que oponer al mundo racionalizado de la política de su marido. De este modo, el deseo de Inés acumulado en la Casa, como los manuscritos que aún guarda el Mudito, impiden que ambos se deshagan del deseo. Con lo cual vuelven a separarse o vuelve a separarse —da lo mismo decir Mudito o Inés— de la *mismidad* de las viejas que no tienen sexo. El juego se transforma en religión. La Peta, para el Mudito e Inés, es un reflejo del deseo vivo del marginal que aún persigue a ambos, que se identifica y sustituye a ambos. La Peta quería

desentrañarme de mi refugio donde vivía disfrazado de Mudito [la Nada es un disfraz] o de otra vieja más, adueñarse de mí para cobrarme mi amor, y disfrazándose ella, esta vez, con la carne de su señora, repetir la noche de la Rinconada porque has conservado el sexo ardiente de Inés como yo he conservado la potencia de Don Jerónimo, y vienes a buscar esa potencia, a unirme otra vez con ella, a cobrarme el placer que te he negado durante años y años [...] Claro, tú no sabías que el sexo de la Peta es lo más vivo de toda ella, y creíste que con estos injertos ibas a quedar convertida en una anciana indefensa que no desea ni necesita nada, pero ya comenzarás a sentir las urgencias de eso en que has quedado convertida cuando comiencen a funcionar los órganos que recién se ligan a tu carne, verás qué doloroso es sentir hambre de satisfacción sexual que te negaré hasta el fin, el desgarró que es la imposibilidad de olvidar esa noche que pasamos juntos en tu cama en la Rinconada<sup>43</sup>.

El Mudito se transforma en Jerónimo al negarle a Inés la satisfacción del deseo. Pero, como dijimos, Inés es el Mudito. No es accidental, por lo tanto, que el niño imbunche, como la comunidad del éxtasis que encierra esa nada esencializada que busca restablecer el origen paradisiaco, finalice abandonado por la esperanza de las viejas, las que son arrastradas al barrio alto, vueltas a colocar en el dinamismo de la dialéctica del progreso. Ese abandono no tiene más expresión que el dolor. Su dolor que es el deseo negado de tener un nombre, de ser alguien como Jerónimo. Esto perpetúa su existencia subordinada como imbunche, donde la necesidad de ver eso extraño que lo quiere llamar, instala el terror. Así, decide abrirse paso entre las capas que

<sup>43</sup> José Donoso, Op. cit., pp. 430-431.

lo envuelven “para conocer las facciones de esa sombra que existe afuera”<sup>44</sup>, ese alguien que le dirá su nombre, su *identidad*. Ese alguien que relativiza la comunidad del éxtasis, de la experiencia interior batailliana, al darle un nombre a ese vacío que el Mudito quiso llenar con el título de: Nada. Una Nada que peca de un exceso de inmanencia al sacrificar (y por eso separar) al otro en una *identidad*. El Mudito repite a Jerónimo deseando la Nada, es decir: deseando a Jerónimo, pero esa repetición misma nos asegura que todo ha sido una mascarada. No nos queda más que pronunciar Humberto en inglés: Jumberto.

---

<sup>44</sup> José Donoso, Op. cit., p. 539.



# EL USO DE LA CIUDAD EN LA FOTONOVELA CHILENA *CINE AMOR* (1960-1969)

Fabián Llanca\*

## 1. INTRODUCCIÓN

En estos tiempos de reproducción fácil e infinita, la fotonovela se ha incorporado como método pedagógico en las aulas y ha recibido el respaldo de la Unesco en su búsqueda de herramientas contra el analfabetismo y la sensibilización de campañas sanitarias<sup>1</sup>. Este sitio contrasta con la nula valoración que se tiene de tal formato en Chile, derivada de la desaparición de publicaciones que acapararon lectorías en los años sesenta, década que concentró una industria que sumó talentos y aceptación popular.

De ese periodo data *Cine Amor*, revista que tuvo circulación nacional y alcanzó presencia en México y Argentina. Se trata de la propuesta nacional más exitosa en cuanto a tiraje y duración, y aunque basó su éxito en los elementos clásicos del formato, se convirtió, con el paso del tiempo, en un registro que escapa de la casilla estereotipada de la novela rosa.

La fugaz predominancia del formato nutrió de elencos e historias, sin generar continuidad *post boom*, ni subproductos, ni derivados, ni presencia más reducida en otros medios de la industria editorial y cultural nacional, como sí sucedió en países en los que la fórmula se convirtió en parte permanente de su industria cultural.

El propósito de este trabajo es escarbar en la ausencia referida y asumir que, pese a la evidente invisibilidad en vigencia, el contenido de la fotonovela *Cine Amor* dista mucho de la vacuidad narrativa y del sometimiento estricto a recursos permanentes y lugares comunes que el estándar del formato imponía desde sus orígenes y posteriores adaptaciones.

La pregunta que surge es ¿qué distinguió a *Cine Amor* en el contexto de la industria cultural de la circunscrita fotonovela chilena?

---

\* Periodista, Magíster en Arte, mención Patrimonio, Universidad de Playa Ancha.

<sup>1</sup> Sylvia Dorance, *Cómo crear y publicar una fotonovela*, París, Unesco, 2008, pág. 4.

Las respuestas brotan, dependiendo de la perspectiva con que se aprecie el fenómeno fotonovelesco. Fue un semillero de actores, una vía alternativa de ingreso a la industria cultural para artistas y profesionales de la fotografía, del arte y la escritura de libretos y guiones, que luego coparon el cine y la televisión. Y fue, a mi juicio, un recorrido que sirve para reconocer la ciudad.

Por ejemplo, ¿podemos hablar de una estrategia que situó los relatos de *Cine Amor* en locaciones y emplazamientos reconocibles de la ciudad? La revisión del corpus nos arroja evidencias del uso de los espacios públicos como escenarios, convirtiendo las historias narradas en un recorrido mundano y cotidiano por entornos reconocibles, un álbum fotográfico que da cuenta del devenir de las ciudades, en especial de Santiago. Los fotogramas construyen ejes, dibujan los centros urbanos usados como un gran escenario, representan un modo de ocupar los espacios comunes y contextualizan una década de la historia nacional.

El formato entrega elementos que ayudan a conocer, reconocer y reinterpretar un decenio de la historia chilena a partir de este registro fotográfico, que incorpora y mezcla escenarios públicos, modos de vida, modos de esparcimiento y contexto sociocultural.

*Cine Amor* se convierte en un vehículo cultural que reconstruye esa década de la historia nacional. El objetivo fundamental de este estudio es valorar la fotonovela como memoria del imaginario urbano, procurando un relevamiento de la visualidad y la narración visual, para llegar a interpretar el uso de la ciudad como locación y escenario.

## 2. MATRIZ CINEMATOGRAFICA

La fotonovela surgió como formato en Italia, cuando el país se recuperaba del impacto de la Segunda Guerra Mundial. En 1946, la revista *Grand Hotel* incorpora una separata con una historia basada en un guión original, con lo que se aparta de lo que se hacía hasta ese momento: con afán publicitario, se confeccionaban resúmenes de las películas con fotogramas desechados del corte original de las cintas, elaborando folletines que se distribuían antes de las proyecciones o se vendían como recuerdos<sup>2</sup>.

La génesis italiana de la fotonovela fue paralela al surgimiento del neorrealismo en el cine, corriente autoral —de raigambre post bélica— caracterizada por la economía de recursos narrativos, y que usaba locaciones reales en un entorno que exhibía, sin maquillaje, los efectos de los bombardeos. “Roma,

<sup>2</sup> Fernando Curiel, *Fotonovela roja, fotonovela rosa*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, Serie El Estudio, 2001, pág. 32.

ciudad abierta”, de Roberto Rosellini, es considerada la primera obra de esta forma de filmar.

El experimento inicial, según Ángel Quintana, llevó a Rosellini a descubrir que la ficción podía acentuar la referencia, “al situar a los personajes, las cosas y las ideas del mundo ficcional en un universo real que, geográfica y temporalmente, estuviera perfectamente definido”<sup>3</sup>.

Este precepto se vincula con la opción contingente, de ese momento histórico, de recurrir a locaciones reales para situar las historias narradas en el cine y en la naciente fotonovela, ligando la ficción con elementos visuales y documentales, y comprendiendo que eso ayudaba a la identidad nacional, remecida por el desmembramiento bélico.

La conexión entre fotonovela y cinematografía se comprueba desde este inicio peninsular al leer la lista de actrices y actores italianos que comenzaron sus carreras en las imágenes estáticas y supieron proyectarse hacia el cine. Sofía Loren, por ejemplo, era conocida como Soffia Lázaro antes de convertirse en estrella mundial. La lista suma a Vittorio Gassman, Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, Raf Vallone y, más recientes, Ornella Muti, Terence Hill, Laura Antonelli<sup>4</sup>.

El éxito inmediato tuvo explicaciones posteriores. En un país hincado, que se rehace, hay interés en consumir ficción a través del formato más tradicional, el impreso. Anna Bravo (2003) desmenuza el impacto social de este híbrido y el desconcierto que provoca en históricas instituciones italianas.

Los comunistas acusan a la fotonovela de desviar a la clase obrera de su compromiso socio-político y peligrosamente cerca de la superficialidad burguesa-capitalista de Estados Unidos. Los católicos la condenan por pecaminosa, propagadora de la inmoralidad y la corrupción de la juventud<sup>5</sup>.

El éxito de la propuesta de *Grand Hotel*, ideada por el editor Domenico del Duca, fue inmediato: cien mil ejemplares vendidos y cuatro reediciones convirtieron a la fotonovela en una herramienta de utilidad en la tarea de cohesionar y otorgarle identidad al país. Por este sitio fue criticada, caricaturizada y, a la postre, reconocida e incorporada al relato de los medios masivos. “Arroz amargo” (1949), de Giuseppe de Santis, y “El jeque blanco”

<sup>3</sup> Ángel Quintana, *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 77.

<sup>4</sup> En <http://claudiobaglioni.forumcommunity.net/?t=49172429> se dispone de una lista de actores y actrices italianos con inicios fotonovelescos.

<sup>5</sup> Anna Bravo, *Il Fotoromanzo*, Bolonia, Il Mulino 2003, pág. 106.

(1952), de Federico Fellini, son dos películas que reflejan esta absorción cultural<sup>6</sup>.

Los escenarios son ciudades en transición, que se adaptan al final de la guerra y se incorporan a la paz. La identificación surge repentina y sorpresiva, al punto que se ve al formato como “un puente entre la Italia pobre y profunda y una modernidad que no es barata”<sup>7</sup>.

La inmediata aceptación lograda en la península se traspasó con mayor facilidad a países de raíz latina. Fernando Curiel habla de la “Doctrina Sullerot” para referirse a las explicaciones de por qué la fotonovela tuvo obstáculos para expandirse a países con otras raíces. Dice que “la tesis de la latinidad y catolicidad de la fotonovela fue propuesta por Evelyne Sullerot, estudiosa de la prensa femenina. Según ella, el público anglosajón prefiere el cómic por sus atributos abstractos y fantásticos”<sup>8</sup>.

En este escenario, entonces, España, Francia, México y Argentina acogieron el formato, adaptando la manufactura y acomodándolo a las particularidades locales.

Los magazines femeninos franceses, por ejemplo, tuvieron que darle espacio a la fotonovela para poder mantener sus tirajes. Es el panorama que describe Mattelart.

En dichos países, la fotonovela hasta incursiona en la prensa cotidiana, y un cierto número de tabloides metropolitanos y provinciales publican a diario tiras de fotonovelas, aún cuando el papel no ofrece siempre condiciones óptimas de reproducción<sup>9</sup>.

México aportó con el desarrollo de la fotonovela romántica, fundamento de la explosión de la teleserie, hito en que confluye el influjo de la empresa Televisa y los rasgos más marcadores de la poderosa industria cinematográfica mexicana de la primera mitad del siglo xx. Gruzinski dimensiona que la influencia de las imágenes del cine azteca “expresaron un imaginario que,

<sup>6</sup> En “Arroz amargo”, considerada la película que fusionó el neorrealismo con el cine-espectáculo, muestra a Silvana Mangano desinhibida, mascando chicle y leyendo *Grand Hotel*; mientras que la cinta de Fellini es un homenaje a la fotonovela y su imaginaria.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, pág. 16.

<sup>8</sup> Fernando Curiel, *Fotonovela roja, fotonovela rosa*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, 2001, pág. 36.

<sup>9</sup> Armand Mattelart, Mabel Piccini y Michele Mattelart, *Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal*, Buenos Aires, El Cid Editor, 1976, pág. 234.

de consuno con la radio, socavó o actualizó sucesivamente la tradición<sup>10</sup>. El formato también experimentó nuevas mutaciones, como llevar a personajes de la lucha libre a la fotonovela: *El Santo* se convirtió en un superhéroe con poderes diferentes a los que exhibía en el ring.

En noviembre de 1962 apareció en España la revista *Foto-Romance*, denominación que intentó traducir al español el concepto italiano de *fotoromanzo*. Se convirtió en un nuevo tipo de revista “para todos los que, de una manera u otra, andan relacionados con estos mundos tan dispares y tan cercanos, como son, la prensa, el cine, el arte en suma”, rezaba la presentación<sup>11</sup>.

La evolución de la fotonovela en los países donde logró más arraigo le ha permitido adquirir una continuidad que le asegura sobrevivida. En Italia, la cuna, el formato se trasladó al ámbito digital, evidenciando que la iconografía ofrece ductilidad tecnológica. “Su repercusión inmediata es una mayor sintetización del lenguaje y, al mismo tiempo, su definitiva conversión en estrategia para incrementar la publicidad”, refiere Mercedes López, respecto de que la interactividad fomenta los enlaces comerciales<sup>12</sup>.

### 3. TRADUCCIÓN A LA CHILENA

La hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Santiago cuenta con la categorización “fotonovelas”, en la que incluye a las revistas que circularon en el país: *Selene*, *Desirée*, *Marcela*, *Corin Tellado*, *Foto Suspense*, *Foto Apasionada*, *Foto Romance*, *Mi Vida* y *Cine Amor*, integran la nómina que mezcla ediciones nacionales y publicaciones extranjeras con circulación permanente entre 1958 y 1974, año en que se acentúa el declive definitivo del formato.

La adaptación de la fotonovela a la idiosincrasia chilena fue gradual, mantuvo su vocación cinematográfica y acentuó la hibridez de la propuesta incorporando elementos narrativos trasladados de la radio y del teatro.

*Cine Amor* se convirtió en el proyecto con mayor duración, más tiraje y mayor diversificación temática en sus historias. Como expresión tributaria de las novelas rosa, las historias son principalmente románticas, de amores imposibles, con final feliz, despecho, celopatías y sexo implícito. También hubo thriller, suspense, policiales, de terror e históricas.

<sup>10</sup> Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a Blade Runner*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 211.

<sup>11</sup> María del Mar Mañas Martínez, “Evolución de la fotonovela”, Revista *Anthropos* 166-167, Barcelona, 1995, pág. 135.

<sup>12</sup> Mercedes López Suárez, “Fragmentos de una reflexión sobre literatura y fotografía”, *Cuadernos de Filología Italiana*, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, Madrid, 2001, pág. 116.

Como fiel demostración de una época, *Cine Amor* se nutre del entorno cultural, social y, tangencialmente, político. Los elencos provienen de escuelas de teatro, de compañías universitarias; son cantantes, figuras radiales y estrellas extranjeras de paso.

La revista *Cine Amor* destacó en su factura predominantemente nacional y por el liderazgo que ejerció en la autoproclamada y simbólica “chilenización de la fotonovela”. El 25 de noviembre de 1960 salió a la calle el primer número, con los actores Eduardo Naveda y Maida Monterrey interpretando el relato *Olvida tu pasado*. El precio, 30 centavos de escudo para 120 cuadros y 9 días de realización.

El primer relato usó dos locaciones identificables: el Grupo 10 de la Fuerza Aérea y el Hospital de Neurocirugía, hoy Instituto de Neurocirugía, en la calle José Manuel Infante, de la comuna de Providencia. Un helicóptero que participaba de una emergencia sanitaria, al trasladar una mujer herida en el terremoto de mayo —y que sacudió con mayor fuerza a Valdivia—, era símbolo de modernidad y demostraba el esfuerzo de producción para impactar en el episodio inicial. Además, constituyó un guiño a la contingencia social, de manera de situar el nuevo medio en la actualidad del país, aún conmocionado por el desastre que modificó la morfología valdiviana.

Este primer número de *Cine Amor* trazó el estilo de selección de locaciones para ambientar las historias. Una mezcla de escenarios interiores adaptados y el uso de espacios públicos y reconocibles, convirtiendo el formato en un recorrido, en un devenir incesante. Es una apuesta que explicita el primer editorial. Se trata —ese texto— de una declaración de principios combinada con una invitación formal a crear lectoría y poner a prueba el formato:

*Cine Amor* ha nacido hoy y, a su vez, dio nacimiento a otra industria chilena: la de las fotonovelas. Como la definió el veterano actor Rafael Frontaura, la fotonovela es ‘un cine estático’. En realidad es una película, un film, que aunque no tiene movimiento dinámico como en la pantalla, sin embargo se mueve, gira, se desliza y provoca la sensación exacta de una auténtica obra del séptimo arte. Los cuadros se suceden, los actores y actrices se emocionan, interpretan y dramatizan cada escena, cada gesto, cada palabra<sup>13</sup>.

El tono coloquial de esta formalidad incluye una indisimulada auto promoción, convirtiendo el mensaje en una suerte de sinceramiento que apela a una rápida adhesión:

<sup>13</sup> Este editorial se publicó en la página 3 del primer número de *Cine Amor*.

Para filmar las obras chilenas que ostentan, *Cine Amor* ha tenido que salir a la calle, levantar escenarios y mover un denso equipo de directores, argumentistas, libretistas, artistas, maquilladores y asistentes. *Cine Amor* ha tenido que salir de Santiago, internarse en los campos, trasnochar o levantarse con el alba. *Cine Amor* ha tenido que hacer todo lo que se hace en todas partes con las películas para rodar sus páginas frescas.

El público objetivo es la lectora mujer, aunque los hombres también tenían presencia en la retroalimentación que la revista incentivaba a través de concursos y correspondencia. Mattelart arguye que es fácil comprobar que el consumidor dista mucho de ser exclusivamente de sexo femenino, pues a través de “procedimientos que asemejan sus mensajes a aquellos de los fans magazines, la fotonovela cuida el interés del varón, especialmente del joven”<sup>14</sup>.

Otro indicio, rico en ejemplos, es la publicidad: electrodomésticos, dispositivos anticonceptivos, analgésicos menstruales, cosméticos. Se escapan de esta categorización las campañas publicitarias estatales que crean el hábito de exigir boleta de compraventa y que fomentan la lectura para bajar los índices de analfabetismo.

A un año de su lanzamiento, fue la propia publicación la encargada de develar su interioridad institucional. “La empresa Producine tiene a su cargo la realización de 10 cinenovelas mensuales, que dan trabajo a más de 100 personas, entre técnicos, artistas y personal de redacción”<sup>15</sup>.

La cadena productiva comenzaba con la entrega del guión a ejecutivos de la empresa, quienes trabajan con una síntesis para su aprobación. “Una vez realizado este trámite, el guionista procede a la confección del argumento, que es revisado minuciosamente por 3 personas, que lo aprueban finalmente”.

“El guión es entregado al director, quien propone —de acuerdo con los directivos de Producine— a los actores que habrán de animar la cinenovela. Mientras tanto, el encargado de la producción habrá revisado el escrito y buscará los lugares en que se desarrollará la acción”, especifica respecto de la selección de locaciones.

En promedio, cada fotonovela tenía entre 60 y 120 cuadros, y en cada día de trabajo se tomaban entre 30 y 50 fotografías. “Se calcula que el costo, incluidos gastos de guión, dirección, actuación y todo lo relacionado con la

<sup>14</sup> Mattelart A., Piccini M. y Mattelart M., op.cit., pág. 224.

<sup>15</sup> En la primera etapa, la revista incluía dos páginas con artículos sobre el acontecer artístico nacional. En el número 27 de *Cine Amor*, ese espacio fue ocupado por el artículo “Una realidad: la cinenovela chilena”, publicado el 22 de noviembre de 1961, que explicaba el proceso productivo de la fotonovela.

cinenovela, es de 20 mil pesos cada escena. O sea, una fotonovela de 120 cuadros cuesta un millón doscientos mil pesos”, complementa el reportaje.

De acuerdo al mismo informe, la historia fotografiada era “entregada a un experto equipo de diagramadores, que proceden a montarla en un cartón, la adornan con los parlamentos, diagraman la revista y la entregan a los talleres, para su impresión”.

*Cine Amor* circuló hasta octubre de 1969 con periodicidad primero quincenal y luego semanal, y tuvo una interrupción de un mes entre noviembre y diciembre de 1964, cuando cambió de casa impresora (desde Zig-Zag a Editorial Lord Cochrane).

#### 4. EL USO DE LA CIUDAD

Tras 50 años desde su último número, y desde la trinchera de la industria cultural, *Cine Amor* se convirtió en un álbum fotográfico que capturó diez años de memoria urbana y que se centró en Santiago, pero que también procuró imprimir un tenue sello descentralizador al incluir locaciones de otros puntos del país.

El formato constituye una continuidad visual del relato de la historia contemporánea chilena porque, a través de los fotogramas y la figuración de actores espontáneos y circunstanciales, da cuenta de los espacios públicos, del uso que se les daban, de una sociedad en proceso de apertura económica, social y cultural.

El formato de la fotonovela, pese al estigma rígido que se vincula solo a historias románticas y amores desgarrados, es flexible y receptivo a experimentos y a la incorporación de elementos sacados de la realidad cotidiana y contingente. Los hippies, los “coléricos”, el cura que deja la riqueza familiar por trabajar en una iglesia pobre, los “cités” y los provincianos enfrentados a la crueldad capitalina, muestran una sociedad en evolución, activa, y con las perspectivas de asumir más transformaciones.

Este constante movimiento de los elementos que construyen ciudad, se relevan tanto como los hitos fijos urbanos. “No somos solo observadores de este espectáculo, somos parte de él, y compartimos el escenario con los demás participantes”, arguye Kevin Lynch<sup>16</sup>. Si esto lo aplicamos a la fotonovela, es paradójico que un formato basado en lo estático de su registro, se transforme en una sucesión de recorridos, asimilando el efecto óptico de la proyección cinematográfica.

<sup>16</sup> Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008, pág. 10.

Esta sensación de recorrido nos retrotrae a la génesis de la fotonovela, en la Italia postbélica, un contexto necesitado de identidad y que obliga al formato adaptarse al entorno y usar locaciones reales que evidencian las huellas de la conflagración. Esta irrupción se registra en paralelo al neorrealismo, cuyo objetivo fue “establecer una estética que creara una correspondencia entre la representación de la realidad y la experiencia vivida en la posguerra italiana”<sup>17</sup>. Exceptuando la asimetría histórica, la estrategia de la fotonovela chilena de usar escenarios existentes para incentivar la identidad con la lectoría, es coherente con los fundamentos primitivos del formato.

En una década, *Cine Amor* consolidó un recorrido cotidiano por la ciudad y se apropió del espacio público. El trabajo de recolección y categorización de datos se basó en el concepto de “ciudad legible” que Kevin Lynch define como “aquella cuyos distritos, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente y se agrupan, también fácilmente, en una pauta global”<sup>18</sup>.

El despliegue de *Cine Amor* ayuda a consolidar una lectoría que se forma en este recorrido y le da certezas cotidianas a partir de la visualización de las ciudades, enfatizando puntos recurrentes y relevantes en el trazado urbano. A la postre, estas entregas facilitan la identificación de los lectores con sus entornos, lo que Lynch explica como “el extremo opuesto del miedo provocado por la desorientación; significa que la dulce sensación del hogar es más fuerte cuando el hogar no solo es familiar sino también característico”<sup>19</sup>.

Las cualidades de la fotografía colaboran en este atributo aglutinador de la fotonovela, que esculpe una idea de ciudad porque, como dice Gisele Freund, la fotografía es importante por su proceso creativo y, además, porque “es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento”<sup>20</sup>.

La premisa de que, pese a los ripios técnicos y al uso del blanco y negro, *Cine Amor* constituye un álbum fotográfico valioso y subvalorado, significa que trazó un concepto de ciudad que privilegia la vida al aire libre y el uso de espacios públicos, buscando ángulos y profundidades de campo suficientes para reseñar la urbe con su cotidianeidad y su complejidad.

<sup>17</sup> Ángel Quintana, *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 77.

<sup>18</sup> Lynch K., op. cit., pág. 11.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, pág. 13.

<sup>20</sup> Gisele Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, pág. 8.

5. LOCACIONES Y RECORRIDOS

El hito que encabeza la lista de menciones, apariciones y uso en *Cine Amor*, es el Parque Forestal, que trazó un eje en la revista desde la Plaza de la Aviación, por el oriente, hasta la Estación Mapocho, por el poniente, configurando la consolidación de esta columna vertebral verde que une las comunas de Providencia y Santiago Centro.

En 40 historias de distintas ediciones, del número 34 al 428, el Forestal figura como escenario versátil y plagado de planos fotográficos que enriquecen la composición de registros que van desde enero de 1962 a septiembre de 1969.



Fotograma de revista *Cine Amor* N° 163, 8 de julio de 1964, con plano en perspectiva de un sendero del Parque Forestal.

La estrategia de *Cine Amor* para usar el Parque Forestal no se limita a los senderos y escaños. También expone los mojones, siguiendo a Lynch, que están dentro de este paseo y de su continuidad hacia el oriente, el Parque Balmaceda. Me refiero a la Fuente Alemana, el monumento a los escritores de la Independencia, la escultura a Rubén Darío, el obelisco al Presidente Balmaceda, el homenaje a Rodó de Tótila Albert o la escultura que recuerda al médico Luis Calvo Mackenna.

Una ramificación del Parque Forestal resulta ser el hito tripartito conformado por las calles Estados Unidos, Namur y Villavicencio. Las fachadas —usadas como escenario para mostrar transcurros y esperas— forman un complejo de edificios en los alrededores del sitio donde se erigió el *Edificio de la Unctad* (luego *Diego Portales* y ahora *Centro Gabriela Mistral*, GAM).

*Cine Amor* traza otras sendas. Durante el periodo que abarca la circulación de la revista, el tren ha sido el medio de locomoción colectiva que conectaba con mayor valoración social, y la línea ferroviaria se convirtió, entonces, en otra columna vertebral para los fotogramas.

El ferrocarril es un mundo sobre ruedas, representa al futuro, explica el determinismo social y alienta las travesías de aventureros reprimidos. Las siluetas ferrosas de las estaciones Central y Mapocho, figuran como terminales de llegada y salida, escenarios de encuentros fortuitos, despedidas lacrimógenas y bordes o fronteras entre el mundo rural y la capital, que en esa década se convertía en un gigantesco imán que promovía la migración interna.

El canal San Carlos y el río Mapocho ocupan la categoría de bordes en el tramado citadino y también su presencia contribuye al fortalecimiento de los puentes, que se transforman en nodos que comunican estos elementos. La columna vertebral conformada por la cuenca del río Mapocho articula varios elementos, sin abandonar su esencial característica de borde. Es también una senda, algunos puentes son nodos y también mojones, por su preponderancia como símbolos urbanos.

Por lejos, el puente más fotografiado y usado como locación es el peatonal de Providencia, conocido como el puente Condell o Racamalac, una estructura curva que une el Parque Balmaceda con Avenida Santa María y que ha figurado posteriormente en decenas de avisos publicitarios y en campañas políticas.

El puente Pío Nono forma parte de una compleja confluencia de elementos urbanos que se cobija bajo la denominación genérica de “Plaza Italia”, el nodo de los nodos capitalinos. La calle que llega a los pies del cerro San Cristóbal —y que recuerda a un joven sacerdote de la diplomacia vaticana que visitó Chile y que, después, se convirtió en Papa— le da continuidad a una senda compuesta por el puente, como nexo y mojón, que se suma a otro mojón característico, la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile.

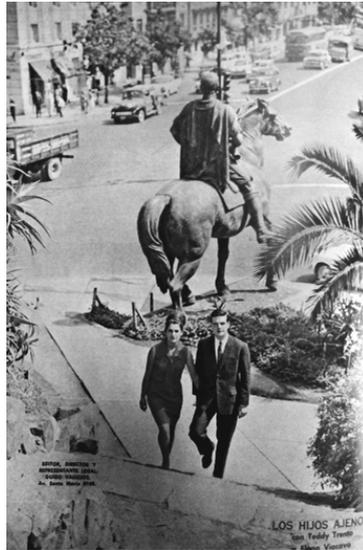
En una ciudad en consolidación, Plaza Italia, el nodo que une el eje Alameda, Providencia y Vicuña Mackenna —que parte la ciudad de Santiago de norte al sur, hasta Puente Alto—, evidencia características, ahora consolidadas, como servir de nexo al centro y oriente de la capital.

Los clásicos edificios Turri y la primera cuadra del Parque Bustamante, con la estatua ecuestre de Manuel Rodríguez, aparecen ocupando el vacío dejado por la antigua estación Pirque, emplazada donde ahora está la Torre Telefónica, a la entrada de Avenida Providencia.

Otro nexo y nodo vital para el devenir capitalino, es la Plaza de Armas. La pérgola y el follaje, ahora inexistentes, figuran en, a lo menos, diez historias aparecidas en revistas que circularon entre mayo de 1962 y junio de 1968. *Cine Amor* también ambienta escenas en el Correo Central, el Portal Fernández Concha, la Catedral Metropolitana.

La diversidad de planos conforma una descripción segmentada de la Plaza de Armas como otro de los nodos fundamentales, quizás con la legitimidad que dan cientos de años de uso para la ciudad. Destacan elementos como los escaños de madera y soportes de fierro forjado, y los jardines, demarcados por circunferencias metálicas soldadas como una cadena sin fin, y su vegetación nativa.

Dentro de este contexto, hay un apartado para la estatua ecuestre de Pedro de Valdivia, uno de los símbolos del principal paseo de la comuna capital. *Cine Amor* registra el devenir de este monumento, que en el número 150 —de abril de 1964— está a los pies del cerro Santa Lucía, en la confluencia de las calles Merced y José Miguel de la Barra. *Los hijos ajenos* es la historia, que tiene un llamado a contratapa completa, con la figura del fundador de Santiago mirando hacia el norte.



Contraportada de *Cine Amor* N° 150, 8 de abril de 1964.

Hasta que en el número 301, de marzo de 1967, la estatua ecuestre figura en la esquina nororiente de la Plaza de Armas, en 21 de Mayo y Monjitas, dando cuenta de los desplazamientos que experimentan algunos mojones urbanos.

La figuración culposa de símbolos religiosos solo se circunscribe a la fe católica, desplazando al protestantismo (sin que aparezcan menciones a los cultos reformados en la colección estudiada).

Si de íconos religiosos hablamos, la Virgen del Cerro San Cristóbal corona uno de los principales mojones de la capital, asumiendo que la escultura forma

parte de una totalidad que incluye el Parque Metropolitano, el Zoológico y el funicular.

Con menos protagonismo de lo que se podría suponer —por la importancia estructural histórica que ha mantenido—, la Alameda está dibujada como una senda con mojones como la Casa Central de la Universidad Católica, el Cerro Santa Lucía, el Cine Santa Lucía en Cinerama, la Biblioteca Nacional y La Moneda.

Los recorridos inevitablemente muestran las salas de teatro y de cine que en esa década funcionaban en el centro, dándole al área una funcionalidad que ha ido perdiendo con los años. Si el Teatro Municipal de Santiago tiene cinco figuraciones, hay otros espacios con menos repetición, aunque igual de simbólicos: salas Lido, Rex, Ópera, City, Astor, York y El Golf de Avenida Apoquindo.

La estrategia para situar escenas es ocupar locales comerciales, dependiendo de la temática abordada y sumando una larga lista de boutiques, multitiendas, textiles, ferreterías y sastrerías. La norma de *Cine Amor* era aludir y agradecer en la primera página de las historias, las facilidades otorgadas por estos locales para fotografiar escenas.



Portada *Cine Amor* N° 189, 2 de febrero de 1965.

Otro elemento de la narración urbana incluido en este registro es la exhibición de objetos de uso doméstico y cotidiano, y que aparecen en las páginas —en distintos años— demostrando una suerte de instauración incipiente de una sociedad de consumo. En las locaciones que sugieren una casa particular

con living o sala de estar, los receptores de radio son los que predominan durante los tres primeros años de *Cine Amor*. Los modelos de automóviles con mayor figuración son de las marcas francesas Citroen y Simca. Ambas se ensamblaban en Chile. El televisor es un aparato que figura con mayor naturalidad en ediciones de 1963 en adelante, tras la masificación posterior al Mundial de Fútbol (realizado en Chile durante 1962).

El contexto social de *Cine Amor* tiene una acentuada inclinación hacia los sectores acomodados, con poder adquisitivo para solventar gastos derivados de la modernidad, como adquirir electrodomésticos o vehículos. Pese a esta invisibilidad editorial, hay historias que dan cuenta de otra realidad igual de concreta, aunque la perspectiva es distante y funcional al tono fotonovelesco.

La estrategia de propiciar la identificación de la revista con sus lectores facilitó el registro de historias fuera de Santiago. La portada del número 6 de *Cine Amor* es una refrescante escena en que Anita Klesky y Héctor Noguera retozan en arena viñamarina. *Luces de Valparaíso* mezcla intriga, ludopatía y un recorrido por íconos porteños como Plaza Echaurren y la Iglesia de la Matriz.



Fotogramas de fotonovela “Luces de Valparaíso”, *Cine Amor* N° 6, en barrio La Matriz de Valparaíso.

Arica, Iquique, Antofagasta y Concepción son otras ciudades con figuración en la fotonovela. Las producciones en regiones tienen como marco un concurso de talentos que, en asociación con emisoras locales, elegían a actores aficionados, un hombre y una mujer, para que hicieran una fotonovela usando las locaciones e hitos de cada localidad.

Por cierto que las intenciones editoriales chocan con la realidad, y si bien la figuración de ciudades provinciales es esporádica —considerando la totalidad de los volúmenes—, se trasluce un esfuerzo genuino por crear un medio expresivo aglutinador y de carácter nacional.

Los fotogramas se contextualizan en hitos visuales locales, siguiendo el paradigma impuesto por las historias mayoritarias que se desarrollan en Santiago. En la lista figuran íconos como el Morro de Arica, la boya de Iquique, la Plaza Colón en Antofagasta, el Museo Regional de La Serena, la Plaza Sotomayor en Valparaíso, el Casino Municipal en Viña del Mar y el Foro Universitario de Concepción.

## 6. CONCLUSIONES

Al revisar y categorizar la colección de la revista *Cine Amor* existente en la Biblioteca Nacional, queda en evidencia la estrategia —expresa y tácita— de esta publicación, de ambientar sus historias en lugares públicos y referenciales de la ciudad de Santiago. Si desde el primer número el director aclara que su intención es sacar las historias a la calle, asume y comunica que el escenario no está en decorados, está en los elementos que representan la realidad y la vida cotidiana.

La estrategia de fidelización entre la revista y la lectoría se tradujo en la implementación de recursos obvios —correo, concursos, publicidad—, combinados con el uso de la ciudad como soporte y escenario, emprendiendo una búsqueda de locaciones que le dieran novedad e identidad, y que pretendían provocar el reconocimiento colectivo como un modo de validar la fórmula.



Fotograma de “Al fin regresas, mi amor”, con Humberto Duvauchelle y Orietta Escámez, en Antonio Varas con Providencia, *Cine Amor* N° 5, 20 de enero de 1961.

En busca de la cotidianidad se ocupan locales comerciales, de esparcimiento y diversión. La fotonovela *Cine Amor* se valió de la vía pública y de hitos referenciales de Santiago, entre 1960 y 1969, para trazar un recorrido que dio cuenta de la evolución de la ciudad.

Espacios como el Parque Forestal sirvieron de escenario en cuarenta historias de *Cine Amor*, con lo que fortaleció su imagen icónica de Santiago. El uso de parques, plazas, calles, monumentos, locales comerciales y edificios públicos, se convirtió en una sucesión de paradigmas visuales capitalinos, lo que, a la larga, estandarizó la visión que se tiene de la ciudad.

La inocultable estructura comercial que sustentaba la circulación de *Cine Amor* pavimentó la continuidad del proyecto y despertó la necesidad de situar las escenas en el momento actual, en el presente del país, en el mismo presente que vivían las lectoras y los lectores.

Esta búsqueda de lo cotidiano se matiza con relatos que muestran una modernidad acomodada, con acceso al consumo de productos electrónicos, viajes en avión, hoteles, restaurantes, clubes nocturnos y piscinas. La figuración de locales comerciales, publicidad estática, electrodomésticos, y roles más protagónicos de personajes femeninos, dan cuenta de la apertura con que se planteó editorialmente la revista.

El registro demuestra una progresión en el surgimiento de locaciones más periféricas y que dan cuenta de otra ciudad, pero, como no están referenciadas en las revistas, resulta dificultoso precisar las ubicaciones de esos barrios. Sin embargo, hay características que comprueban el recorrido por esta otra parte de la ciudad. Hay historias que se ambientan en calles estrechas, fachadas continuas y construcciones con ladrillos expuestos, muy alejadas en diseño de los hitos céntricos que acostumbra a exhibir *Cine Amor* en sus fotografías.

La progresión también se manifiesta en términos temáticos cuando, por ejemplo, comienzan a aparecer historias que desafían el orden establecido en materia teológica y que apuntan a las directrices institucionales de la iglesia Católica. El relato del sacerdote que opta por trabajar en un punto marginal de la ciudad da cuenta que el debate de la Teología de la Liberación estaba incorporado en el lenguaje común, aunque en este caso, de manera alegórica y tangencial.



Fotogramas de *Cine Amor* N° 303, 17 de abril de 1967, con el actor Héctor Noguera encarnando al Padre Salvador, en fotonovela “Hágase tu voluntad”.

Teniendo como vertientes la radio, la literatura rosa y el teatro, la fotonovela logró acomodarse y fomentar la lectura en un país con 800 mil analfabetos. Fue el formato que hizo conocidas las ciudades, que se esforzó por recorrer y mostrar el país y las cabeceras provinciales.

La fotonovela propuso un modelo de ciudad a través de la síntesis lingüística que representa la fotografía. Se trata de la economía de las imágenes que pone la esencia en el registro del entorno inmediato, doméstico y propio. La fotonovela, entonces, colabora en la formación individual de la imagen de la realidad —en cada lector individuo— que muestra a través de las historias ficticias.

Si se asume que la fotonovela era un eslabón más de las industrias que usaban elementos y atribuciones artísticas —como la radio y la música—, con el correr de los años *Cine Amor* en particular, y la fotonovela chilena en

general, replicaron el modelo internacional y se convirtieron en un pedazo del sustento desde donde se erigió la televisión, formato que ahora pasa por los mismos devaneos generacionales gracias a la irrupción de internet.

De esta manera, se concluye valorando la fotonovela chilena como memoria del imaginario urbano, a través de estos recorridos visuales de los fotogramas, registrando locaciones e hitos, principalmente de Santiago. Su valor documental radica en el relevamiento de la visualidad de una década y en la narración visual que reinterpreta los espacios públicos y emblemáticos de las ciudades para darles un uso de locación y escenario.

## LA HISTORIA NATURAL COMO FORMA DE CONOCER EL MUNDO

Matías C. Pérez Padilla\*

Durante el transcurso de la Historia de la Humanidad, historiadores y científicos han puesto en tela de juicio las diversas formas de entender el modo como el ser humano percibe el mundo que lo rodea. Estas percepciones han sido las causantes de una serie de teorías y han abierto ciertos caminos para que, en la actualidad, los investigadores puedan definir conceptos claves para la comprensión sistemática de la historia de la naturaleza.

Este trabajo busca generar un análisis del concepto de “Historia Natural”, enfrentando vertientes y discusiones teóricas, y relacionándolas, a su vez, con el proceso de consolidación de un paradigma de la enfermedad humana en la modernidad. Por último, se buscará relacionar dicho concepto con una serie de investigaciones en Historia Natural que pretenden dilucidar el proceso mediante el cual se llegó a tomar la enfermedad como base de un paradigma médico vigente en la actualidad.

El concepto de Historia Natural reviste particular importancia cuando el historiador de la Ciencia pretende buscar en el pasado las principales causas que posibilitaron el nacimiento de las ciencias experimentales, a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Siguiendo en la línea de John Pickstone, nos aproximamos a una Historia Natural vista como una “forma de conocer” la naturaleza, en la cual se destaca por sobre todo la descripción, ordenamiento y catalogación de cada uno de los objetos extraídos de tal naturaleza. Disciplina que, a mediados del siglo XVIII, protagonizó un proceso de alejamiento epistemológico de la Filosofía Natural antigua, preocupada por conocer las causas y corrupción de la naturaleza en su generalidad<sup>1</sup>. En este estudio entendemos por “generalidad” a una forma de conocer la naturaleza en su conjunto, tomando causas que posibilitaron el cambio y extinción de especies; por tanto, la particularidad se refiere al estudio concreto de cada uno de los seres vivos y no vivos que componen la naturaleza, con el fin de estudiarlos en su composición y en sus relaciones con el entorno.

Desde la historiografía alemana, Wolf Lepenies profundiza este concepto, planteando una definición de Historia Natural que toma en cuenta el uso que la disciplina otorga al tiempo y, a su vez, cómo ese tiempo es el que determina las clasificaciones hechas por los naturalistas. Lepenies, siguiendo estudios de

---

\* Máster en Historia de la Ciencia UAB-UB.

<sup>1</sup> Pickstone, John; *Ways of Knowing: A New History of Science, Technology and Medicine*, Manchester University Press, Manchester, Reino Unido, 1ª Edición, 2000, Cap. 3 “Natural History”, pág. 60.

Schelling, habla de que el tiempo de la Historia Natural es un “progreso ahistórico”. Esto significa que el manejo de la temporalidad en la Historia Natural no está supeditado a años, décadas o siglos de manera unívoca, sino que responde a ciertas categorías que carecen de temporalidad cronológica. Ello se da dentro de una concepción de la temporalidad que, como la de Lepenies, no es estática sino que dinámica al momento de analizar la Historia Natural y sus procesos inherentes. No debe ser usado el tipo de temporalidad unidireccional al momento de analizar plantas, animales y, sobre todo, muestras geológicas. Esta afirmación lleva a concluir que es diferente cuando hablamos de Historia Natural, vista como una recolección de antigüedades, con la Historia de la Naturaleza<sup>2</sup>.

En síntesis, el pensamiento de Lepenies nos remite a un punto de particular relevancia al relacionar el tiempo dinámico con el análisis de objetos extraídos de la naturaleza. Si bien Lepenies sigue con la idea de que la Historia Natural es la disciplina de la descripción, catalogación y definición de objetos extraídos de la naturaleza, el investigador debe utilizar estos objetos para ubicarlos en una temporalidad en la cual la cronología sirva como un criterio más dentro del proceso de ordenamiento, haciendo a éste un objeto dinámico y de fácil definición al situarlo dentro de un contexto temporo-espacial.

Tomando en cuenta esas definiciones, tanto de Pickstone como la de Lepenies, podemos inferir que la Historia Natural es una disciplina del tipo práctico, nacida bajo una necesidad de los científicos (llamados desde el siglo XVIII como naturalistas) por conocer de manera específica, y a su vez genérica, los funcionamientos internos de la naturaleza, para así generar un ordenamiento de la misma con el objetivo de mostrarla, racionalizada, exaltando valores a una Ciencia que, a principios del siglo XVIII, se encontraba en un proceso de especialización. Es por ello, que hablamos del nacimiento de la Historia Natural como uno de los principales indicios que nos permiten ver el proceso de conformación y definición de la ciencia, tal como la conocemos hoy.

Siguiendo en la línea de la conformación de la Historia Natural como una disciplina propia, Jardine, Secord y Spary coinciden que el período entre finales del siglo XVIII y mediados del siglo XIX corresponde, en definitiva, al proceso por el cual se sucede una especialización de la Historia Natural como disciplina. Ello se demostró en la creciente necesidad de los naturalistas por investigar el funcionamiento interno de plantas y animales, abandonando algunas premisas fundamentales de la Filosofía Natural, como la concepción divina de la creación. Ejemplo de ello es el caso de Georges Cuvier y Geoffroy

---

<sup>2</sup> Lepenies, Wolf, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel Kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften de XVIII und XIX Jahrhunderts*, München-Wien, Ed. Carl Hansen Verlag, 1976, Edición italiana de Società editrice il Mulino, Bologna, Italia, 1991, Cap. 5 “Il Tempo nella Storia Naturale”, pp. 55-64.

Saint Hilaire en el ámbito francés, quienes fueron capaces de generar conocimiento en botánica al instalarse en el *Museum National d'Histoire Naturelle* post revolucionario, con el fin de establecer una Academia de Historia Natural, definiendo, clasificando y ordenando el antiguo *Jardin des Plantes* del Rey<sup>3</sup>. En el caso británico y alemán, tenemos el auge de las investigaciones de naturalistas viajeros como Charles Darwin y Alexander Von Humboldt, los cuales —dentro de sus respectivos contextos— inauguraron una serie de investigaciones utilizando la metodología propia de la Historia Natural en sus investigaciones, para así dejar el paso libre a innumerables naturalistas que trabajaron en museos universitarios (Alemania) y estatales (Inglaterra) ordenando y clasificando la gran cantidad de flora, fauna, e incluso seres humanos traídos de las colonias —los llamados por la historiografía “zoológicos humanos”.

El uso de la metodología propia de la Historia Natural, como también el auge de las exposiciones de Historia Natural presentadas en diversos países europeos ya entrado el siglo XIX, se complementan con un proceso político, social y económico determinante para el auge de esta disciplina: el colonialismo y la expansión ultramarina de las potencias europeas, relaciones que detallaremos más adelante.

En relación a dos conceptos clave dentro de este trabajo, tales como Historia Natural y Filosofía Natural, cabe señalar algunas apreciaciones tomadas de los diversos autores tratados. La Filosofía Natural fue una forma de conocer el mundo desde la antigüedad hasta el siglo XVI, época en la cual la Revolución Científica sentó las bases para una nueva percepción del mundo y su dinámica, amplificando los criterios y variables que entran en juego al momento de comprender sus características y funcionamientos<sup>4</sup>. Dicha forma de entender el entorno natural tuvo como principal característica la importancia que Aristóteles entregaba a las causas y cambios de la *Physis* (un interés de origen presocrático) que era la sustancia clave para entender sus diversas manifestaciones como agua, fuego, aire y tierra, elementos primordiales, los que desde sus relaciones y antagonismos habrían producido todo lo que hoy conocemos como el mundo que nos rodea.

Era la *Physis* la que, de alguna forma, llegó a ser el punto inicial de una serie de teorías de origen aristotélico incluidas en la teoría de la enfermedad Hipocrático-Galénica, en la cual los humores eran el equivalente a los elementos de la naturaleza, insertos dentro del microcosmos humano. Por ello,

<sup>3</sup> Jardine, N; Secord, J.A.; Spary E.C., *Cultures of Natural History*, Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido, Reimpr. Año 2000, Cap. 15 “New Spaces in Natural History”, Dorinda Outram, pp. 250-251.

<sup>4</sup> Pickstone, John, op. cit., Cap. 4 “Analysis and the rationalisation of production”, pp. 86-87.

las relaciones, cambios, y antagonismos entre los humores eran los que, en definitiva, generaban las enfermedades. Estas apreciaciones fueron las que marcaron un paradigma que existió en la Europa Occidental —y otros contextos regionales— hasta el siglo xvi.

La Historia Natural se perfiló como un avance de la Filosofía Natural posterior a la Revolución Científica; en ello nos situamos entre los siglos xvii y xviii, épocas en las cuales se percibió una clara diferenciación entre ambos conceptos, especializándose uno, en las causas y cambios de los fenómenos del micro y macrocosmos, y el otro, como una disciplina pragmática de ordenamiento y clasificación, cuya finalidad era mostrar a públicos distintos, los resultados de esos procesos. Es importante tener en cuenta que ambos conceptos fueron parte de un cambio de paradigma en el conocimiento humano, al crear nuevas formas de aproximarse al estudio del entorno natural. Ello obtiene mayor vigencia en la actualidad al hablar de *conservación*, tanto del entorno natural, como a nivel de la salud humana materializada en las campañas de prevención de enfermedades, ya que su lógica intrínseca fue la búsqueda de curas a las mismas. Pensando en la enfermedad, cabe preguntarse qué produce ese padecer, cómo se desarrolla, para, así, ver las formas de atacar y eliminar ese malestar.

Durante el llamado *Siglo xix largo* —usando la cronología de Eric Hobsbawm—, entre los años 1789-1914 es en donde la mayoría de los investigadores analizados destaca el período en que las Ciencias Naturales se consolidan como una disciplina capaz de entregar todas las claves de entendimiento y posterior control sobre la naturaleza. Ello, gracias a las investigaciones realizadas por una serie de naturalistas, tanto viajeros como también investigadores que trabajaban en el seno de sus institutos, Museos o Jardines Botánicos. Es en esta época histórica en donde podemos percibir de mejor forma la consolidación de una Historia Natural institucionalizada, con grandes aportes a nivel intelectual y también político. Es en este punto en donde quiero ofrecer algunas referencias.

Posterior a la Revolución Francesa, los Reinos Europeos protagonizan un proceso de transformación en Estados-Nación, lo que conllevó otro proceso político y económico denominado *Imperialismo*. Para J.A. Hobson, el Imperialismo tuvo como causa principal la necesidad de materias primas, las cuales debían ser extraídas de la periferia, para así lograr una mayor sustentación de los regímenes políticos de los países europeos. Por otra parte, el autor destaca que la inversión en las colonias era mucho más segura y, a su vez, las oportunidades de inversión eran también más sólidas que en países que no contaban con estos espacios territoriales ultramarinos<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Hobson, J.A., *Estudio del Imperialismo*, Ed. Alianza Madrid, 1981, en Headrick Daniel, *Los Instrumentos del Imperio*, Ed. Alianza Universidad, Trad. Javier García, Madrid, España, 1989.

Desde el punto de vista de la Historia Natural, es este período histórico en donde ella misma se perfila como la Ciencia encargada de mostrar la superioridad tecnológica, e incluso moral, de gran parte de las potencias europeas. Pickstone nos muestra que en el contexto británico hubo un ejemplo clásico del uso de la Historia Natural como bandera nacional, por parte de la élite. Ello lo demuestra en la creación de la primera *Exposición Universal* inaugurada en Londres en 1851, en la cual se potencia la exhibición de toda la flora y fauna traída desde diversos lugares del Imperio, con el fin de exaltar la supremacía de éste por sobre todo el orbe. Por otra parte, la *Exposición Universal* fue acompañada por un florecimiento de las academias científicas, que trabajaron al alero de Universidades como Cambridge u Oxford. Dichas instituciones fueron claves para financiar y dar pie a una serie de iniciativas, cuya idea fue mostrar a sus públicos una forma de ver el mundo, desde ese momento definido como una “Nación-Científica”<sup>6</sup>.

Es menester aclarar, dentro de este contexto, que tal fenómeno no solo se vivió en Inglaterra. Es digno de mencionar el caso francés: los suculentos fondos materiales y documentales traídos por Napoleón desde su viaje por Egipto, que nutrieron las vitrinas del Museo de Historia Natural de París. Por otra parte, los grandes aportes realizados por Alexander Von Humboldt, en el contexto alemán, nutriendo también sus exposiciones en la Universidad que hoy lleva su nombre, y, además, innumerables aportes hechos por naturalistas privados que ejercieron, del mismo modo, influencias notorias en el trabajo propio de la Historia Natural. Así, alimentaron miles de instituciones estatales o universitarias durante todo el siglo XIX.

En resumen, podemos decir que la Historia Natural estuvo bajo el servicio del Imperialismo europeo durante el siglo XIX. También, que esta forma de conocimiento de la naturaleza fue un mecanismo eficaz de comprensión, en muchas ocasiones, sobre las formas de explotación de los recursos naturales en sus dominios ultramarinos, y como base de su propia estabilidad. Ello, sin duda alguna, reviste importancia, y debe ser considerado como variable al momento de trabajar las relaciones que se produjeron entre Imperialismo y Ciencia en aquella época.

Teniendo en cuenta las características que son inherentes a la Historia Natural —como es clasificar, caracterizar, ordenando flora y fauna extraída de la naturaleza para fines de exhibición y para su conservación a través del tiempo—, se hace posible hacer un paralelismo con la visión que se había forjado en el siglo XVII con respecto a la caracterización de las enfermedades. En este contexto, fueron Thomas Sydenham y Giorgio Baglivi, los que, en el campo de la medicina, utilizaron la metodología propia de la Historia Natural para aplicarla al área de las enfermedades humanas.

<sup>6</sup> Pickstone, John, op. cit., Cap. 3 “Natural History”, pág. 73-77.

Thomas Sydenham, médico inglés, generó un cambio muy importante en la investigación de las causas de las enfermedades, ya que insertó el factor de los síntomas como una variable importante para lograr la identificación de una enfermedad. Posterior a eso, se definió la enfermedad según los síntomas que el paciente tenía, para, luego, ser clasificada según dicha sintomatología. Ello revistió una verdadera revolución en lo que hasta ese momento se concebía como la práctica médica, ya que podemos ver una racionalización de la enfermedad, ahora como una serie de síntomas que generan una pérdida de la salud del paciente. Cosa que resulta bastante coherente con el criterio de definición, catalogación y ordenamiento de los objetos de la naturaleza, para así ser comprendidos por diversos públicos (procedimientos propios de la Historia Natural).

Hago este paralelismo porque considero que el afán de definir, ordenar y clasificar objetos (y ahora síntomas) respondió a un proceso, en el que el pensamiento científico logró transformar lo que se percibía del entorno —tanto del macro como el microcosmos—, ahora bajo el filtro de una racionalidad práctica. Dicha racionalidad es la que, a mi juicio, actualizó la tradición aristotélica para darle una nueva definición, ahora mediada por la definición, ordenamiento y catalogación, tanto de las enfermedades como de los objetos de la flora y fauna del mundo.

En síntesis, considero que el ser humano tiene múltiples formas de conocer su entorno; en la actualidad ese conocimiento está mediado, a veces, por formas virtuales —por ejemplo internet, cuando puedo ver el paisaje, la flora y la fauna de una región de Sumatra sin haber viajado a ese lugar—. Estas formas de conocer son siempre motivo de largas discusiones, donde nos preguntamos si el afán del ser humano por conocerlo todo nos llevará, en realidad, a un entendimiento de la totalidad de lo que nos rodea, o no. En definitiva, es un desafío para futuras investigaciones comprender el tenor de esas discusiones.

Personalmente creo que la Historia Natural es un nicho investigativo muy interesante en el mundo de hoy, ya que es fuente inagotable de conocimiento sobre nuestro entorno y sus relaciones, no solo con el afán de capturar y dejar en vitrinas hasta el infinito estas realidades, sino también porque permite al investigador buscar formas de conservación para que esas especies se perpetúen en el tiempo. Ahora, a nivel del análisis en la Historia de la Medicina, es de gran interés indagar en las relaciones que esta forma de conocer mantuvo con respecto a categorización de enfermedades, a lo largo del siglo XIX y también en nuestros días. Ello, porque me parece muy interesante precisar cuál es la racionalidad que ha venido sustentando, ocultamente, esas diversas formas de categorización aún vigentes en nuestra época.

LA FUNCIÓN DEL DERECHO EN LA FORMACIÓN  
DE LA IDENTIDAD  
LOS DERECHOS COMO MEDIOS INDIRECTOS DE EDUCACIÓN\*

Íñigo Álvarez Gálvez\*\*

I. LAS RELACIONES SOCIALES Y LOS CONJUNTOS NORMATIVOS

Es una obviedad afirmar que el ser humano es un ser social. Cualquier examen de la vida de los hombres, por poco atento que sea, permite concluir, en efecto, que uno de los elementos más fácilmente identificables de la vida humana es el elemento social. Y si bien no nos interesa en este momento remontar nuestro análisis a los primeros tiempos de la especie humana, en todo caso parece evidente que allá donde miremos, sea la época que sea y sea el lugar que sea, lo que vemos son individuos insertos en grupos más amplios y no seres solitarios. Como recuerda Lumia al comienzo de sus *Principios de teoría e ideología del Derecho*, “que el hombre no puede vivir más que asociado a sus semejantes, no es, desde luego, una constatación reciente, como tampoco lo es la conciencia de la variedad y complejidad de los problemas suscitados por su naturaleza social” (Lumia, 1989: 9). En esta frase, que abre la obra de Lumia, se encuentran las dos ideas a las que quiero hacer referencia. Por un lado, como hemos indicado, la idea de la naturaleza social del hombre. Nacemos en el seno de un grupo humano y recibimos, desde ese mismo momento, indicaciones de todo tipo, estímulos, referencias o ejemplos, que pertenecen —todos ellos— a lo que podríamos llamar, de un modo amplio, la cultura de dicho grupo social o, en otros términos, su identidad. En este mundo cultural nacemos y crecemos; aprendemos a pensar de una manera determinada, a mirar el mundo que nos rodea de un modo considerado adecuado, a decir y a hacer. Y nos hacemos en este aprender; esto es, lo que somos, lo somos por y desde esta cultura, y no somos sino como producto de ella. Nuestra identidad es, pues, en buena parte, social; y nuestra aportación original, sea la que sea, lo es también desde esa cultura en la que nos hallamos inmersos. Cada uno de nosotros sobrevivimos como individuos gracias a que otros, que nacieron antes que nosotros, nos sostienen y nos amparan; esa protección tiene como base y fundamento eso que hemos llamado cultura.

---

\* El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Identidades políticas y culturales en Latinoamérica: el caso de Chile” (Fondecyt regular 1110813, Ministerio de Educación).

\*\* Académico de la Universidad de Chile.

Sin embargo, y por otro lado, tal como apuntaba Lumia en el texto citado, las relaciones sociales generan inevitablemente conflictos. La relación entre los humanos, que es protectora, es también, y al mismo tiempo, destructora. Sobrevivimos porque nacemos en un grupo humano que nos trasmite una cultura; sobrevivimos porque pertenecemos a un grupo humano; pero a la vez, esa pertenencia es el origen de los conflictos que amenazan nuestra destrucción. Individuo y grupo se necesitan mutuamente, pero inevitablemente se repelen. Por un lado, no es posible que exista un grupo sin individuos; y la identidad del grupo es, de alguna forma, la identidad de los individuos que lo componen. Por otro lado, el individuo no es el grupo precisamente porque es algo distinto; y en este ser distinto, en este tener una distinta identidad, existe un enfrentamiento, siquiera latente, que no puede desaparecer. En cualquier caso, el grupo existe y se mantiene, justamente, porque se enfrenta al individuo y lo coacciona y constriñe.

Sean cuales sean las características que conforman la identidad de cualquier grupo humano organizado —llámese como se llame—, es obvio que se manifestarán, de una u otra manera, en sus productos propios. Esos productos culturales, recogerán, pues, las formas de hablar, pensar, mirar, comer, pintar, esculpir, construir, reproducirse o relacionarse, que son comunes a los miembros sociales. Algunos de estos productos se habrán formado de un modo espontáneo, sin que parezcan atender a moldes preestablecidos, así el idioma o las formas de pintar. Otros, en contraste, vendrán establecidos por indicaciones más o menos rígidas que dificultan ese desarrollo espontáneo, así el régimen económico o la estructura familiar<sup>1</sup>. En cualquiera de los casos, de todos ellos se podrá decir que forman parte de la identidad del grupo, que son una parte de lo que el grupo es, frente a los otros que no son el grupo.

Las características que conforman la identidad del grupo se pueden llegar a imponer por la coacción y la constricción del individuo de muy diversas maneras. Desde luego, por la misma transmisión de la cultura; pero también, por la transmisión e implantación de normas de comportamiento mediante las cuales se dirige su conducta. La sociedad sobrevive, pues, dando origen a un orden social; generando un sistema de control social, gracias al cual se delimita lo permitido y lo prohibido, se dirige a los individuos hacia los comportamientos aceptados y se los aleja de los no aceptados. El individuo conforma también su identidad, en esta cultura y en este mundo de normas; se hace parte de él; en definitiva, se hace objeto de un proceso de socialización y aprende a adaptarse a las pautas de comportamiento que el grupo en

<sup>1</sup> Afirma Russell (1979: 5) que “para caracterizar una sociedad, antigua o moderna, existen dos elementos estrechamente relacionados entre sí que son de primordial importancia: uno es el sistema económico, el otro el sistema familiar”.

el que se inserta, establece. Por supuesto, esto no significa que solo exista un conjunto unitario de pautas de comportamiento, o que las normas que se transmiten y se imponen formen un sistema coherente y único.

Nos interesa en este momento tomar en consideración algunas de estas normas que crean determinados productos culturales que identifican al grupo. Porque es lo cierto que, por ejemplo (recogiendo los ejemplos de Russell), el régimen económico o el sistema familiar no suelen desarrollarse al albur. Antes bien, son producidos o asegurados por normas que impiden que las cosas puedan ser de otro modo. Estas normas que producen o aseguran tales formas de ser y comportarse, son también parte de la identidad del grupo. Y, con ello, se quieren afirmar dos cosas: por un lado, que el contenido de esas normas muestra lo que el grupo es; por otro, que eso que el grupo es se muestra también en la misma existencia de unos determinados tipos de normas. En otras palabras, que el poder político, por decir, se limite por una cámara o por dos, de tal o de cual manera, es una muestra de cómo esa sociedad es, en el aspecto político; pero también, el mismo hecho de que existan normas limitadoras del poder político —tengan el contenido que tengan— es muestra de la identidad del grupo.

Tales conjuntos de normas son variados. En las sociedades semejantes y cercanas a la nuestra, los conjuntos de normas más importantes son el formado por las normas jurídicas y el formado por las normas morales. La estructura interna de tales conjuntos es tal, que no es difícil concebirlos como sistemas, tomando en consideración las relaciones de jerarquía, de coordinación, de especialización u otras, que se dan entre sus elementos. Así pues, la moral y el Derecho son sistemas de normas a través de los cuales se ejerce el control social por parte del grupo. Tanto uno como otro dirigen al sujeto hacia las formas de comportamiento que el grupo considera adecuadas; tanto uno como otro, pues, son muestra de la identidad del grupo y conforman la identidad de los miembros sociales. Por descontado, ambos son productos sociales, tienen un mismo origen, y, en consecuencia, no es extraño que posean un contenido similar o que respondan a ideas comunes. Aun más, no es raro que algunos tipos de normas y su contenido sean comunes a varios grupos sociales, de manera tal que podría decirse que la identidad del grupo también se conforma con características compartidas con otros. En cualquier caso, es la combinación de estas características lo que hace que un grupo se diferencie de otros.

Los derechos son, precisamente, uno de esos tipos de normas que forman parte de los sistemas morales y jurídicos de muchos grupos sociales. Como decíamos más arriba, el contenido de esas normas que llamamos derechos puede mostrar, con claridad, parte de lo que ese grupo es; que los individuos tengan derecho a elegir directamente a los gobernantes o que tengan derecho a una pensión de jubilación o a una educación amplia, permite definir a ese grupo con base en tales características. Diríamos que eso es parte de su

identidad. Pero también lo es el mero hecho de que se incorporen derechos, en comparación con otros grupos que carecen de ellos. No todos los grupos sociales tienen —ni tienen por qué tener— derechos incorporados en sus sistemas normativos. Decir, pues, que un determinado grupo los tiene, es ya decir algo acerca de su identidad. Es decir, para empezar, que los miembros de dicho grupo consideran que hay cosas que pueden hacer, venciendo los obstáculos que los demás puedan interponer. Una concepción así nos dice, pues, cosas relevantes acerca de los individuos miembros del grupo.

Como veremos más adelante, los derechos no son sino un tipo especial de normas, que pueden adquirir un carácter moral o jurídico en función de su pertenencia a un determinado sistema normativo (en términos generales, podemos decir que cualquier norma puede tener cabida, tanto en la moral cuanto en el Derecho)<sup>2</sup>. No se quiere decir con ello que el origen de esas entidades no sea moral; lo que se afirma es que, sea cual sea su origen, éste no es relevante para determinar el carácter de la tal entidad. Esto es, que no se trata de una entidad moral que se inserta en el Derecho, sino de una entidad no adjetivada, que toma su carácter moral o jurídico por su inclusión en uno u otro sistema. Esa entidad, decíamos, es una norma.

## 2. LAS FUNCIONES DEL DERECHO

Puestas así las cosas, diremos que los seres humanos empleamos, en la moral y en el Derecho, instrumentos similares para conseguir fines similares. Uno de estos fines es el de la evitación y la solución de los conflictos. Tan obvio es este fin, que desde un enfoque conflictualista se ha podido afirmar que el Derecho lo tiene como único y exclusivo<sup>3</sup>. Desde un enfoque funcional, que

<sup>2</sup> Sin ánimo de ser precisos, podemos decir que los sistemas jurídicos se caracterizan, entre otras cosas, por tener normas referidas al ejercicio de la coacción, de las que carecen, precisamente, los sistemas morales. Como afirma Díaz (1982: 28), “la coacción organizada, institucionalizada, formalizada, constituye, en última instancia, el elemento característico del Derecho”.

<sup>3</sup> O al menos de un determinado tipo de conflictos, supuesto que hay conflictos que son concebidos como algo positivo para el grupo social, como ocurre con los conflictos ideológicos (vid. entre otros, Díez Picazo (1987: 12) o Martínez Roldán y Fernández Suárez (1997: 5). A diferencia de los conflictos ideológicos, en los que no se pone en cuestión la satisfacción de las necesidades, los llamados conflictos de intereses tienen que ver con la satisfacción de las necesidades de las partes. En este caso, se conciben tales conflictos como algo negativo, se entiende que el Derecho tiene como función regularlos y, de algún modo, solucionarlos (fijando unas reglas del juego, como ocurre en las controversias económicas, o beneficiando a una de las partes en perjuicio de la otra, o parcialmente a ambas, como ocurre en las controversias jurídicas) (Díez Picazo, 1987: 15 ss.).

no niega ni quita importancia a la función del tratamiento de los conflictos, se hace, sin embargo, hincapié en la existencia de otras funciones no menos importantes, como son la función de legitimación del poder y la función de orientación social. Lo expresa Ferrari con suficiente claridad: “Entre las numerosas funciones atribuidas al Derecho en general por los autores que han formulado *ex professo* esta cuestión, tres son las que coinciden con más frecuencia y que podemos retomar en cuanto son susceptibles de adaptarse a los criterios metodológicos y analíticos que hemos elegido. Podemos definir estos conceptos como sigue: a) orientación social, b) tratamiento de conflictos declarados y c) legitimación del poder” (Ferrari, 1989: 111). Estas tres funciones, viene a decir Ferrari, son parte inseparable del Derecho. “No es pensable —sostiene— un Derecho que podríamos llamar a-orientativo” (Ferrari, 1989: 117); “no es menos absurdo —dirá después— un Derecho que se use en sentido opuesto o neutral respecto a la gestión de conflictos declarados” (Ferrari, 1989: 118); y, en fin, “es también obvio que el Derecho no puede ser utilizado de modo a-legitimativo y aún menos deslegitimador de las decisiones del sujeto que lo invoca” (Ferrari, 1989: 118). Son estas tres funciones tan propias del Derecho y tan consustanciales a él, que es posible dirigir cualquier norma a cualquiera de estos fines: “Toda norma de un ordenamiento jurídico —finaliza Ferrari (1989: 118)— es directa o indirectamente utilizable para orientar comportamientos, para gestionar el desarrollo de los conflictos declarados, para legitimar acciones o pretensiones”. Es así como los miembros sociales se influyen recíprocamente y construyen una forma de ser y de hacer común. Es así, pues, como se conforma, también, la identidad del grupo.

Siendo éstas las funciones básicas e ineludibles del Derecho, cualesquiera otras vienen a insertarse en ellas o a subordinarse a ellas. Así ocurre con funciones tales como la función distributiva, la función organizativa, la función educativa, la función integradora y las funciones represiva y promocional, que no son, estrictamente hablando, funciones, sino más bien finalidades o direcciones del Derecho (Ferrari, 1989: 126).

La función que interesa destacar en este momento es la función orientadora de las conductas y, ya se llame función o finalidad, la dirección educativa del Derecho que, utilizando las palabras de Ferrari (1989: 127), “apunta claramente a una imagen prioritaria de la eticidad”. En términos generales, mediante la función orientadora se dirige la conducta de los destinatarios por la fuerza persuasiva que la norma jurídica tiene, de manera que no solo se impone un determinado comportamiento, sino que además se suministran modelos de conducta, ofreciendo un referente común sobre lo que se puede y no se puede hacer, y coadyuvando a conformar una idea compartida sobre el modo adecuado de hacer las cosas y de comportarse en la vida (pública y privada). En términos específicos, a través de la función educativa, ese papel

orientador de las conductas, consigue no solo que los destinatarios adecuen su comportamiento a lo que el Derecho dice, sino también que aprendan a comportarse y a ser de una manera determinada; esto es, logra que los individuos incorporen determinadas conductas y formas de interpretar el mundo en su vivir, en sus relaciones cotidianas con los demás. En otras palabras, conforma su identidad<sup>4</sup>.

Este fin educativo del Derecho se puede alcanzar tanto de un modo directo como de un modo indirecto. En el primer caso, se impone una regla de conducta y se obliga a los individuos a hacer o no hacer determinadas cosas bajo la amenaza de una sanción. Tanto si se cuenta con su voluntad como si no, los destinatarios de las normas adecuan su conducta a lo que el Derecho establece. Y es en este proceso de adecuación donde podemos advertir la eficacia de la función orientadora y del fin educador del orden jurídico. En la mayor parte de los casos, el sujeto no necesita representarse la sanción para comportarse de determinada manera; lo hace porque el Derecho lo manda. El Derecho, pues, interviene de manera directa sobre el comportamiento del destinatario. La intención que se manifiesta a través de la norma jurídica es que los individuos hagan, lo acepten o no, lo que se ordena; y el resultado es que los individuos lo aceptan.

En el segundo caso, se configura una estructura jurídica que puede ser beneficiosa o no para los sujetos, en la medida en que se comporten (y sean) de un modo y no de otro. No estamos hablando, entonces, de la imposición de una conducta (imposición garantizada con una sanción), sino del establecimiento de unas consecuencias jurídicas, de una respuesta del Estado, que no es sancionadora, es decir, que no pretende ni causar un mal al individuo ni desalentar determinados comportamientos. Esto no quita para que la tal respuesta pueda suponer una ventaja para quien hace las cosas como la norma estipula, o una desventaja para quien no las hace así. También aquí podemos ver que, en términos generales, los destinatarios de las normas tienden a adecuar sus

<sup>4</sup> La expresión ‘función educativa del Derecho’ —como el término ‘educación’— es lo suficientemente vaga como para dar cabida a muy diferentes ideas. En cualquier caso, el Derecho alcanza ese fin educativo porque consigue que los destinatarios aprendan a comportarse, y se comporten de hecho, de la manera prescrita, observando las normas por sincera adhesión o, como afirma Hierro (2003: 112), por “un respeto aprendido e internalizado por el orden jurídico que es producto del proceso de socialización”. El Derecho genera adhesión e infunde respeto, y en consecuencia consigue obediencia, porque el control social ejercido sobre los individuos ha sido exitoso. De esta manera, los destinatarios del ordenamiento jurídico han aprendido a comportarse y, en definitiva, a ser, hasta cierto punto, del modo que el Derecho establece; y muestran una “buena educación” jurídica cuando afirman que ellos se comportan como debe ser cuando observan las normas jurídicas, o que ese modo de comportarse debe ser porque está estipulado por las normas jurídicas.

conductas a lo estipulado por las normas, bien por razones prudenciales o de utilidad, o bien por adhesión. La función orientadora se cumple, y el fin educativo se alcanza, con éxito cierto, en términos sociales. También aquí, los destinatarios de las normas hacen lo que el ordenamiento jurídico estipula, sin ser esto, por cierto, algo obligatorio, de manera que se va conformando una suerte de adhesión, que se muestra en la asunción de que el modo de hacer del Derecho es lo que debe ser. Esto es lo que ocurre con las normas que establecen los requisitos para que un concreto hacer, tenga efectos jurídicos (normalmente beneficiosos para los sujetos en la medida en que son buscados por éstos a través de dicho hacer). En estos casos, los modos de hacer de las personas se van conformando sutilmente a las normas y, a la postre, las tales normas pasan a ser parte del haber ideológico de los sujetos y, en suma, de su identidad.

Uno de estos modos indirectos de ejercer la función educativa es el que se desarrolla por medio de los derechos. Comprender cómo se produce esto y con qué alcance, exige dilucidar previamente el concepto de derecho y el papel que cumple en los ordenamientos jurídicos.

### 3. LOS DERECHOS SUBJETIVOS

El Derecho, como la moral, puede ser concebido como un sistema de normas que se refieren a los comportamientos humanos. Entre las normas que pueden formar parte de tales sistemas están los llamados “derechos” (o derechos subjetivos), que serán morales si están insertos en un sistema moral, y jurídicos si lo están en un Derecho. Estas normas que son los derechos, deben ser separadas de otras figuras afines, algunas de las cuales también son empleadas en ambos sistemas<sup>5</sup>. Para empezar, un derecho no puede ser equiparado a una mera ausencia de prohibición de una conducta, ni a una autorización expresa. En nuestro lenguaje habitual, con la expresión ‘tengo derecho a x’ queremos decir algo sensiblemente diferente a ‘no tengo prohibido x’ o ‘estoy autorizado a x’. Creo que eso diferente que añadimos a la expresión ‘no tengo prohibido hacer’ o ‘estoy autorizado para’, es la idea de que los demás no pueden impedírmelo o, si se quiere, la idea de que ‘está mal que los demás me lo impidan’. Y porque está mal que los demás me lo impidan, es por lo que podemos decir que los demás tienen determinadas obligaciones (la de abstenerse de impedir que el titular del derecho acceda a aquello que el derecho protege y, a veces, la de coadyuvar a la consecución de ese objeto protegido); de manera que tampoco parece adecuado equiparar

<sup>5</sup> Véase al respecto, por ejemplo, Wellman (1982: 337 ss.), Nino (1983: 198 ss.), White (1984: 133 ss.), Stoljar (1984) o Nino (1989: 26 ss.).

los derechos con las obligaciones de otros, pues el derecho es la causa de esas obligaciones y, en consecuencia, es previo a éstas.

El derecho, en definitiva, involucra la idea de libertad y, en tal sentido, tiene que ver con la voluntad de los titulares; pero esto no significa, sin más, que se equipare a tal voluntad. No queda bien definido un derecho cuando se dice de él que es una voluntad protegida. Muy al contrario, es a través del derecho como se protege la voluntad, que, en consecuencia, es una cosa distinta. El derecho será, en todo caso, eso mediante lo cual se protege la tal voluntad; es decir, la protección y no lo protegido. Por otro lado, podemos fijar nuestra atención en el motivo que dirige esa protección de la voluntad, es decir, en el interés. Se ha dicho, en ocasiones, que un derecho viene a ser un interés protegido por el sistema normativo (jurídico). Pero, al igual que ocurría en el caso de la voluntad, podemos percatarnos de que, de ningún modo, un derecho es un interés. En todo caso, diremos que el derecho viene a proteger un objeto que se considera valioso o hacia el cual se presume una determinada inclinación; pero, justamente porque protege eso, no puede confundirse con ello.

En definitiva, los derechos son instrumentos de los sistemas normativos, que se crean con base en intereses, que protegen voluntades y que conceden determinado tipo de libertad. Son normas que establecen que unos concretos estados de cosas deben ser, en principio, por encima de cualquier otra consideración, si los sujetos titulares del derecho así lo quieren (o mientras no manifiesten lo contrario).

#### 4. LOS DERECHOS ORDINARIOS Y LOS DERECHOS HUMANOS

Mediante la anterior definición caracterizamos a todos los derechos subjetivos, ya sean estos morales o jurídicos, ya sean humanos o, llamémosles, ordinarios. Suele afirmarse que los derechos humanos poseen unas características particulares que no tienen los derechos ordinarios: son derechos absolutos, universales e inalienables o, a veces se dice, irrenunciables. En todo caso, tanto unos como otros, son derechos y deben ser definidos de igual manera: como normas que establecen que un determinado estado de cosas debe ser, en principio, por encima de cualquier otra consideración, si el titular del derecho así lo quiere. La diferencia estriba, pues, no en su naturaleza, sino en la importancia del objeto que protegen: los derechos que protegen objetos extremadamente importantes, son considerados derechos humanos y, por ello, son caracterizados con las propiedades mencionadas.

Por un lado, se afirma, son derechos absolutos, queriendo indicar con ello que vencen en todos los conflictos o que no pueden ser vencidos por ninguna pretensión. Ciertamente, esto es difícil de defender. Desde un punto de vista

teórico, no parece sensato imaginar una entidad que no pueda ser vencida en ningún caso. Y desde un punto de vista práctico, con frecuencia vemos que unos derechos humanos son vencidos cuando colisionan con otros. En definitiva, todo lo más que podemos decir respecto de la absolutidad de los derechos humanos, es que vencen casi siempre en los conflictos y solo de manera excepcionalísima pueden ser sobrepasados por otra pretensión (frente a los derechos ordinarios, que son vencidos en más casos).

Por otro lado, se dice que los derechos humanos son universales, queriendo decir con ello que pertenecen a todos los seres humanos. Es esta una característica no menos confusa, pues si los derechos son instrumentos que pertenecen a los sistemas normativos, la característica de la universalidad solo tiene sentido si el sistema en el que se insertan tiene también como destinatarios a todos los seres humanos. Un derecho solo puede ser universal si el sistema de referencia también lo es. Llegados a este punto, sin embargo, son patentes los problemas con los que nos enfrentamos, pues ni en el ámbito jurídico (nacional o internacional), ni en el ámbito moral, es fácil afirmar la existencia de un sistema válido universalmente; de manera que la característica de la universalidad de los derechos humanos se vuelve problemática. Quizá se pueda decir que son universales en el sentido de que son adscritos a todos los seres humanos destinatarios del sistema normativo de referencia, sea cual sea la extensión de dicho sistema, pero, incluso así, habría que resolver algún tipo de imprecisión, pues los titulares de algunos derechos humanos son *algunos* seres humanos y no todos (derechos incluidos en los derechos de los niños, de los ancianos, etc.). Sea de ello lo que sea, es lo cierto que de esta característica de la universalidad se puede derivar la tercera de las notas distintivas de los derechos humanos, la de la irrenunciabilidad o inalienabilidad<sup>6</sup>.

Se suele afirmar que los derechos humanos son irrenunciables. Se quiere decir con ello que los titulares de los derechos humanos no pueden prescindir de ellos, que no pueden desposeerse de ellos, que no pueden privarse de ellos, de la forma que sea; que no pueden renunciar a tenerlos, que no pueden venderlos o cederlos a otros. Y se quiere decir también que, puesto que no pueden no tenerlos, siempre debe ser ese el estado de cosas que tales derechos protegen. Esta es, sin embargo, una forma extraña de entender los derechos. Si la noción de derecho involucra la de libertad y, en consecuencia, tiene que ver con la voluntad, parece difícil defender un concepto de derecho que deja de lado la voluntad del titular. Esto es, precisamente, lo que se hace cuando se afirma que el estado de cosas que el derecho protege *siempre debe*

---

<sup>6</sup> Aunque no se trata de términos sinónimos, permítasenos utilizar el término 'irrenunciabilidad' para abarcar también (sin ser demasiado rigurosos) la inalienabilidad.

*ser*, pues nos encontramos entonces con que la voluntad del titular no tiene ninguna fuerza y el derecho queda convertido en un deber. Por otro lado, considerar que los derechos humanos son tan renunciables como los derechos ordinarios, impediría marcar una diferencia que nos parece fundamental. Una manera de mantener esa diferencia sin caer en el absurdo lógico de una noción de derecho que sea al mismo tiempo un deber, es la de entender que la característica de la irrenunciabilidad queda restringida al título en el que consiste el derecho, dejando a salvo el acceso al estado de cosas que el derecho protege. De este modo, podríamos decir que es el título en el que el derecho consiste, lo que es renunciable en el caso de los derechos ordinarios, e irrenunciable en el caso de los derechos humanos. Esto es, que el titular de un derecho ordinario puede desprenderse de él, vendiéndolo o cediéndolo a otro, mientras que el titular de un derecho humano no puede hacer tales cosas y siempre permanecerá como titular. En todo caso, puesto que, tanto los derechos ordinarios como los derechos humanos son derechos, tendríamos que seguir afirmando la idea que define a estos, a saber, que son normas que establecen que un determinado estado de cosas debe ser *si el titular así lo quiere*. De esta idea, que es común a ambos tipos de derechos, se desprende otra, cual es la de que *si el titular no lo desea*, el estado de cosas protegido por el derecho no será debido. Así, si bien solo los derechos humanos son irrenunciables, en el sentido de que el titular no puede desprenderse de ellos, tanto los derechos humanos como los ordinarios son renunciables, en el sentido de que el titular puede decidir no acceder al estado de cosas que el derecho protege.

##### 5. LA FUNCIÓN EDUCATIVA INDIRECTA: EL PAPEL DE LOS DERECHOS

Estas serían las diferencias fundamentales entre los derechos humanos y los derechos ordinarios. Por supuesto, la que más nos interesa respecto de la cuestión planteada en este trabajo, es la que tiene que ver con la irrenunciabilidad. Los derechos, tal como se entienden aquí, son instrumentos normativos puestos al servicio de la voluntad de sus titulares. Son, en definitiva, normas, que establecen que un determinado estado de cosas debe ser, si sus titulares así lo quieren (o mientras no manifiesten lo contrario), por encima de cualquier otra consideración. Y puesto que ese deber ser referido al estado de cosas protegido por el derecho se hace dependiente de la voluntad, resulta que esta voluntad adquiere una importancia principal. En otros términos, cuando decimos que alguien tiene un derecho, estamos diciendo que por mor de su voluntad puede hacer que deba ser un determinado estado de cosas; y que por mor de su voluntad puede hacer que otras personas se vean obligadas a comportarse de un determinado modo en relación con ello (para empezar, tendrán el deber de no entorpecer ese acceso; y en algunos casos, también

el deber de coadyuvar a que ese acceso sea posible).

Los derechos, pues, ponen en juego la voluntad de las personas; que es tanto como decir que ponen en juego su libertad. Tanto una libertad en sentido negativo, como una libertad en sentido positivo<sup>7</sup>. Cuando desde un ordenamiento normativo se concede un derecho, se está otorgando al titular un espacio suficiente para que haga o sea, sin la interferencia de otras personas en relación con un determinado objeto; y se le está indicando que, en principio, nadie más que él puede impedir que ese estado de cosas deba ser. Un derecho, en definitiva, es un instrumento que protege una libertad en relación con algo que es considerado muy importante para los individuos.

En esa medida, no solo tiene que ver con la libertad del sujeto, sino también con la responsabilidad que supone el ejercicio de esa libertad. Cuando un ordenamiento normativo concede un derecho, está permitiendo que el titular decida algo referente a un objeto que se considera importante para él. Pero, precisamente porque está esa decisión por medio, el objeto no es protegido siempre y en todo caso, sino únicamente cuando el titular así lo quiere. En otros términos, es el individuo, consciente de la importancia que el objeto protegido por el derecho tiene para él, el responsable de cuidar que ese estado de cosas en que el objeto consiste, deba ser; es él el responsable de proteger ese acceso, ejerciendo su derecho o, al menos, no renunciando a él.

Si ésta es una forma adecuada de ver los derechos, podremos decir también que mediante tales instrumentos se fomenta la responsabilidad de las personas sobre su propia vida y sobre los asuntos que para ellas son importantes. Así ocurre, desde luego, con los derechos ordinarios. Quien decide libremente renunciar a su derecho a que le devuelvan el dinero prestado, por ejemplo, porque condona la deuda o porque cede ese derecho a un tercero, pierde la posibilidad, concedida por el ordenamiento jurídico, de que ese estado de cosas deba ser (con respecto a él); y se hace, pues, responsable de ese resultado. Quiere, decide y dirige su vida, de acuerdo con aquellas ideas que él mismo considera adecuadas, en relación con ese objeto protegido por el Derecho. Ciertamente, no puede decidir qué objetos o con qué intensidad deben ser protegidos, pero sí puede decidir que los objetos que, desde un ordenamiento normativo de referencia, se han considerado importantes, no lo son para él y, por tanto, precisamente porque el derecho lo permite, puede desprenderse de ese instrumento normativo o renunciar a acceder al objeto

---

<sup>7</sup> Berlín se refiere a una libertad en sentido negativo cuando tiene que ver con el “espacio en el que al sujeto [...] se le deja o se le ha de dejar que haga o sea lo que esté en su mano hacer o ser, sin la interferencia de otras personas” (Berlín, 2001: 47); por su parte, la libertad —en sentido positivo— se refiere a “la causa de control o interferencia que puede determinar que alguien haga o sea una cosa u otra” (Berlín, 2001: 47).

protegido. Y si esto que ocurre con los derechos ordinarios es en sí mismo aceptable y bueno, no tiene por qué no ser igualmente aceptable y bueno que ocurra con los derechos humanos. Si, en el caso de los derechos ordinarios, es sensato pensar que es bueno que cada cual dirija su vida o su patrimonio de acuerdo con sus particulares ideas sobre lo que debe o no debe hacer, será también sensato pensar que es similarmente bueno que cada cual encauce su vida, en relación con los objetos protegidos por los derechos humanos, de acuerdo con lo que cree adecuado.

En ambos casos, los derechos ponen en juego la libertad de las personas y su responsabilidad. Y de este modo, el Derecho, a través de los derechos, ejerce una labor educativa indirecta, pues solo una persona consciente de su libertad puede usar cabalmente sus derechos; o dicho de otro modo, solo tiene sentido conceder derechos a personas responsables, que son conscientes de su libertad. En efecto, no tiene sentido condicionar la posibilidad de que un determinado estado de cosas deba ser a la voluntad de una persona, si no se concibe a esa persona como un ser capaz de estructurar su vida de acuerdo con los fines que ella misma se fija y como un ser capaz de orientar su voluntad y sus decisiones en ese mismo sentido. Precisamente por ello, es posible decir que, a través de los derechos, se ejerce la función educativa. Pues así como en algunos casos, las personas que ejercen sus derechos son ya personas conscientes de sus vidas y responsables de ellas, en otros, son los derechos los que fomentan esa consciencia y esa responsabilidad. Esta labor educativa que apunta a un determinado tipo de persona es dependiente de una concepción particular de los derechos. De esta forma, el grupo manifiesta parte de su identidad en el hecho de tener derechos; y, por otro lado, a través de los derechos son conformados determinado tipo de individuos que son los que dan identidad al grupo.

Podría decirse, pues, que la mejor manera de propiciar un individuo así, pasa por el abandono de un enfoque paternalista y por la defensa de un uso responsable de la libertad. Lo cual supone, a su vez, defender un concepto de derecho básicamente renunciante. Un grupo social en el que existe tal noción de derechos estará conformado, en términos generales, por individuos que consideran que poseen herramientas normativas que les permiten acceder a determinados estados de cosas, por encima de cualquier otra consideración, siempre que así lo decidan. Esa será una característica del grupo; y los individuos que nazcan en ese grupo se verán conformados por esas consideraciones acerca de lo que pueden y no pueden hacer en sus relaciones con los demás. Y por mucho que podamos decir que esa es una característica común de muchos grupos sociales, no por eso deja de ser una característica de cualquiera de ellos y, en consecuencia, forma parte de su identidad; y es tanto más característico cuanto más se compara con otros grupos que no la poseen. De alguna manera, el Derecho será un factor más de producción de

la identidad social. Estará cumpliendo así una función educativa a través de medios indirectos. No estará, pues, imponiendo a los individuos un modo de ser, pero sí estará conformando un tipo de individuo determinado, un individuo con derechos.

BIBLIOGRAFÍA

- Berlin, Isaiah, "Two Concepts of Liberty", en *Four Essays on Liberty*, s. l., Oxford University Press, 1969 (trad. esp. *Dos conceptos de libertad y otros escritos*, Madrid, Alianza Editorial, 2001).
- Díaz, Elías, *Sociología y filosofía del Derecho*, Madrid, Tecnos, 1982.
- Díez Picazo, Luis, *Experiencias jurídicas y teoría del Derecho*, Barcelona, Ariel, 1987.
- Hierro, Liborio, *La eficacia de las normas jurídicas*, Barcelona, Ariel, 2003.
- Lumia, Giuseppe, *Lineamenti di teoria e ideología del Diritto*, s. l., A. Giuffrè Editore, 1973 (trad. esp. A. Ruiz Miguel, *Principios de teoría e ideología del Derecho*, Madrid, Debate, 1989).
- Martínez Roldán, Luis y Fernández Suárez, Jesús A., *Curso de teoría del Derecho*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Nino, Carlos Santiago, *Introducción al análisis del Derecho*, Barcelona, Ariel, 1983.
- , *Ética y derechos humanos*, Barcelona, Ariel, 1989.
- Ferrari, Vincenzo, *Funzioni del Diritto*, Roma, Gius. Laterza & Figli Spa, 1987 (trad. esp. M. J. Añón y J. de Lucas, *Funciones del Derecho*, Madrid, Debate, 1989).
- Russell, Bertrand, *Marriage and Morals*, s. l., s.f. (trad. esp. L. Rozitchner, *Matrimonio y moral*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1979).
- Stoljar, Samuel, *An Analysis of Rights*, Hong Kong, MacMillan Press Ltd., 1984.
- Wellman, Carl, *Morals and Ethics*, s. l., Scott, Foresman and Company, 1975 (trad. esp. J. Rodríguez Marín, *Morales y éticas*, Madrid, Tecnos, 1982).
- White, Alan R., *Rights*, Oxford, Clarendon Press, 1984.



# TESTIMONIOS



## LA CRÍTICA LITERARIA EN CHILE HOY

*Thomas Harris E. (editor)\**

*Thomas Harris (T.H.):* Buenas noches, les damos la bienvenida a nombre de la Biblioteca Nacional de Chile —en el contexto de sus 200 años de existencia—, de su Departamento de Cultura y Comunicaciones y del Archivo de Referencias Críticas que organiza esta actividad.

De lo que hablaremos esta noche corresponde al tema que nos convoca: la crítica literaria hoy en Chile. Esta mesa redonda o conversatorio surge de una inquietud que me vino cuando me hice cargo de Referencias Críticas, hace un año y medio aproximadamente. Sección que yo visitaba esporádicamente en busca de referencias de algunos escritores chilenos, fundamentalmente, para trabajos editoriales o investigaciones que realizábamos en el Archivo del Escritor y que —pese a que trabajo en la Biblioteca Nacional hace más de 15 años—, no me había dado cuenta de una situación preocupante, que es la cada vez menor cantidad de recepción crítica que hay, sobre todo la periodística, en relación a la producción literaria, ya sea poética, dramática, ensayística o narrativa chilena. El fenómeno con el que nos encontramos se podría resumir en una gran producción, una menor circulación y una mínima recepción, cuestión esta última que se pueda confrontar con —a lo más— el carácter meramente replicante de diarios o periódicos. Claro, me pareció que la situación era bastante lamentable, porque estábamos careciendo de crítica, o más bien, se estaba de a poco extinguiendo, aunque suene un poco alarmante, este discurso necesario que dialoga y complementa la creación textual. Ahora bien, esa fue la primera preocupación que tuve al asumir este cargo. Y lo otro, la crítica hecha por escritores, poetas o narradores, tampoco estaba apareciendo en los diarios, como asimismo la de académicos que antes escribían con mucho entusiasmo en suplementos culturales, ya sea de Santiago y en regiones.

Y actualmente tenemos otro diálogo, que es con esa otra crítica que aparece en Internet, los *blogs*, *Facebook*, etc., esa crítica que es bastante líquida y difícil de asir. Ese es el punto que nos convoca esta noche. La idea es que cada participante hable cinco minutos aproximadamente y luego se abra la conversación, el debate.

Tenemos esta noche con nosotros a Reinaldo Marchant, narrador y gestor cultural; Naín Nómez, poeta de la generación del 60, crítico literario y

---

\* Poeta. Profesor de la Universidad Finis Terrae. Jefe de Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional y secretario de redacción de revista *Mapocho*.

académico de la USACH; Francisca Lange, crítica literaria, académica de la Universidad Finis Terrae y de la Pontificia Universidad Católica, también antologadora de jóvenes poetas chilenos en su volumen titulado *19*; Carlos Cociña, poeta y editor; y José Ángel Cuevas, poeta o ex poeta.

Vamos a comenzar cediéndole la palabra a Reinaldo Marchant.

*Reinaldo Marchant:* Muy buenas noches a todos ustedes y también a los ilustres panelistas de esta mesa. Soy una persona como todos ellos, y ustedes también, que visito desde muy joven, cuando empezamos con la práctica de la escritura, la sección de Referencias Críticas literarias desde principios de los 80, época en que existía una efervescencia muy enorme, y era usual que uno se encontrara, precisamente, recabando, estudiando los distintos medios de prensa de los distintos críticos literarios que había desde Punta Arenas hasta Arica, grandes críticos literarios que ignoro que será ahora de ellos. Existía mucho ánimo por parte de los escritores, no tan solo de ser criticado y comentado en Santiago, sino que, también, de recibir las impresiones de estos críticos literarios que, como digo, eran muy destacados, y que se encontraban en distintas ciudades del país. Desafortunadamente por los cambios, seguramente, que ha tenido nuestro país, días atrás, un editor de *Las Últimas Noticias* me dijo que a los diarios de papel les quedaban tres o cuatro años de vida; me lo dijo una persona responsable, que las noticias, posteriormente, se van a leer todas en *twiller*, en todos estos sistemas virtuales en que estamos inmersos y de los que tenemos que hacernos cargo... y que a nosotros nos ha costado, y que los más jóvenes nos tratan de “analfabetos virtuales”, y tienen mucha razón... Hace un mes atrás me junté con el Ministro de Cultura, Luciano Cruz Coke: editaron ellos 300 mil ejemplares de este texto, son cuentos de fútbol, pero literarios; no son periodísticos, ni de la garra blanca, ni de Colo-Colo, sino que son literarios. Estamos ahí antologados seis autores, y se hizo una presentación bastante “farandulera” —con muchos recursos—, y cuando le tocó hablar al ministro dio las gracias a todos los periodistas deportivos, porque no había ni un solo periodista cultural de los diarios y, en el fondo, se trataba de un texto que perfectamente permitía una mirada cultural. Yo ignoro las razones, aunque intuyo que hay algunos grupos en los diarios que tienen una relación muy fuerte entre ellos mismos, que están trabajando coordinadamente y que, también —lo que me han dicho los pocos periodistas culturales que existen—, es que los espacios de columna, de crítica literaria, están adjudicados o comprados por las editoriales, por lo tanto, si alguien publica un libro como mi última novela *Me gusta más cuando la sueño*, y no pertenece a ese segmento de editoriales, no va a tener absolutamente ninguna posibilidad de crítica. Yo quisiera resaltar que antaño existía no solo una abundante crítica literaria, sino una crítica literaria de mucha calidad, muy democrática, por decirlo de alguna manera, y me parece, como decía Thomas,

que los medios virtuales de Internet han tenido que inventar espacios, para poder dar a conocer no tan solo las críticas, las columnas, los comentarios acerca de libros, sino que, también, la proyección de las realizaciones de determinados escritores, poetas o narradores.

*Nain Nómez (N.N.):* Buenas noches, quiero saludarlos, ya que están aquí gracias a este tema tan enorme que nos invitó Thomas, que de algún modo es tautológico, porque —la verdad—, la crítica está en crisis. Y la crítica está en crisis y punto, no hay mucho que decir, es un pájaro en extinción.

Está entre nosotros Federico Schopf, que ha escrito mucho de este tema, de forma bastante interesante: recuerden la intervención de él, el año 95 en Concepción. Yo solamente voy a enunciar algunos temas, algunos problemas que tienen que ver con esto, para suscitar una discusión. No creo que los abordemos en forma extensa, pero, por lo menos, para que queden ahí de forma adecuada, para tratar de ver un poco dónde estamos con la crítica literaria. La crítica literaria se plantea como “una escritura sobre otra escritura”, una especie de “crítica sobre la crítica”, una especie de “metacrítica”. Lo que hace el crítico literario es una interpretación mediatizada de los textos literarios, y el crítico de textos existe desde hace mucho tiempo, prácticamente desde que hay textos; e incluso cuando no había textos, debe haber existido, igual, alguien que criticaba lo que se hacía, lo que se creaba, así que desde que existe la creación humana, existe la crítica. Lo que sé con certeza, es que se empieza a conformar una tradición a partir de la imprenta, del nacimiento de la imprenta y del libro masivo; del momento que empieza el libro masivo con la imprenta, empieza a haber también críticos. *El Quijote*, por ejemplo, tiene un prólogo del propio autor, que es una crítica sobre su propio libro. Pero [cuando] la figura del crítico aparece como una especie de intelectual orgánico relacionado con la literatura, es con el capitalismo, y esto —en el caso de Chile— ocurre a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Ahí es cuando aparece el crítico, porque se desarrolla el capitalismo y surge una enorme cantidad de medios de comunicación (los diarios, las revistas, los libros). Recuerden que en 1905 *Zig-Zag* vendía 100 mil ejemplares, existían cerca de 400 a 500 periódicos en Chile; entonces la figura del crítico empieza a relacionarse con el aumento enorme de libros que son necesarios para una administración que ha crecido en las escuelas, con las universidades que empiezan a surgir, etc. Ese es el momento en que se consolida el escritor, con la publicación de libros; y, conjuntamente, el “parásito” de esto, que es el crítico literario. Ahora, la ampliación del aparato del Estado, la necesidad de la gente letrada y la ampliación de la alfabetización, crean la figura del escritor como un ente autónomo. Autónomo de las instituciones, pero también del mecenas. Tiene que vivir con sus propios medios frente a la burguesía que ya no lo cobija; entonces, surgen las fábricas de papel, las imprentas, la

producción de libros, los periódicos, y las revistas se masifican. En este panorama, el crítico literario tuvo un papel fundamental como puente entre la obra y el público, en los diarios, en las revistas, en los medios de comunicación y, especialmente, en los suplementos de ese medio millar de publicaciones, que eran las revistas y los periódicos. ¿Qué es lo que ha cambiado? Aquí hay varios puntos que yo quiero dejar, nada más que enunciados. Primero, la lectura ha dejado de ser un símbolo de *status* y movilidad económica y social. Esto disminuye las opciones por la lectura y, también, el lugar de la crítica.

Otro punto: los nuevos medios tecnológicos —si bien no sustituyen los procesos de conocimiento que entrega la lectura— han fortificado de manera extrema un modo de conocer que instala lo audiovisual y lo electrónico, y la cultura masiva por sobre la lectura tradicional. En tercer lugar, el espacio tradicional del crítico literario periodístico ha dejado, prácticamente, de existir, en la misma medida que los medios masivos se hacen cada vez más exigüos, como señalaba aquí mi colega [alude a Reynaldo Marchant. N. del E.]. Por otro lado, la figura señera tradicional y patricia del crítico literario como un sacerdote o un juez de las letras, tampoco existe en la realidad actual del libro, aunque sigue presente en el inconsciente colectivo: el caso de [Ignacio] Valente, de Alone, de Raúl Silva Castro, de Ricardo Latcham y tantos otros, que se convirtieron en esta especie de “juez de las letras”, a partir de los medios de comunicación.

Otro punto: la creencia de que el sistema crítico literario es una esencia incambiable que se mantiene a través del tiempo; pero la crítica literaria, como nació institucionalmente en cierto momento de la historia, también puede morir. Hoy existe frustración entre los autores porque sus obras no son criticadas. Hay, tal vez, que pensar que la crítica como la conocimos, ya no existe, ya no es parte de nuestra sociedad, o poco a poco se va extinguiendo... Las fisuras que dejó una dictadura que, en concordancia con un fuerte desarrollo tecnológico y audiovisual, convirtió las tiradas de libros de 50.000 y 100.000 ejemplares —estoy pensando en Quimantú antes del golpe de Estado—, en ediciones familiares de 500, que es lo que se estila hoy día, al mismo tiempo que se censuraba y suprimía los medios de comunicación escritos, que es otro elemento que hay que considerar. La crítica académica, por su parte —que, a diferencia de la crítica periodística, fue poco tocada por el régimen dictatorial— se mantuvo casi sin deserciones de revistas o críticos, morigerando su recorrido a obras consagradas. En todo caso, la crítica académica rara vez se aventura en la contingencia y, en general, profundiza en lo que ya se conoce; aunque no hay que desconocer su apertura a la producción internacional. En todo caso, su lectura es selectiva y especializada, generalmente es el destiladero de la producción investigativa académica, ahí termina su tarea. Los medios tecnológicos han desarrollado su propias formas de ejercer la crítica literaria, a través de la interacción por

los diversos medios de la red; el alcance, la magnitud, la cuantificación, la calidad, la emisión y la recepción de esta nueva dimensión de la crítica, me es casi desconocida, puedo dar fe de su masividad en términos de emisión y recepción, de su utilidad para los usuarios, mayoritariamente jóvenes, de su mercadotecnia, en términos de mostrarse como producto, y de muchos otros efectos que podrían reemplazar las formas tradicionales de ejercerla; pero creo que no tiene la “visión de mundo” que tenía la crítica tradicional y que le permitía direccionar los productos del ámbito literario.

Un último aspecto que me gustaría señalar, es la paradoja de tener un enorme caudal de especialistas —y el gran número de universidades que le proveen—, que no tienen trabajo y, tampoco, la posibilidad de mostrarse a través del ejercicio de la crítica y sus planteamientos sobre la producción actual.

Y un último punto, tal vez: el papel más central de la crítica, es el de instalarse como fuente de discusión, de polémica, de diálogo crítico. Desde fines de los 80 y comienzos de los 90, esto se reavivó a través de algunos periódicos y revistas; pero, en la medida que la sociedad se apaciguó y los medios culturales de polémica cultural se quedaron sin apoyo, estas instancias desaparecieron y hoy día ya no existen.

Esto sí que ya es lo último: existen otras formas de la crítica, menos reconocidas y visibles, que también habría que considerar; que no están en lo que consideramos, generalmente, como el canon de la crítica literaria ni académica ni periodística ni de escritores, como son el prólogo de los libros, las contratapas, los lanzamientos, los comentarios en las redes, los planteamientos orales que se pueden hacer —tanto en los lanzamientos como en las entrevistas—, la selección que hacen las editoriales, los simposios, los encuentros, los congresos, los concursos, los premios, las antologías, las mesas redondas —como esta—, las charlas, las conferencias, las entrevistas, etc. Ese es un tema que hay que considerar, también, dentro del ámbito de la crítica literaria.

*Francisca Lange:* Buenas noches, los saludo a todos, y gracias a Thomas por la invitación. En realidad, haciendo una especie de pequeña historiografía de lo que podríamos decir qué es la crítica —sobre todo la crítica en Chile, porque si no, el tema es enorme—, se me ocurre pensarla a partir de los años 90, a través de ciertas preguntas, que incluyen también todas estas transformaciones —que no son solo tecnológicas, sino que son profundamente políticas, económicas y sociales—, donde se supone que la crítica es el lugar que tendría que hablar. Lo primero que me gustaría comentar, que es un tema tautológico. Como tú decías [mirando a Naín Nómez. N. del E.], casi interminable, pero, básicamente, porque la relación entre crítica y crisis son hermanas, casi gemelas, no hay una sin la otra, no existen. Por una parte eso; por otro lado, si instalamos el caso más específicamente en los 90, entendiendo todo el proceso

anterior y dónde deviene la crisis actual —entre comillas crisis, porque ese también es un punto: desde que yo empecé a leer sobre la crítica, hace un buen tiempo que leo que la crítica está en crisis y no sé si es tan así...—, si acaso no es una pregunta que hay que hacerse todo el tiempo de nuevo o, tal vez, es una figura de los críticos, editores, escritores, para solventar algunos contextos específicos. Qué pasa —pienso muy rápidamente—: a principios de los 90, hay una suerte de explosión de medios comunicativos escritos por las evidentes consecuencias de una vuelta a la democracia. Un proceso de transición, llamémoslo más bien, en que, por una parte, se intentan articular nuevos discursos, nuevos espacios, y por otro lado, hay una permanencia del pasado, los años 60 y los 70, fracturados por la dictadura. Una época negra también fracturada, donde los pocos críticos que hay tienen que sobrevivir, y donde, básicamente, sobrevive el que está en la academia, y malamente, a veces. Pero también creo que todas esas son las marcas que van quedando para ser abordadas por una crítica posterior; por ejemplo, la nostalgia y, al mismo tiempo, el escepticismo. A partir de los 90, la relación entre esta crítica publicada en los diarios y la crítica académica es excesivamente tensa y, a veces —no sé si de tan buena manera—, la crítica académica, paulatinamente, alcanza un exceso de especialización; sin decir que no sea necesario, sino que eso implica no abrir caudales, no abrir ventanas distintas de diálogo.

Por una parte eso, la relación entre nostalgia y escepticismos; por otra parte, es claro que hay un público lector que no es tan amplio como se podía esperar. De hecho, cuando terminan *Diario 7*, la revista *Rocinante*, y una serie de otros medios comunicativos, por falta de tirajes, por falta de apoyos económicos, se pierden esos espacios donde sí se podía hacer una crítica como la de antaño, con columnas largas, con discusión, con debate, con cartas al Director, etc. Pero, esto también explica que hay un público reducido, pero hay un público. Aunque suene a un lugar común, la política cultural, económica, neoliberal, influye directamente en esta palabrita que se llama la crítica, y de ahí parte esta supuesta crisis, una más de las tantas crisis que ha vivido la crítica.

Y por otro lado está la pregunta: ¿qué es lo que tienen que hacer los críticos? Es una pregunta que nos hacemos todo el tiempo, nos la hacíamos cuando éramos estudiantes universitarios —y todos queríamos ser críticos literarios en los 90—, porque era lo más quijotesco y lo más entretenido, uno iba a leer mucho, dar su opinión. Por supuesto, con el tiempo te das cuenta que es un poco más que eso, y no tan solo eso, dado que, en el fondo, tiene que ver con la identidad misma de la crítica. Si es, realmente, el crítico institucional, el normativo —como la antigua crítica del siglo XIX, o principios del siglo XX—... ¿o en realidad la crítica es un tipo de escritura secundaria? Por una parte, porque escribe sobre algo ya dado interpretativamente; pero no es tan secundaria porque también es un género en sí mismo, es un tipo de escritura en sí misma. Y tal vez, yo creo, que en ese espacio, en ese vacío, es donde se han ido creando

lugares de no resolución. Por una parte, estoy hablando también de gente de la academia, estoy hablando de quien se dedica a hacer crítica, quien está la mayor parte del tiempo leyendo, trabajando en esto. Por eso, yo creo que una de las preguntas planteadas parece muy obvia, pero es una de las preguntas centrales, y es: ¿el crítico es el que pretende serlo? El que se pregunta a sí mismo cuál es su identidad cómo crítico, no solo como el parásito —porque por un lado es el parásito—; pero, además de ser esto, también tiene una escritura propia.

Digamos que la crítica tiene cierta cualidad, porque la escritura no es solo una construcción discursiva unívoca sobre un objeto. ¿Qué implica esto de la “visión de mundo”? Por otra parte, están los obvios asuntos que ya se han dicho, que son las leyes del mercado. Yo no creo que a estas alturas una protesta en contra las leyes del mercado cambie la crítica. Por un lado, nosotros disfrutamos también de la escritura académica o de la escritura en revistas o el espacio de la discusión académica. Por otra parte, la irrupción de los medios digitales es inevitable; y la irrupción de los medios digitales ofrece muchas cosas buenas y muchas cosas malas, y una de las cosas buenas es que muestra que hay mucha gente, muchos chicos, muchos jóvenes, y no tan jóvenes también, que quieren o han querido hacer crítica, pues es algo que ronda en la ciudadanía; pero, por otro lado, en los *blogs* también opera el editorialismo: que hay que tener rápido, en dos semanas —por decir un plazo *x*—, el texto acabado... todas estas normas también operan en los *blogs*, al menos todos los que yo conozco, de carácter profesional y que tienen una gran cantidad de críticos activos; este tipo de práctica, inevitablemente, no puede sustraerse a la renovación permanente. Y la inmediatez del *blog* es mayor que la del texto escrito, y esa inmediatez tiene que ver con la calidad de la reflexión del texto, y también tiene que ver con la cuestión social. Yo pienso que las redes sociales implican inmediatez, implican reacción rápida, y por lo tanto juicios equívocos, conclusiones erróneas, y la crítica también cae en eso, porque, en el fondo, la crítica es una visión de mundo, lo que quieres decir sobre el mundo.

También es importante entender que los discursos han cambiado y que la crítica no es masiva, con excepciones, como la crítica de *LUN*. Pongo como ejemplo de esto, “los viernes” de Patricia Espinosa, que escribe excelentes ensayos y propicia un espacio para leer buena crítica. Pero esto sigue siendo un pequeño grupo de sectores de ciudadanos. El hecho de que venga menos gente a Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional, significa que no vienen escolares; digamos que seguimos —incluso, aún más— segmentando los públicos, para esto que llamamos tan canónicamente “crítica”; y tal vez esa es una pregunta que hay que hacer a aquellos que intentan o intentamos ejercerla.

*Carlos Cociña:* Buenas noches, mi lugar acá corresponde a un escribiente, un ejercitador de la escritura y, por lo tanto, muy vinculado a la lectura de la

crítica en su más amplio espectro posible, desde la reseña hasta los estudios académicos. Sin exponer las nostalgias que, evidentemente, todos tenemos, hay dos puntos que quiero destacar. Uno, la crisis de la crítica es la única posibilidad de que la crítica se desarrolle, si no hay crisis, no hay crítica posible; por lo tanto, no tiene ningún sentido preocuparse si está en crisis o no está en crisis: siempre está en crisis, la única manera para que exista la crítica es que exista la crisis.

Ahora, hay aspectos que a mí me interesa destacar. Uno: evidentemente, los estudios literarios de niveles académicos tienen una especificidad que no necesariamente aparece vinculada a la difusión de su propio trabajo. Puedo pensar que la gente que hace investigación en ciencias duras, por ejemplo, no necesariamente tiene que escribir para la difusión de eso; existen otras personas que tienen que trabajar, o ellos mismos ocupar un rol distinto para hacer eso. Evidentemente, hay personas que, estando en la academia, sí tienen la posibilidad, y se esmeran en hacer difusión de los trabajos que están desarrollando, de tal manera de informar a la gente que está interesada en qué línea está trabajando. Y en ese caso, pienso que hay dos representantes aquí presentes: Nain Nómez, académico, hace antologías, etc. y Federico Schopf, que escribe, más allá de sus investigaciones académicas más duras. Esa es una primera cosa, el espectro de la crítica es muy amplio, y no necesariamente yo tengo que pedirle a un investigador académico que escriba fácil para que entienda el otro, para mí eso no tiene ningún sentido.

El segundo elemento tiene que ver con el acceso a la crítica, y, en ese sentido, las cosas son evidentemente distintas a como eran hace 10, 20, 30 años atrás; efectivamente Internet produce cambios en la forma como recibes esa crítica y como te mueves en ella. Sin embargo, la crítica inserta en los medios más tradicionales... estoy pensando en los periódicos de papel o en las revistas, estoy pensando en revistas muy restringidas o, más bien, revistas que no tienen que ver con la crítica como tal, como la revista *Qué pasa* donde escribe [Álvaro] Bizama y, efectivamente, él desde su perspectiva de autor, hace crítica a ciertos movimientos, o a obras o, incluso, en la “Revista del Sábado” de *El Mercurio*, donde [Rodrigo] Pinto escribe, o en *LUN* también. Si bien es cierto, uno tiene acceso a mucha crítica en Internet, en *blog* o revistas especializadas, es destacable aquella crítica que se inserta en un medio más amplio, no necesariamente en papel, me refiero a aquellas reseñas o críticas que se hacen acerca de libros o de la literatura en general, insertos en una visión más global. O sea, evidentemente, están compitiendo con los avisos económicos, las páginas editoriales; no compitiendo en un mismo ámbito de una página editorial, etc. Y eso sí, en particular, me interesa, porque esta literatura está al lado de las noticias, las páginas sociales, los conflictos árabes en Medio Oriente, los conflictos políticos, etc. Esa crítica —sea desde reseñas, hasta la difusión de alguna investigación específica— me interesa como

lector, más que la crítica específica; porque cuando quiero hacer un trabajo académico propio, me voy a las revistas de las universidades o a los *blogs* que tienen; o cuando quiero una reseña, veo una en cualquier página de Internet —que son ultra especializadas, porque tienen que ver, fundamentalmente, con grupos de amigos o gente que está vinculada afectivamente o por intereses con determinada visión—. Evidentemente, me interesan las entrevistas que está haciendo en este momento *Letras ciudadanas*, por ejemplo, pero yo sé claramente desde dónde se está hablando, y también es un círculo restringido. Me es mucho más atractivo el ver la crítica que aparece en un medio donde este está en convivencia con otro tipo de análisis, otro tipo de noticias; y esa crítica es la que me da una visión de mundo, más que una de especialización. Ahí el problema no tiene que ver con Internet o el papel, tiene que ver con el fraccionamiento y la formación de comunidades —en un sentido muy restringido—, de tribus, y eso Internet lo está haciendo muy fuertemente; pequeñas sectas, que se retroalimentan, pero que no entran en interacción social... y la literatura que a mí me interesa, particularmente, tiene que ver con el trabajo individual, pero también con su inserción colectiva.

*José Ángel Cuevas (J.Á.C.):* Tiene razón, Cociña. Ahora yo digo ¿será posible que un libro o poema se publiquen en Internet, y no exista más el papel? Tengo entendido gracias a lo que conocí cuando era estudiante, que la poesía chilena era como la filosofía chilena, el “ser” de Chile estaba en la poesía chilena, eso lo conocí de Patricio Marchant —mi maestro, mi profesor de ese momento—, y viéndolo bien a fondo, es así. Realmente uno puede decir, ¿hay filosofía chilena? Pensamiento no existe como tal, hay comentarios de filosofía, mucho saber; pero, sí es verdad que se encuentra una cierta filosofía dentro de la lectura —como en el caso que plantea Marchant en sus estudios académicos—, por ejemplo, en una lectura de los textos de Gabriela Mistral a través del psicoanálisis que él recogió de Derrida; ahí se puede ver claramente, que la poesía chilena nos devuelve algo tremendo en cuanto a lenguaje y sentido.

Ahora bien, en otro contexto —recuerdo cuando en el año 1979 estuve a punto de caer detenido—, había escrito y ganado unos concursos en el Pedagógico. Tenía unos poemas sueltos, partí inmediatamente, y en tres días armé un libro amarrado en anillos, fui a la SECH, y si venían de la DINA nuevamente y me detuviesen, les diría: “no, si soy escritor”... y en ese momento me di cuenta de una cosa (en la SECH estaba [Luis] Sánchez Latorre y Poli Délano, entre otros): que la literatura tenía una importancia social en Chile, indudable, y todos los escritores eran muy admirados; y no me explico cómo pudo entrar tanto en el alma popular, Neruda; bueno de alguna forma sí, pudo haber sido gracias a todas las aventuras que tuvo cuando se vio obligado a huir, su importancia en el Partido Comunista, siempre él junto al pueblo, en fin... Pero, por ejemplo, veo a De Rokha prácticamente sin crítica; tengo entendido que

Alone escribió algo sobre su obra, y el resto de los críticos oficiales nunca lo tomaron en cuenta. Nosotros, en el Pedagógico, admirábamos a De Rokha por su sentido popular; porque se metía en sus textos, llenos de un habla violenta y que tenían que ver, directamente, con lo que nosotros estábamos viviendo; esa visión americana, de hermanos, de chilenos en una situación de crisis. Entonces una cosa que recuerdo siempre de la SECH, a la que nunca había ido porque era despreciada desde el Pedagógico —dado que nosotros veíamos a unas viejas de piel, muy pitucas, todas llegaban y decían publiqué este libro, acuérdate, acuérdate, y se lo mandaban a Valente, que era el único crítico que quedó, pese a que estaba Sánchez Latorre, [Alfonso] Calderón—; pero esta situación no se comparaba con la dinámica de los 70, donde realmente había debate teórico, había análisis, lucha textual a través de diarios, en fin. Todo eso terminó el 73, la mayoría de los poetas se fue, y también los críticos —[Federico] Schopf entre ellos y con razón—, y aquí quedaron pocos. Y estos escritores estaban seguros que Valente era quien los iba a “levantar”. Después, podríamos decir que, si se hablaba de la crítica académica, estaba Lihn en lugares marginales y se hacía una cierta crítica perdida por ahí.

Y llegando al presente, en el contexto de una sociedad capitalista, salvaje, atroz, donde la televisión ha arrasado con ese cariño por tener biblioteca en la casa —que antes lo tenían todos los profesores—, como también con el lugar del intelectual como un personaje de la sociedad... Toda la literatura en este momento fue de tiradas de 300 ejemplares o máximo 500 ejemplares, salvo las publicaciones internacionales, como por ejemplo los de Mondadori. Y la literatura, la poesía, la novela, no está inserta en la comunidad como lo estuvo alguna vez; no sé si eso tendrá que ver con los críticos —y puede ser—, ya que el crítico es el que reconoce algo en el poeta, en lo textual, en lo escrito. En este sentido, recuerdo un descubrimiento que vi claro en los años 80, en el ámbito propio del poema; Thomas Harris y Zurita (Raúl), en ese entonces decían que no basta con la afirmación de un sujeto, sino que debe haber también un juego verbal, una nueva expresividad. Y lo vi cuando conocí los textos de Zurita, por ejemplo, más que el Chile muerto que había en mí, veía el espacio de la cordillera, de las playas, de todo un Chile “en sí”; ahí había un descubrimiento, y justamente es el crítico el que pone el ojo sobre estas dimensiones, tiene la capacidad de verlo realmente. En mi caso, puedo decir que nunca me interesó ser criticado, comentado; por el contrario, a mí me bastaba con una cosa —sobre todo en ese momento que vivíamos, una atrocidad tremenda, las muertes, los detenidos, no podía imaginar nunca lo que estaba pasando en el Estadio Chile o en el Estadio Nacional, entre otros recintos, y no había noticias, circulación de algún medio que contase lo que estaba ocurriendo de verdad—; y en ese momento pensé: yo, si alguna vez escribo, tengo que escribir sobre esto, este es un deber moral y el solo hecho de hacerlo me satisface, sin tener que pedirle a ningún crítico que lea y vea si

le gusta o si está muy bien. La escritura para mí tiene que ver con eso; pero igual, tuve la suerte de enviar un texto a Valente: lo recogió y le gustó; el libro se titulaba *Tres poetas subterráneos*, donde salieron mis poemas junto a otros dos poetas. Ahora, por ejemplo, estaba viendo un diálogo parecido a este, pero en los años 90, en la revista *Piel de Leopardo*. Estaba leyendo justamente a Federico Schopf y otros, que hablaban sobre el valor y la función que debía cumplir la crítica y el crítico, en general, y ahí avisoraba la necesidad de ponerle ojo a esto. Yo creo que es verdad, hace falta que alguien opine, personas no tan solo de la academia, que ya lo han hecho, como Soledad Bianchi y Federico Schopf, entre otros. Quizás es el momento de ir a los diarios y hablar con los encargados de *El Ciudadano*, *Punto Final* y otros, para que den espacio a la circulación de la crítica, esta crítica que establece un vínculo entre la literatura y la sociedad, como lo hicieran Soledad Bianchi y Federico Schopf —que ya había mencionado antes—, además de lo que ya se está haciendo en las redes.

*T.H.*: Antes de ofrecer la palabra, quisiera precisar ciertas cosas de lo que se ha planteado aquí, que quizás no quedaron del todo claras. Una es cuál es la función del crítico. La función del crítico es, como la del escritor, en este caso, tender un puente entre el texto creativo y la recepción del texto; y así nació, por esa necesidad de mediar entre el texto y el lector, la crítica. La crítica como decía Naín y Francisca, es un género más, realmente —bueno, si hablamos de la crítica académica, que además tiene esta función mediadora y determinada por el texto literario—; pero si hablamos de ‘otra crítica’, si hablamos de Walter Benjamin, por ejemplo, Adorno, Barthes, Bajtín, etc., estamos hablando de otro género, que no necesita ser rémora del texto literario, o incluso de esa que se critica a sí misma, como el trabajo literario híbrido de Enrique Vila Matas, Ricardo Piglia, etc. Antes de venir a esta mesa sobre crítica, leí algo que dijo en una entrevista el mismo Ricardo Piglia —además de narrador crítico reputado y académico universitario—, en cuanto al estado de la crítica. Bueno, primero planteaba que no hay que confundir la producción con la circulación; decía que había mayor producción que circulación, y que a él le gustaban mucho más los escritores que se preocupaban más de la producción. Y daba como ejemplo a Macedonio Fernández, que no publicó nunca en vida y, sobre todo, daba como ejemplo fundamental *La novela del museo de la eterna*, que para Piglia construye a su propio lector, es una novela que está permanentemente haciendo señas a un lector que todavía no existe y que será un lector futuro, un lector que todavía no adviene. Piglia dice que ahí también hay un crítico en ciernes, imaginario, pero que se está construyendo también, porque el crítico que hay en ciertos autores también construye lectores.

Ahora, para terminar y dar la palabra al público, voy a dejar con ustedes a Humberto Donaire, funcionario de Referencias Críticas mucho antes que yo, y que conoce este problema que estamos viviendo; porque para nosotros

es un problema grave, porque si se acaba el papel que permite y origina la crítica más lata, reflexiva y contextual, nos vamos a quedar sin la función que ahora desarrollamos.

*Humberto Donaire:* Buenas noches, me instalo aquí como lector de la prensa nacional, en general, porque en Referencias Críticas tenemos que revisar toda la prensa de Arica a Punta Arenas. Resumiendo, en el norte de Chile se critica bien poco las obras literarias. Ya llegando más al centro del país, en La Serena —saben ustedes con quien se identifica la crítica—, con la región de Coquimbo que tiene bastantes literatos, y ahí hay también bastante crítica. Pero no así aquí, en la Zona Central, donde hay poca crítica: lo que sale en la prensa el día domingo, fundamentalmente es *La Tercera* y “Artes y Letras” de *El Mercurio*. Porque en *La Segunda*, tarde, mal y nunca, sale algo relacionado con crítica literaria. Vamos avanzando al sur: de Rancagua hasta Punta Arenas, tenemos bastante crítica, pero una crítica regionalista que hace más hincapié en sus poetas, todos, los más conocidos y los no tanto; pero los poetas jóvenes tampoco han sido criticados, solamente los más conocidos de la zona. Otras veces aparecen best sellers, claro; demasiada crítica a los best sellers, pero si aparece un libro importante sobre literatura chilena, no figura por regla general.

*T.H.:* Muchas gracias a nuestros panelistas, poetas, críticos y académicos. Y a Humberto, que conoce desde dentro el archivo de Referencias Críticas, qué pasa actualmente y qué ha pasado en el transcurso de su historia con la crítica periodística chilena; también hay crítica en regiones, de lo cual nosotros no hablamos mucho —y nos olvidamos de medios importantes como el diario *El Sur* de Concepción, el diario *Magallanes*, etc.—, y hay crítica también en las regiones más apartadas del centro, que se desconoce casi totalmente, pero que hace crítica de sus poetas, que no llega acá, ni tampoco hay versión electrónica de esos diarios, o muy poca, y mucha circulación en editoriales regionales que tampoco conocemos en Santiago —porque esos diarios, algunos que parecen pasquines, tampoco llegan acá, pero algo informan por último—, y sería interesante considerarlo.

Pero la idea, ahora, es ofrecerles la palabra a ustedes: pueden ser elucidaciones personales, pueden hablar sin preguntar, o bien hacer preguntas a nuestros poetas, académicos y críticos invitados...

*Federico Shopf (F.S.):* Ustedes han logrado dar una especie de panorama de la actual escasez de crítica en los medios masivos de comunicación. Se me han olvidado algunos nombres que en las provincias resisten heroicamente, escribiendo comentarios que se repiten en muchos diarios de Chile central, por ejemplo, un señor que al parecer murió, porque no he vuelto a leer de

él, que se llamaba Marino Muñoz Lagos: una especie de Francisco Coloane de la crítica, digamos, mucho más suave que Coloane, en Puntas Arenas. Mientras todos ustedes hablaban, yo compartía cada uno de los puntos de vista en torno a esta mirada pesimista, me recordaba de la articulación que comenzó poco después del llamado *boom* de la novela latinoamericana, entre industria editorial y lo que habría que llamar industria crítica, y me tocó ser testigo de un caso bastante curioso, en que Mario Vargas Llosa se ganó el premio Planeta. Se gana el premio y al otro día está el libro en las librerías con una tapa que dice “Premio Planeta”, es decir, más obvio no podría ser, de que había sido elegido mucho antes en un contubernio entre una serie de críticos que ya sabían que ese iba a ser el premio. Y la impresión, que no podría haber sido en 24 horas, como para sorprender a todo el mundo en España con la venta de este libro.

Quisiera recordar que —a pesar de que había algunas figuras eminentes que siempre aparecían en la crítica desde Neruda, Parra, etc.—, también ocurría con Pablo de Rokha que aun manteniendo una relación de polémica, controversia, negación, no dejaron de aparecer una serie de libros sobre él durante ese periodo. Recuerdo una especie de crítico heroico, Fernando Lamberg, y Juan de Luigi, que defendió mucho esta obra desde *El Siglo y La Última Hora*, y el último de estos héroes —lo tenemos aquí en frente, que es Naín Nómez—, todos ellos mantuvieron una especie de antorcha casi olímpica, así, generacional. De modo que, a pesar que la crítica oficial —Alone y compañía—, excluían a De Rokha, de todas maneras, surgían de ciertos márgenes, llamados de atención sobre este poeta, que tenía frases memorables como: “Qué es la antipoesía, nada, absolutamente nada, un escupitajo de mosca metafísica”.

Lo que yo creo que es importante en todo este *maremagnum*, es que en ese momento en que aparece premiado un libro que ya está impreso, en ese momento, los medios masivos de comunicación —en España por lo menos—, simplemente han transformado la crítica en un medio de promoción comercial; y no leo mucho la crítica actual de *El Mercurio*, *La Tercera*, y a veces hay un señor ahí, que suele ser ingenioso en *La Tercera* —que está en Nueva York ahora—, que comenta novelas que no revisten mucha complicación. A veces, en *The Clinic*. Y casi siempre lo valioso es lo negativo, la ironía, etc. Evidentemente, hay un vacío en estos momentos en la comunicación literaria; porque la comunicación con los diarios era *in situ*, estaba situada en un tiempo respecto del cual el contexto del diario nos iba dando el lugar de la crítica. Por ejemplo incluso salían estas revistas como *Piel de Leopardo* y otra que dirigió el poeta Vicuña [Miguel Vicuña Navarro. Se refiere a la revista *Número Quebrado*, que tuvo dos ediciones que circularon entre los años 1988-1990. N. del E.]; esos fueron los momentos agónicos de la crítica con que nosotros nos formamos, y en ese sentido, ese espacio no ha sido sustituido en

los diarios. *El Mercurio* me aburre leerlo, lo único que requiere algún interés, a veces, son las críticas previsibles de Valente, que es el único crítico que va quedando que tiene cierta autoridad; en fin, una autoridad bastante equívoca, porque una vez publiqué un libro que se llamaba *Escenas de Peep show*: lo hizo pedazos porque era anticristiano, y elogiaba un libro de un poeta de Concepción, Abraham Villaseñor. Era elogiado porque participaba del amor completo a la mujer, amor cristiano, furibundo, etc. Yo estaba haciendo clases en esa época en Concepción, y leo en el diario *El Sur* que este poeta le había dado de hachazos a su mujer... Pero con todo, el punto de vista de Valente era un punto de vista ideológico. Yo no defiende las ideologías, pero no estaba marcado por la comercialización del producto; y yo no me dedico ahora a leer los diarios, pero veo que las listas de *best seller* siempre son de las librerías de los *malls*; es decir, ahora el interés es el libro más vendido. Y una vez fui a la presentación en un hotel grande, de un autor [Pablo] Simonetti; era increíble, estaba lleno; ahora yo traté de leer esa novela, pero no pude, eso a pesar del masoquismo del intento; no pude. Ese era el *best seller* que todas las señoras elegantes iban a escuchar: sabían que el autor era homosexual, pero estaban enloquecidas, sabiendo que este señor tan buen mozo, además de escribir esta novela, además, era homosexual.

Bueno, no tengo nada contra la idea que aparezca en Internet la crítica, pero no logra suscitar la misma respuesta social. Es a individuos que no saben, ni ellos mismos, donde están situados; no están los contextos de la crítica en la virtualidad. Ahí me parece un poco cierto lo que alguna vez dijo Umberto Eco, hace como 20 y 30 años, de que la cultura va a volver a los conventos. Ahora, no son los conventos de este señor que metió plata de Suiza a Italia desde la sotana. Pero creo que hay una especie de recogimiento en estos momentos, y alguien me decía que en París habían resistido las pequeñas librerías de *boutique*, en que vendían libros viejos; en fin, porque probablemente, por su demografía, hay un público que puede ir ahí. Aquí, hasta las librerías de viejo, de San Diego, se han transformado en librerías de liquidación de lo que no se vendió en las librerías del centro; es decir, ya no hay espacios; y no es que yo sea un nostálgico del pasado, sino que la crítica de diario tenía autoridad también y estaba contextualizada, y por mucho que a uno no le gustara mucho Pablo de Rokha, en *La Última Hora*, en *El Siglo* —cuando estaba con el Partido Comunista—, uno escuchaba algo sobre él; y estaban estos libros, y la revista *Mapocho* de la Biblioteca Nacional publicó en dos partes un estudio de Fernando Lamberg sobre Pablo de Rokha. Y uno los leía, había información que uno podía contextualizar. Ese es un tema importante, no se saca nada con leer esa lista de libros más vendidos, porque no son los mejores libros; o los elogios indiscriminados por razones económicas. En fin, está muy levantado esto, porque hay una señora —que se me olvidó el nombre— que ocupa el lugar de crítica de arte en *El Mercurio*, y sí, informa sobre las exposiciones, pero no hay análisis, no hay situación histórico-social,

nada de eso. Entonces estamos hoy en un hoyo, en este minuto, bien triste; y yo estoy hablando no sé para qué, y no sé cómo podemos encontrar un camino, pero está bien que estemos todos criticando.

*N.N.:* Yo hablaré de lo que dice Federico muy brevemente. Creo que hay un tema con el periódico, con la revista, que tiene que ver con una dimensión ecuménica —a propósito de lo que tú dices de la falta de contexto—. Un “ecumenismo”, cuya visión daban los medios escritos, es lo que deja de estar, porque cada vez tenemos más libros que se publican, cada vez se hace más creación y cada vez hay menos crítica, ese es el panorama que tenemos, se escribe más que nunca, se publica más que nunca, y hasta los políticos quieren escribir novelas... y sin embargo la crítica se adelgaza, aquella crítica escrita que da una visión “ecuménica” de la realidad; por eso tenemos estas figuras señeras, tal como Daniel de La Vega..., una serie de críticos que escribieron en el diario, que eran muchos. Uno podría seguir hablando de ello. Pero en la medida que se fracciona la sociedad, y en la medida en que entramos en lo que algunos —como Federico— llaman la “posmodernidad”, entidad en la que yo no creo demasiado —prefiero a Habermas con su noción de “modernidad tardía”— en la medida que se fracciona la sociedad, se fraccionan todos los elementos que pertenecen a ella: las viviendas, las familias, los colegios, etc., y entre ellos, también la literatura. Ahora tenemos un campo tan amplio que no lo podemos dominar, y si a eso agregamos las publicaciones en Internet —que no las vemos—, o las de editoriales que ni siquiera conocemos —porque son muy artesanales y por lo tanto quedan en los márgenes—, es infinita, es una cantidad de publicaciones infinitas, muy fraccionadas en miles de tribus que se reproducen en la red, y al reproducirse en la red no son ecuménicas, como era el diario o como eran los medios tradicionales; y, por lo tanto, ya no entramos en esa integración, en esa identificación y en esa contextualización que, para nosotros, era necesaria para poder saber qué lugar y qué relevancia tiene un libro respecto de otro. Todo da lo mismo y ese es el gran problema que tenemos y por eso el crítico no existe prácticamente; y si existe, no tiene donde ejercer su crítica como es debido.

*E.S.:* En las revistas académicas ahora se impone un criterio surgido en Estados Unidos, según el cual hay un máximo de páginas, tiene que haber un *abstract* y, atrás, una especie de resumen conciso. Voy a citar un ejemplo grotesco, de unas personas que yo conozco que fueron a un congreso en San Francisco —cinco mil participantes—; entonces, cada uno tenía diez a tres minutos para presentar estos textos, que en Estados Unidos se llaman *Entry*. Segundo ejemplo, los homenajes: no crean más en los homenajes, son profesores en las universidades norteamericanas que se juntan para escribir sobre un autor;

pagan la publicación y sale el homenaje, es decir, se ha perdido todo criterio de orientación en torno a los estudios. También conozco a una alumna en mi Facultad que se fue a Mar del Plata a un congreso y me dijo que las reuniones no se efectuaron por varios problemas de organización y lo único que había funcionado era el pago de la matrícula y la entrega de los certificados, todo lo demás nada: no llegaban los expositores, qué se yo...

Estamos metidos en una transformación del instrumento cultural, que desaparece detrás de esto, actuando como una mercadería más, para trepar académicamente por distintos lados y por todos los medios.

*N.N.:* Yo quiero reafirmar lo que tú dices, Federico: el fraccionamiento de la sociedad, la práctica de transformar a las personas en consumidores, hace que nunca se fomente la posibilidad de establecer contactos con el otro, excepto, para las cosas caritativas. El fraccionamiento de la sociedad es —yo no creo en las conspiraciones— una cosa ideológica; la necesaria contextualización es indispensable. Cuando se entra a *Facebook*, uno se dice, están todos contra no sé quién: claro, son todos tus amigos (los amigos de *Facebook* tienen relación con uno por lo menos en un área de interés, pero nada más). Y con los *twitter*, lo mismo. Y esto tiene que ver, fundamentalmente, con una falta de contextualización. Yo soy partidario de que esta modalidad sea más amplia, más relacionada. Ahora ¿cómo? No lo sé. Pero no es un problema de la crítica o de la literatura en particular; o sea, es una situación mucho más generalizada y que tiene un sesgo ideológico clarísimo.

*J.Á.C.:* Es interesante lo que dice Naín y debe ser verdad que se está escribiendo más y publicando más que nunca, realmente, pero todo fragmentado. Nadie, fuera de ellos, conoce cabalmente lo que se da en estos grupos, se conocen entre ellos no más. Por eso, la fuerza de los diarios es fundamental. Antes todos esperaban leer *La Última Hora*, *Las Últimas Noticias*, etc. *El Mercurio* pertenece a los grupos económicos, y ellos, a través de eso mantienen —a través de la seriedad, el tamaño y los avisos económicos— esa fuerza sobre grandes sectores sociales, y otros diarios no: por ejemplo, los diarios de izquierda no han llegado a eso, pero ya se conocen las razones por qué se destruyó, por qué murió esa fuerza significativa de estos diarios. La izquierda no ha logrado retomar su ser, su sentido, su fuerza. Neruda fue levantado por eso, también, por una esperanza que hubo, que fracasó o fue demolida, en fin, ojalá que este horizonte reaparezca alguna vez.

*T.H.:* Bueno, en relación a la eventual desaparición del diario *El Mercurio* en papel, es posible; si ahora en el nuevo escenario de lo virtual versus lo analógico, todo es posible, con sus respectivas consecuencias, ya sean ganancias o

pérdidas comunicacionales. Por ejemplo, el suplemento literario “Babelia” de *El País*, que yo lo leía permanentemente en papel, desapareció, se virtualizó, lo que para mí es casi lo mismo que “desvanecerse en el aire”. La Enciclopedia Británica también terminó en su formato en papel. ¿Qué diría Borges?... ¿Y por qué no *El Siglo*? También hay harta crítica literaria en *El Siglo*, aunque es tremendamente sesgada e ideológica también...

Bueno, no sé si alguien quiere agregar algo, la idea es enriquecer aún más el debate.

*Pablo Lacroix*: Según lo que he escuchado, quiero establecer una relación entre diferentes comentarios sobre la crítica. Está el tema de la vinculación con el entorno; la relación de la crítica con el medio en que se encuentra, que es lo mismo que la “visión de mundo”, también: todo campo de crítica está en una especie de sistema de producción, tal como un libro. Un libro tiene una producción cultural, tiene un medio, y la crítica tiene que ser parte de un diálogo y, por ende, parte del medio y creo que esto se ha perdido considerablemente. Hablamos de la *obra*, internamente, pero nunca externa, y nunca vemos al lector desde su función, o cómo un grupo de lectores puede aportar y recibir ese texto, y el tema de la identidad de la crítica como un subgénero o un género en sí misma. También se habló de la producción contextual, de una experiencia previa para llegar a construir una crítica —y también el tema de la crítica académica—, y se mencionó que, rara vez, está cercana a lo contingente, y no sé si sea porque hay un asunto de lejanía con el medio, o una pérdida de identidad con un estilo de la crítica. Pero —y no sé si hay un puente tan potente entre la obra y el público en las críticas académicas—, dado que en estas predominan las posturas o tendencias teóricas, más que el interés por abrir un diálogo (el grupo lector). Pensaba, por ejemplo: me gusta como escribe [Óscar] Contardo respecto a temas sociales vinculados con la literatura, creo que ahí hay una crítica muy potente, y me molesta cuando Leonardo Sanhueza o Patricia Espinosa hablan de un libro, pero nunca se refieren a la editorial, y el único nexo mayor que hay con el autor es con su obra anterior, no con otras más que se dan a conocer en su entorno. Creo que hay un diálogo mucho más fructífero, también —para uno como lector—, cuando se destacan referencias que propician un diálogo mayor; o por ejemplo, la crítica de Camilo Marks, del libro *Inferno* de Dan Brown, que si bien dijo que era un libro pésimo y comercial, aun así parecía decir “igual anda a comprarlo y léelo”. Y aun así, creo que ese comentario está un poco más ligado con lo que es el medio, que otros más específicos, más personalizados, como hablar que la obra tiene estos tópicos, trabaja estos personajes, trabaja esta estética, pero queda ahí. Entonces, a mí me parece que lo que está primando es mucho más lo comercial que esa crítica que tiene una vinculación con el entorno; y es un problema que hay actualmente, ocurre

con los *blogs*, con las páginas *web*... El enfoque es vender o no vender, o es la competencia o es hablar del autor, o es la “movida” del diario para que diga, sí este es el que me gusta, a este autor debes criticar y darle un *power* para que lo compren; pero no hay nada más que eso, no hay un diálogo; yo no me refiero que hay que criticar negativamente los libros para que haya un diálogo, pero sí formar conversaciones entre los lectores del diario, las revistas, las páginas *web*, con el autor, con la editorial, con su entorno. Y creo que ese es un gran problema que está ocurriendo ahora. Yo escribo artículos en algunas páginas —como en la revista *Carcaj*— y siempre intento vincular con el medio, darle un sentido mayor a las obras o vincular una obra con otras obras anteriores, o con otras generaciones. Pero a la vez, también es difícil, porque pueden quedar como no-críticas, como meros comentarios. Qué diálogo se puede generar al respecto, cómo la crítica no se hace cargo de su medio, cómo la crítica puede recuperar su identidad como crítica. Yo creo que son preguntas que hay que trabajar más.

*N.N.*: Mira, eso me parece súper interesante, porque ese lugar no está hoy día, tú tienes por un lado, el que se gana unos pesos haciendo reseñas en cualquier diario que le da la posibilidad, y que a veces, incluso, debe tener cuidado si es en *El Mercurio* o *Las Últimas Noticias*, porque va a tener límites y va a ser censurado en algunos aspectos; por lo tanto él, en general, hace reseñas muy rápidas que se refieren al argumento, al contenido, pero no va más allá, porque está limitado en el número de palabras. Luego tienes, en otro extremo, la crítica académica, de la que ya hablaba Federico, que en el fondo está limitada, ya que cada vez hay que escribir más en revistas indexadas que te permitan contar con incentivos en investigación. Estas revistas pertenecen a un círculo de especialistas que, además, poco tienen que ver con el mundo masivo. En contraste, la antigua figura del crítico permitía cierta profundidad; lo que hacían Ricardo Latcham, Ignacio Valente tenía espesor. Contaban además con un prestigio tal, que les permitía decir lo que quisieran en el medio en que estaban (por ejemplo Alfonso Calderón, o incluso muchos otros). Pero eso se perdió, y ya no hay figuras, y los medios son los que determinan, no hay ese lugar específico donde alguien podía hacer una crítica con suficiente profundidad, estableciendo a la vez una especie de puente entre el texto y el receptor. Pero yo creo, como señalé, que hay otros medios donde funciona la crítica: por ejemplo, el lanzamiento de un libro, o en ciertos congresos, que no son estos congresos donde dejan hablar 10 minutos y son 5.000 personas, sino congresos especializados en ciertos temas, y que dicen: vamos a juntar un grupo de gente que sepa de esto y que haya el tiempo suficiente para explayarse y discutir; por ahí empieza a haber cierto tipo de crítica que tiene que ver con eso que era antes la crítica tradicional. Yo creo que va por aquí, la crítica que nosotros echamos de menos.

SOBRE *ANALES DE LITERATURA CHILENA*  
DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE\*

*Pedro Lastra S.\*\**

Mi experiencia como Director de esta revista es breve, pues asumí este cargo solo a comienzos del año 2009, cuando su Director-fundador —el Dr. Cedomil Goic— se retiró del Centro de Estudios de Literatura Chilena de la Universidad Católica, después de organizar la publicación y completar con excelencia sus diez primeros números, desde diciembre de 2000 a diciembre de 2008. Mi gestión directiva, por lo tanto, cubre un período de dos años y medio, lapso en el cual han aparecido cinco números. La revista, que inicialmente fue propuesta como *ANALES*, modificó su ritmo de publicación al finalizar la dirección anterior.

El tema que nos convoca tiene que ver con la indexación de las publicaciones periódicas, asunto que en los últimos años ha adquirido una relevancia considerable y que constituye una aspiración de todos los que participamos en estas tareas académicas, en la medida en que la inclusión en determinadas bases de datos implica un reconocimiento a la proyección y a la trascendencia del trabajo realizado, al mismo tiempo que procura una notable difusión del mismo. Nuestra revista empezó a ser indexada en ISI en junio del año pasado (en el número 13) y actualmente está en las siguientes *bases de datos*: SCOPUS / ISI / MLA / DIALNET / HAPI / LATINDEX y EBSCO, según puede leerse en nuestro reciente número 15. Debo decir que aún no hemos ascendido a *SCIELO* y no sabemos si lograremos, o no, tal conquista. No ignoro las razones de tal relegación.

Que la indexación de las publicaciones periódicas es tan necesaria como útil, y que constituye un símbolo poderoso para quienes tienen a su cargo esta clase de tareas es algo, pues, que no está en cuestión. Es la parte grata de la experiencia. Señalar esto indica, sin embargo, que hay otra parte que no lo es tanto, y suscita reflexiones que yo quisiera compartir con Uds. Porque otra cosa es la consideración de los criterios con los cuales los organismos que funcionan como controladores o consejeros de estas actividades juzgan, valoran y sancionan su desempeño.

---

\* Exposición sobre revistas académicas en el Instituto de Chile, el 29 de julio de 2011.

\*\* Director de la revista *Anales de Literatura Chilena*.

Uno de estos criterios es el llamado carácter científico de las publicaciones universitarias. Es el caso concreto del punto 1 de la normativa de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) de Chile.

En este punto de la normativa, como en otros que comentaré brevemente, ocurre una indistinción que no favorece a las publicaciones de carácter humanístico: pienso que son aspectos que pueden y deben corregirse, y con ese ánimo formulo estas observaciones.

Se dice en este punto, que el porcentaje exigido por SCIELO, por ejemplo, para el reconocimiento de una publicación, atendido cada número, debe ser un 75% de artículos originales. Los otros documentos publicados, tales como notas, documentos y reseñas no son considerados como artículos originales.

En efecto, documentos como los que nosotros solemos publicar no son *textos originales* en el sentido del tratamiento *no hecho antes* de una determinada materia y, por lo tanto, no corresponde su valoración en esa medida. Nadie podría discutir que en estudios, investigaciones, debates o propuestas científicas, la originalidad o novedad es fundamento inexcusable y lo que le confiere, o no, su mérito a una determinada contribución: se trata de algo que puede ser *medido* o *ponderado* a la luz del estado presente del saber en esa materia; en fin: lo que todo especialista o practicante eficiente conoce o domina. La exigencia de originalidad en tal sentido —como la que puede corresponder a cuestiones tecnológicas— es condición *sine qua non* de su valor científico. Sin ella, tal estudio podría ser estimado, si no como mera copia, como repetición acaso algo afinada, o enriquecida en detalles, pero no en su esencia. Nada habría pues que reprochar a la exigencia de originalidad en ese campo.

Otra cosa es la atribución o reconocimiento de originalidad a un trabajo producido en el ámbito de las humanidades, y en particular en el de los estudios literarios. George Steiner, en un ensayo justamente famoso, se preguntó qué es “una lectura bien hecha” (véase, *Mapocho*, N° 43, primer semestre 1998) en ese territorio —que más de alguien llamaría oblicuo— de lo literario, y entre otras conclusiones anotó que “toda lectura es selectiva, el resultado de presupuestos personales, de contextos culturales, de circunstancias históricas y sociales y hasta de casualidades determinadas y determinantes, cuya interacción es de una pluralidad que resiste todo análisis que no fuera él mismo una lectura”. Hasta aquí Steiner. Y si esto es así, como yo creo que lo es, resulta necesario pues, atender con la máxima acuidad a lo que se nos propone como una nueva lectura o una aproximación en la cual podría residir una originalidad que verdaderamente convoque, a su vez, a una nueva mirada. Pienso que todo esto no es poco pedir a los evaluadores de los textos que recibimos y que son sometidos, por esto mismo, a varias lecturas; pues se trata de que seamos capaces, finalmente, de discernir entre lo que constituye de verdad un aporte crítico, de lo que es mera repetición con variaciones.

Me permito recordar, para enfatizar la diferencia entre la originalidad, la repetición y la copia, la expresión con que los entomólogos descalifican una descripción ya hecha e incorporada a los repertorios científicos. La leí en una publicación de esa especialidad hace muchos años y me asombró saber que tales científicos acudían a esta fórmula feliz: *pasar a sinonimia*. Y el agregado remitía, desde luego, al número, al lugar y al año de la descripción cuestionada. Harto más concreto e inmediato, entonces, es detener en ese terreno la proliferación inútil, porque eso ya fue descrito y en más de un sentido fijado para su conocimiento. En el nuestro —sea esto en creación o en crítica— hay que tener en cuenta que las obras están ahí por mucho tiempo, y cuando se trata de producciones valiosas, han sido leídas, juzgadas y apreciadas muchas y repetidas veces. Y una relectura o una revisitación no invalida la o las anteriores. Los ejemplos serían incontables.

Al poner en cuestión el sentido de lo original, que es obviamente diferente en las ciencias que en las humanidades, solo intento llamar la atención sobre una urgente e indispensable distinción semántica, puesto que lo es la esencia misma del contenido.

Paso a otra breve reflexión sobre el mismo punto. Tiene que ver con el valor que se atribuye en una y otra disciplinas a las notas y documentos (no a las reseñas, cuyo mérito —no escaso sin embargo— se refiere a la difusión informativa y a la invitación a la lectura).

En los *Anales de Literatura Chilena*, la sección de *Notas y Documentos* nos es muy cara. Es posible que en las revistas científicas, en cambio, el rescate de documentos antiguos no tenga sino un valor relativo —por razones obvias— de información y estímulo a la curiosidad, a no ser que se trate de una publicación destinada a revisar la historia de una disciplina. En nuestro caso no ocurre lo mismo: los documentos constituyen rescates patrimoniales de nuestra cultura, en ese sentido insustituibles, y esto lo debemos considerar como un deber de nuestra tarea. Pondré solo un ejemplo: en el Núm. 15, de junio de este año, incluimos documentos cuya relevancia no es menor: uno, remite a nuestro pasado, y otro, a nuestra actualidad. El primero es el rescate de un texto de don Ricardo A. Latcham sobre los extraordinarios trabajos de Domingo Faustino Sarmiento en Chile, texto que ilustramos con portadas y escritos sarmientinos. En febrero de este año se cumplió el bicentenario del nacimiento del gran publicista, y nadie en Chile, que sepamos, se detuvo a recordar esa efeméride tan significativa para nosotros. Nos dispusimos a corregir de alguna manera, aunque menor, semejante negligencia o falta de lesa cultura, si se atiende, como se debe, a la importancia de ese personaje al que tanto le deben, a su vez, la educación y la cultura nacionales. Ha sido un modo de llamar la atención sobre un punto no relegable al olvido, una *an-amnesis* que enfrenta un olvido atentatorio contra nuestra identidad como si viviéramos en un génesis perpetuo y no debiéramos nada a nuestros an-

tecesores. Sarmiento enseñó a leer en este país y, en muchos sentidos, también a escribir: documentar esto es un tipo de rescate patrimonial en el cual seguiremos insistiendo. Creemos que nuestros *Anales de Literatura Chilena* no pueden mantenerse ajenos a esa misión.

El otro documento de aquel Número 15, es un *dossier* que recoge los resultados de un seminario dirigido en la Universidad Católica por la Dra. Macarena Areco sobre la “novela chilena reciente”. Nos pareció que incluir los trabajos de la directora y de sus estudiantes sobre un asunto de inmediata actualidad, era igualmente una oportunidad de mostrar los intereses de la joven comunidad intelectual a la cual nos debemos, y de presentar sus logros en esa materia. Con el tiempo se verá cuánto hubo de acierto en esa tarea destinada a sugerir o reseñar un estado de situación de la literatura chilena en este comienzo del siglo XXI.

Paso al punto 2 de la normativa que comento, referido al Comité Editorial, cuyos integrantes, en nuestro caso, son en su mayoría profesores de la Pontificia Universidad Católica: un 75%.

Sobre esto, debo señalar lo siguiente: Al asumir el cargo de Director de la revista, propuse la designación de una DIRECCIÓN COLEGIADA, constituida por los miembros que ahora aparecen como integrantes del allí llamado COMITÉ EDITORIAL. Fue la sugerencia de una condición que el Decano y los colegas de la Facultad de Letras aprobaron, porque entendieron muy bien que la proponía no sin causa y razón bien fundadas. Me guió en la elección de esa modalidad de trabajo una idea —a mi parecer muy compartible— del gran humanista Alfonso Reyes: más que en otras tareas, en estas destinadas a definir y a promover las funciones de la cultura en medios como el nuestro, en el cual hay tantas cosas por realizar, TODO LO HACEMOS ENTRE TODOS. Aquí somos cuatro, más un colega que trabaja en los Estados Unidos y que está siempre muy atento a nuestros requerimientos. Inicialmente pensé que ellos debían figurar como SUB-DIRECTORES, que es lo que de hecho son; pero nos pareció formalmente más cerca de la idea de la colegiatura, la nominación de Comité Editorial.

Ha sido una experiencia estimulante para mí el intercambio constante de ideas, proposiciones, lecturas, y no la menor, la actividad final que compartimos: dar forma de tal a nuestra revista. La cercanía en un mismo lugar —la Universidad— ha sido la condición que ha hecho posible este trabajo en equipo al que no quisiéramos renunciar.

Yo entiendo que otras direcciones de revistas funcionan de manera distinta: un comité editorial constituido por miembros ajenos a la institución que la publica. Si la participación es principalmente de consulta, esto debe ser, sin duda, fácil de plantear y resolver. Nuestro comité no funciona solo en ese orden de cuestiones sino, como he dicho, en el diálogo y en la asignación de tareas que suman finalmente el todo que es cada número.

Hay un tercer punto de la normativa que invita, y hasta exige, una reflexión crítica. Es el que se refiere a la ENDOGAMIA. Ese concepto, como se sabe, tiene que ver con el hecho de que una comunidad que se genera y se surte a sí misma, rechaza la incorporación de miembros ajenos al propio grupo o institución.

En el ámbito académico, esta noción tiene una aplicación generalizada en las universidades estadounidenses, donde no es aceptable que una Universidad contrate como profesor a un doctorado de sus mismas aulas. Conocí muy de cerca esa restricción, como muchos de Uds., en mis casi treinta años de trabajo en diversas universidades de los Estados Unidos: es una medida justa en el aspecto especialmente docente, porque con ella se trata de evitar que, en un determinado Departamento, por ejemplo, el discípulo repita programas y metodologías de sus maestros, ya que semejante situación puede limitar, cuando no cerrar o cancelar la indispensable apertura a otras posibilidades del conocimiento y de la enseñanza, con el consiguiente perjuicio para el propio docente y para sus estudiantes. En ese punto, el rechazo a la endogamia se justifica plenamente.

Pero ese término, y lo que connota y conlleva como consecuencia, no me parece, sin embargo, aplicable en el caso de publicaciones universitarias de ningún tipo. Si, como se ha dicho muchas veces, *la Universidad es el lugar donde se producen ideas*, y éstas —desde luego— no son un mal transmisible para nadie, las ideas innovadoras solo pueden generar, a su vez, ideas renovadoras, y estas deben ser siempre acogidas, discutidas y difundidas por la comunidad en un espacio de creativa libertad. Reducir a un mínimo porcentual la publicación de investigaciones, a veces muy valiosas, de los miembros de la Universidad a la cual pertenece una determinada revista —pongamos por caso los *Anales de Literatura Chilena*, que dirijo—, me parece más que una limitación, un grave error, que celebraría ver subsanado por los organismos correspondientes.

No creo que el origen de esta disposición o exigencia surja de la sospecha de que los directores o miembros de los comités editoriales tiendan a favorecer a personas muy próximas, acogiendo sin rigor los trabajos que sus colegas, o incluso amigos, les acerquen. Y ya que esto no puede ser así, pienso que se debe imponer entre nosotros una apertura mayor a la inclusión de colaboraciones de autores de la misma Universidad o de los comités directivos, cuando ellas sean calificadas como meritorias por los evaluadores.

Evaluadores: en este punto, mi experiencia de este periodo como director de los *Anales de Literatura Chilena* no ha sido ajena a complicaciones. Si las personas que integran los comités directivos o editoriales, o son miembros docentes de la Universidad patrocinadora, no deben evaluar los trabajos propuestos para publicación, hay que recurrir, naturalmente, a especialistas externos. Pero la verdad es que esto se ha hecho cada vez más problemático: nosotros recibimos, a menudo, excusas de quienes no pueden responder a

estas peticiones, y esto genera vacíos graves en el trámite de la organización de la revista. Hay que reconocer que el trabajo de evaluar concienzudamente un texto demanda tiempo y distrae a cada quien de sus tareas propias. Hemos tenido que acudir a una práctica compensatoria, que es la de fijar un honorario por los trabajos de evaluación. Como la mayor parte de los evaluadores son extranjeros y no tienen nada que ver con las exigencias impositivas chilenas, nuestro propósito de pagar honorarios ha fracasado muy a menudo. Hemos tenido, pues, que desplazarnos de un lugar a otro, lo que no solo incide en el costo de la publicación: lo más perturbador es el atraso en las fechas establecidas y deseables. También en este punto creo necesario modificar la norma que desaconseja o impide la recurrencia a informantes o evaluadores del propio entorno universitario, en el bien entendido de que un especialista de reconocida competencia en su área no cederá a presiones indebidas y querrá mantener siempre en el punto más alto la proyección de su disciplina.

## LA DONACIÓN DE DON SANTIAGO SEVERÍN\*

*Roberto Hernández Cornejo*

Allá por el año de 1887 el fecundo literato e historiador don Miguel Luis Amunátegui publicaba un artículo que lleva su firma, bajo este rubro: “La Biblioteca de Valparaíso”.

Lamentábase el señor Amunátegui de la desidia gubernativa con respecto a la Biblioteca de la segunda ciudad de Chile, que por no tener amplio desarrollo y estar dotada con mezquindad, podía infundirle a tantos extranjeros que visitan nuestro primer puerto una idea poco lisonjera de nuestra dedicación al estudio y de nuestra cultura intelectual. Por último, don Miguel Luis Amunátegui, en ese artículo de hace treinta años que ahora recordamos, señalaba una serie de medidas urgentes, de beneficio para el establecimiento; y concluía diciendo:

Sin perjuicio de llevar pronto a cabo las cuatro medidas antes expresadas, que no deben postergarse, es preciso pensar seriamente en construir para la Biblioteca de Valparaíso un edificio cuya situación y distribución sean aproximadas al objeto y que esté a salvo, en cuanto sea posible, de los incendios. El Gobierno debería destinar para este fin un sitio en el extenso terreno que se ha formado recientemente sobre el mar.

Como sucede con tantas otras indicaciones de plena justicia y necesidad, el Gobierno se cuidó muy poco de atender a la petición que le iba en Santiago por el conducto tan respetable y prestigioso del señor Amunátegui. A los pocos meses de publicado ese artículo murió repentinamente su ilustre autor y nadie volvió a tratar el tema a lo menos en Santiago.

Pues bien, los votos tan patrióticos y dignos que formulara meses antes de su fallecimiento uno de los hombres a quien el país debe más por lo que se refiere a la difusión de la enseñanza, del estudio y de la cultura; esos votos, decimos, de treinta años atrás ya se han cumplido espléndidamente en Valparaíso. No es el Gobierno el que ha levantado un edificio magnífico

---

\* Artículo publicado en *La Unión* de Valparaíso, el 3 de noviembre de 1918. Se ha actualizado la ortografía allí donde se ha considerado necesario para la legibilidad del texto (N. del E.).

para la biblioteca pública; pero es un particular de generoso civismo quien ha dado mayor lustre a su nombre con la donación más importante que ha habido en Chile para Bibliotecas. Y en vista de que dentro de muy poco, a principios del año próximo, la Biblioteca se instalará provisoriamente en los bajos del nuevo edificio, —porque el piso alto en que se encuentra el salón de lectura demorará un poco más— el Gobierno ha hecho obra de estricta justicia al expedir el decreto siguiente, que es el punto de partida para una nueva era en el establecimiento de la Biblioteca:

Nº 3965 - Santiago, 16 de Octubre de 1918. — He acordado y decreto: Nómbrase a don Santiago Severín para que sirva el cargo de director honorario de la Biblioteca pública de Valparaíso.

Tómese razón y comuníquese. - Sanfuentes. - Alcibíades Roldán.

En 1912 fue cuando el señor Severín determinó construir a sus expensas un edificio para la Biblioteca Pública de Valparaíso a fin de instalarla debidamente, mejorando después su servicio.

En otras partes son comunísimos estos rasgos, principalmente en los Estados Unidos de Norte América, donde los ciudadanos ricos tienen en mucha estima la institución de las Bibliotecas y están legítimamente orgullosos de los progresos que le han hecho alcanzar. Entre nosotros o por mejor decir en Chile, el rasgo del señor Severín es único y merece esculpirse en honra del donante que, cuando esté concluido el edificio, no habrá desembolsado menos de seiscientos mil pesos de su fortuna particular.

El encarecimiento de los materiales a causa de la guerra, junto con otros factores concurrentes, ha hecho subir al doble y más el valor de la donación en que primeramente pensaba el señor Severín.

Las alternativas que sufrió el propósito del donante, por causa de los obstáculos inesperados que se presentaron, fueron muchas; y le tocó afrontarlas principalmente mientras fue diputado.

Lo primero consistió en buscar un terreno municipal donde pudiera erigirse con ventaja el nuevo edificio de la Biblioteca. Para cuyo gasto ofrecía el señor Severín trescientos mil pesos. Algunos señalaron en la Municipalidad un terreno de ésta que da frente al Parque, ubicado en la calle Freire. Después se pensó que entre todos los sitios municipales era preferible el local que por entonces ocupaba la 2.ª Comisaría; y conforme a esta nueva designación se formaron los planos, citándose a los ingenieros en un concurso. Resultó aceptado el plano de los señores Barison y Schiavon [...].

El por qué de estas modificaciones se comprende. Estudiadas las cosas para un terreno como el ya dicho, sobrevino otro cambio. La Municipalidad,

en efecto, acordó a la postre que el terreno para la Biblioteca fuera la faja que actualmente ocupa ese nuevo edificio [...] por el costado norte de la prolongación o ensanche de la Plaza Victoria. Hubo pues, que reducir y achicar los planos, calculados antes para un edificio más espacioso, en terreno de 800 metros.

Así las cosas y cuando ya se habían hecho por cable los pedidos a Europa para la ferretería del nuevo edificio, sobrevino otro contratiempo. En el sitio que había designado la Municipalidad, existía trabado un embargo antiguo de ochenta mil pesos; y el propietario del crédito, un señor Hardy, se había acordado de hacer valer sus derechos en el momento más oportuno. El terreno, pues, estaba en vías de salir a remate para responder a una deuda cuyo origen no supimos.

Por una parte fue de agradecerle al señor Hardy que diera la voz de alarma con tiempo, sin esperar que el edificio del señor Severín estuviese terminado. Porque ahora habría tenido derecho para decirnos: ¡Saquen todo el edificio porque lo que es yo mantengo el embargo sobre el terreno!

Arreglado el crédito del señor Hardy en 1913, mediante otra garantía municipal que no fuese ese terreno, —ya teníamos perdido un año en todas estas andanzas— se dio comienzo a los trabajos en los que hubo luego una paralización por dificultades ajenas al señor Severín. ¡Buenos dolores de cabeza se llevaba en Chile el primer particular que, a semejanza de los ciudadanos norteamericanos había querido hacer una donación para Biblioteca!

Se deshizo parte de lo hecho y entraron a intervenir en el edificio los arquitectos que habían logrado hacer triunfar su proyecto en un concurso. En seguida entró como director de la obra el ingeniero don Augusto Geiger.

Dentro de esta nueva situación ha marchado el edificio, cuya habilitación provisoria está próxima.

El edificio donado por don Santiago Severín mide un frente de 58 metros y es de hermoso aspecto.

En el piso bajo está al centro un hall cuadrado de 10 metros por 10, con dos entradas: una por la Plaza, que es la entrada principal, y otra por la Avenida. Del hall, arranca una amplia escalera al primero y segundo pisos. El piso bajo tendrá a la derecha, entrando por la Plaza, el departamento de lectura a domicilio, un salón para lectura de diarios y periódicos y algunas salas chicas para copias y dibujos. Al costado izquierdo, está una pieza para el portero, un departamento que se usará para taller de encuadernación y una bodega.

Todo esto lo constituye el piso bajo; de manera que subiendo la escala de este piso nos encontramos ante el gran salón de lectura, con capacidad de 176 metros cuadrados y donde podrán estar cómodamente instalados

130 lectores. Ocho grandes ventanas para la Plaza y cuatro para la Avenida, permitirán graduar la luz a voluntad, siendo de advertir que la luz también se ha dejado de arriba, porque el tercer piso, solo tiene en esta parte una galería que circunda al salón, y que se aprovechará para estantería.

Como ventilación y como luz, este salón es decididamente regio. Al extremo de la derecha, están los departamentos para los libros, que pueden abarcar tres pisos y que se comunicarán por ascensores para su mejor servicio.

En la izquierda de la gran sala, habrá un salón de espera, una oficina para el director; una salita para los demás empleados y otro salón de 110 metros cuadrados que se destinará para la lectura de las señoras que concurran al establecimiento.

Por fin, en el tercer piso, veremos a la izquierda un salón de 210 metros cuadrados, que será el salón para conferencias y a la derecha una galería que, como dijimos, rodeará al salón de lectura y que se destinará también a estanterías.

Tal es, con modificaciones de detalles que pueden venir después, la distribución interna del espléndido edificio que donará a la ciudad de Valparaíso don Santiago Severín, destinado para la Biblioteca Pública. Este rasgo, honrosísimo para la ciudad en que se produce y para la persona que lo promueve permitirá instalar en las condiciones debidas una institución que en otras partes es objeto de extraordinarios desvelos y que recibe cooperación de mil maneras.

Por el momento, según ya dijimos al principio, solo se habilitará la parte baja, en que quedará instalado provisoriamente el salón de lectura y toda la estantería.

Algunos datos de otro orden, que podríamos ensanchar mucho, anotamos en seguida, como oportunos.

La biblioteca Pública de Valparaíso fue mandada crear por decreto de 27 de febrero de 1873, que lleva la firma del Presidente don Federico Errázuriz (padre) y del Ministro don Abdón Cifuentes. Una reliquia viviente del Partido Conservador. Como base la Biblioteca tuvo unos mil volúmenes de obras que, empastadas y a la rústica, formaban La Biblioteca del Liceo de esta ciudad.

El primer director de la Biblioteca Pública de Valparaíso fue don Francisco Javier Casanova; que la mantuvo por más de 15 años; le siguió don Agustín Iglesias, que ejerció el cargo por más de 20 años; y al señor Iglesias sucedió don Manuel A. Calvo, que en 1912 consiguió el traslado de la Biblioteca al edificio que ocupa actualmente en la calle Edwards.

Ello fue por sí solo un progreso innegable. La Biblioteca había andado antes en peregrinación constante por distintas piezas del antiguo edificio de los Tribunales de Justicia. El movimiento de lectores era casi nulo, comparado con el que se produjo después, con el solo cambio de local.

No nos corresponde a nosotros, por razones particulares, venir a pronunciarnos acerca del servicio mismo de la Biblioteca, que con los elementos de que dispone no ha podido hacer más; aunque sí podríamos señalar las necesidades primordiales del desarrollo futuro que exigirían para el medio de Valparaíso atención preferente en ciertas y determinadas materias.

Hay mucho que está por hacer; pero ya se comprende que la voluntad no basta si no logra verse auxiliada.

El nombramiento de director honorario que ha hecho el Gobierno en la persona de don Santiago Severín, liga a este benefactor público a un establecimiento que cuando se encuentre instalado en definitiva requerirá mayor ensanche de servicios para cumplir como se debe el carácter que revisten las Bibliotecas Públicas en los países más adelantados, donde el papel del bibliotecario es sobremanera importante en la educación nacional.

#### BREVE RESEÑA DEL AUTOR

*Roberto Hernández Cornejo* fue periodista, historiador y bibliófilo. Nació en Melipilla el 18 de diciembre de 1877. Hizo solo dos años de estudios primarios. En adelante fue autodidacta. Se inició en periódicos de su pueblo: *La Constitución*, *El Deber* y *La Unión*. Barros Arana en 1901, lo estimuló al desarrollo de “historias locales”. Trasladado a Santiago en 1902, fue Secretario de Redacción del diario *El Chileno*. En 1906, a los 29 años, asumió la dirección de mismo diario en Valparaíso, ciudad bullente de actividad cultural y comercial. Desde el 1 de julio de 1915 y hasta 1954, fue redactor del diario porteño *La Unión*. Este periodo fue extraordinariamente fértil en estudios, artículos y publicación de libros. Desde 1917 y hasta 1953, fue conservador de la Biblioteca “Santiago Severín” del Puerto. Hernández fue miembro correspondiente a la Real Academia de la Historia de Madrid (1921) de la Academia Chilena de la Lengua (1940), y desde Washington, The Academy of American Franciscan History, lo declaró miembro honorario (1953). Fue también Ciudadano Honorario de Valparaíso (1965).

Roberto Hernández está íntimamente ligado a Valparaíso. Su sencillez y laboriosidad le granjeó respeto y admiración. Desde la Biblioteca Severín realizó una obra silenciosa de acopio bibliográfico e irradiación cultural notable. En *La Unión*, “R.H.”, dejó huellas duraderas y por explorar en miles de artículos, notas curiosas y estudios. Publicó 28 libros, entre ellos, *Álbum Valparaíso panorámico*, *El Roto Chileno*, *Valparaíso en 1827*, *Los Chilenos en San Francisco de California*, *El Salitre*, *Los Primeros Teatros de Valparaíso*, etc.

“Es el gran historiador de Valparaíso” (Gazmuri, Cristián, 2006). Eduardo Barrios lo exaltó por “sus condiciones de caballerosidad y rectitud, por su cultura y especial preparación en el campo de las letras y de la historiografía

patria”, agregando “el reconocimiento que nadie puede a Ud. negarle por todo lo que a Ud. se le debe como Conservador de la Biblioteca Santiago Severín de Valparaíso a través de tantos años, y en general, le debe la vida cultural de ese puerto” (25 de mayo de 1953).

Roberto Hernández Cornejo falleció el 11 de enero de 1966, a los 89 años de edad, en su casa de Playa Ancha, Valparaíso.



Roberto Hernández en su biblioteca particular.

# RESEÑAS



HANS STANGE MARCUS / CLAUDIO SALINAS MUÑOZ (EDS.), *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2013, 276 pp.

El nuevo libro de Hans Stange y Claudio Salinas viene a enriquecer el debate acerca del cine y la crítica, y de seguro será revisado y consultado por muchos otros lectores futuros. Tras *La butaca de los comunes. La crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*, hay un trabajo conjunto que involucró no solo a los editores (quienes aparecen además como autores de un par de textos), sino a una serie de investigadores de distintas generaciones, formaciones y perspectivas teóricas, los que se proponen reflexionar acerca de la crítica de cine como práctica cultural y social. Ese punto de vista múltiple y variado es también un factor que hace de este libro un objeto necesario y productivo. Así, vuelvo a destacar la relevancia de este texto en el debate actual chileno, y su vinculación con otros estudios ya realizados o en proceso de elaboración.

Si bien el volumen se inscribe concretamente en el contexto chileno, o al menos latinoamericano, y si queremos ampliar un poco la lectura de sus alcances, es posible situarlo en el ámbito más genérico del conflictivo campo de los estudios visuales. Cuando W. J. T. Mitchell, uno de los teóricos más relevantes en esta área, se refiere a lo que denomina “giro pictórico” —que caracterizaría el contexto sociocultural contemporáneo—, intenta describir un cambio cultural en el que las imágenes toman un lugar preponderante en relación a la palabra y en el que diversos estudios académicos requieren replantearse, o al menos revisarse, a la luz de esta mutación. Al plantear esto, no sugiere que se trate de una derrota absoluta y definitiva de la letra, sino más bien subraya la relación que estos dos elementos tienen entre sí. Sí reconoce que hay un cambio en el énfasis, en el modo de relacionarnos con el entorno que hoy privilegia lo visual, pero, al mismo tiempo, destaca la imposibilidad de fundar esta relación imágenes-cultura, sin la mediación de la palabra. Uno de los conceptos básicos que utiliza es el de *image-text*, el que se halla impregnado de esta dualidad entre lo visual y lo lingüístico, y describe su interdependencia. Me parece que *La butaca de los comunes* trata, en un nivel muy primigenio —y no por ello menos relevante—, también sobre esto, sobre la vinculación estrecha entre la producción de imágenes y el diálogo que solo el lenguaje puede permitirnos desarrollar en torno a ella: la manera cómo diversos textos escritos nos llevan a apropiarnos, reelaborar, dar sentido, a las imágenes en movimiento que han poblado el imaginario nacional por más de un siglo ya.

Como digo, eso en un nivel primario y general. Una suerte de punto de partida analítico que sostiene el proyecto, antes de bajar a la concreción de su objeto de estudio. En esto se lo puede poner en diálogo con otras

publicaciones, más o menos recientes, que también trabajan con las relaciones entre la palabra y la visualidad (o las tecnologías visuales, si somos más específicos). Me refiero puntualmente a *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*, de Valeria de los Ríos, y al texto *Archivos i Letrado. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*, editado por Wolfgang Bongers, junto a un destacado equipo de trabajo. Es preciso señalar que también ellos, fundándose en una perspectiva integrativa que destaca el intercambio entre ambos lenguajes —de manera que se construyen mutuamente—, no renuncian por eso a situar sus observaciones en las implicancias sociales y culturales que este ejercicio conlleva. Estos dos textos dialogan de manera radical con el contexto latinoamericano y chileno, respectivamente, y con las características dadas por esta inscripción, que determina a sus objetos de estudio. Así también, se hace evidente en la nueva obra *La butaca de los comunes*, el compromiso que las investigaciones que la componen establecen con la indagación de los procesos sociales del Chile del último siglo y su imbricación con los productos simbólicos que tejen aquello que llamamos cultura. La pregunta específica —y así lo aclara el subtítulo del volumen— es acerca de los imaginarios de la modernización, y su matriz de respuesta es buscada en la labor que la crítica de cine ha desarrollado en nuestro país.

Cuando se refiere a la crítica, aparece un concepto fundamental que se repite varias veces en el libro: el de mediación. Tanto en la Introducción, donde los editores la presentan, como en el artículo donde éstos —ahora como autores— exploran el legado de Sergio Salinas Rocco, y como en el texto final de José Miguel Santa Cruz —por poner tres ejemplos precisos donde esto ocurre—, se la describe, no como un simple vehículo de contenidos, sino más bien como una elaboración, una activación reflexiva y no pocas veces política, en su rol de creación de sentido y visibilización de problemáticas complejas. “La crítica más como un negociador que como un intermediario”, nos advierten Stange y Salinas en su Introducción. “La crítica como una manera de imaginar y participar de la modernidad”.

Así, el volumen se inicia con un texto de Carlos Ossa, “El vigía y la Flapper”, que se preocupa de revisar el impacto social de la llegada del cine a Chile, y de examinar las estrategias discursivas generadas desde el poder y desde la resistencia cultural, en la primera mitad del siglo xx y, más tarde, en los movimientos renovadores de las décadas del sesenta y setenta. Así, indaga en cómo “la élite chilena hizo de la crítica de cine un mecanismo de gobernabilidad, impuso el gusto y las claves de lectura”, a la vez que describe cómo “la crítica se convierte en práctica política, en pensamiento disconforme, en rigor semántico destinado a hacer visible lo postergado”. A este texto le sigue la investigación desarrollada por Carolina Kulhmann y Cristián Ahumada, “Un panorama de la crítica de cine en Chile durante el siglo xx”, que funciona como un catastro amplio de las publicaciones dedicadas a la crítica

de cine en nuestro país, y su categorización. Un material sin duda necesario y productivo para quienes se dedican a los estudios de cine. El siguiente artículo corresponde a “Los orígenes de la crítica cinematográfica en Chile (1915-1930)” de Eduardo Santa Cruz, que explora con rigor histórico y crítico las primeras experiencias en este campo. Este texto dialoga, además, con otro del mismo autor —“Crítica de cine en el Chile desarrollista. El caso de la revista *Sinopsis*, 1938”— que avanza un poco más en la primera década del siglo recién pasado, referido a un estudio de caso —el que se enriquece con otros ejemplos— y que explora más profundamente la relación entre el ejercicio de la crítica y las redes donde se teje lo social.

Entre los dos trabajos de Santa Cruz se ubica el artículo, preparado por Stange y Salinas, “Un arte que piensa. La cultura cinematográfica como imaginario estético-político en la obra de Sergio Salinas Rocco”, que pone de relieve el trabajo de este crítico, como promotor de un modo de hacer crítica que se funda en el concepto de “cultura cinematográfica”, esto es, en “la convergencia de una matriz ilustrada, la teoría del cine de autor y la simpatía por los movimientos políticos transformadores, todo lo cual excede ciertamente el campo de acción de la crítica de cine y extiende sus alcances al circuito completo de la producción, recepción e interpretación del cine como fenómeno artístico y cultural”. La opción de los autores supera, a su vez, el mero rescate de un pensamiento al situar los aportes de Salinas Rocco como una posible interrogación de nuestras aproximaciones y prácticas como espectadores y críticos, hoy. El siguiente artículo corresponde a “Aporías críticas. Reflexiones en torno a la condición de la crítica de cine en el proceso de modernización neoliberal en Chile” de Guillermo Jarpa, el que, inscribiéndose en la propuesta inicial del libro —que ubica a la crítica como clave de lectura de un imaginario moderno—, se dedica a explorar las transformaciones de un discurso crítico adosado a un producto cultural cada vez más considerado una mercancía. Los textos finales corresponden a Raúl Sandoval Muñoz y José Miguel Santa Cruz. El primero, “La crítica según los críticos”, es una indagación basada en entrevistas y textos de diversos críticos chilenos y en su propia elaboración reflexiva respecto a su quehacer. Cierra el volumen “Una idea, múltiples escrituras. Panorámica teórica de la crítica de cine en Chile”, extenso artículo que propone, desde la teoría dura, pero con múltiples referencias a casos puntuales, una reflexión en torno a la construcción de “un régimen discursivo al interior de los procesos de modernización socio-culturales en Chile, en qué fuerzas, intereses, relaciones de poder y de deseo se disputan la formulación de una experiencia estética”. Así, esta clausura establece un mapa circular con la propuesta inicial de entender la crítica como mediación, pero que no simplemente intermedia, media y articula, sino que “puede operar allí donde las articulaciones entre los procesos sociales y de modernización del país, de una parte, y sus imaginarios sociales junto

con sus representaciones en lo cinematográfico, de otra, están fracturadas, desajustadas o desestructuradas”, como proponen Stange y Salinas en su Introducción.

CATALINA DONOSO PINTO

ALEJANDRA CASTILLO / CRISTIÁN GÓMEZ-MOYA (EDS.), *Arte, Archivo y Tecnología*, Santiago, Ediciones Finis Terrae, 2012, 167 pp.

Hay un asunto central desde el cual podemos abrir el entramado de problemas desarrollados en los textos compilados en el presente libro. Este recoge la necesidad actual por pensar el proceso de mutación tecnológica —evitando la euforia ocasionada por la cultura de los *nuevos medios*— que tiene en la “vida” su agente desencadenante: “la vida incesantemente inmiscuyéndose en la obra. La vida, pero con una variación: la vida técnicamente expuesta, técnicamente reproducida” (p. 7). Es decir, la transformación de las tecnologías de la imagen no solo asegura la circulación, distribución y consumo espectacular del arte en sus nuevas formas de visualidad en el universo virtual, sino que se hace indispensable plantear de modo problemático el punto de intersección entre arte y tecnología, como un espacio de cuestionamientos del “sobreabundante despliegue de formas de vidas encapsuladas en ejercicios visuales hiperconectados” (Gómez-Moya, p. 41).

Las bienales de “nuevos medios” y las ferias de “artes mediales”, que se diseminan por el mundo a la misma velocidad que los avances tecnológicos, dan cuenta de la necesidad de reflexionar sobre el entramado de fuerzas que se articula entre arte, tecnología y vida. José Luis Brea en el ensayo “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la *e-image*”, se hace cargo de este asunto recuperando la idea planteada por Martin Jay sobre el “régimen escópico”. Brea desarrolla, desde ahí, la idea de una “episteme escópica” estructurada en la presuposición de un orden de conocimiento o de un orden de producción de significados en el territorio de la visualidad, al que no se accede directamente de una manera consciente. ¿Esta episteme escópica determina lo cognoscible en el campo de lo visible?, ¿podríamos afirmar que todo lo que puede ser visto origina conocimiento?, son algunas de las preguntas que orbitan el problema planteado por J. L. Brea. En lo que respecta a la pregunta por la transformación del estatuto del arte en el nuevo régimen tecnológico, este autor afirma que la supervivencia del arte —o aquella actividad que llamábamos arte— no puede ser planteada en otro escenario más que considerando el estatuto específico del “régimen escópico”, condicionante del acto de ver en cada época, y, simultáneamente, valorando el *régimen de creencias* en que se establecen los sujetos de conocimiento y experiencia, mediatizados y regulados por la *institución arte*, que instituye convicciones donde los *regímenes de creencia* encuentran su respaldo.

En la presentación de este libro a cargo de Alejandra Castillo y Cristián Gómez-Moya, se deja ver con claridad que la mutación del estatuto de la obra de arte pasa principalmente por dos problemas: “uno dirigido al dispositivo conceptual que la sostenía narrándola en un orden teleológico enmarcado en

las palabras del inicio y del fin; y otro orientado hacia el dispositivo temporal que la describía en un tiempo pasado” (p. 7). En este sentido la obra de arte concebida como un *reservorio de la memoria de la humanidad* o como portadora de alguna *verdad del ser*, entra en su crisis más profunda. La transformación a la que se ve sujeta la obra de arte en la actualidad digital, pasa por una nueva *disposición-memoria* radicalmente distinta de la que se le atribuía al arte en su forma de producción “manual” o “análoga” moderna. Este modo de producción otorgaba a la imagen una estabilidad mnémica que resulta imposible en los nuevos soportes digitales que José Luis Brea llama la *e-image*, en donde se dan “cambios en condiciones de flotación, bajo la prefiguración del puro fantasma” (Brea, p. 57). Esta *e-image* es un tipo de existencia efímera de la imagen, que al momento de aparecer se sustrae rápidamente, se manifiesta exclusivamente bajo la forma de *lo que deviene* como pura intensidad en tránsito. Otra posibilidad de comprender este colapso del *archivo-arte* es la que ofrece Flavia Costa en el ensayo “Poéticas tecnológicas y pulsión de archivo”, donde nos propone un recorrido que va desde comienzos del último siglo, en que coincidió la imaginación ilustrada con el “afianzamiento del arte como terreno del archivo universal de la humanidad cosmopolita” (Costa, p. 93) —y a contrapelo de esta comprensión, la radicalización vanguardista en que se retoma la tensión entre arte y técnica en la producción del *shock* como *catástrofe de los sentidos*—; pasando posteriormente por la segunda mitad del siglo xx, en que se desarrolla el nuevo estatuto de la tecnología reproductiva, informática, y los sistemas digitales de conservación, clasificación y registro, propiciando lo que Andreas Huyssen llamó “culturas contemporáneas de la memoria”. En la condición actual, el despliegue total de las tecnologías informáticas ha generado una posibilidad inusitada de archivar datos, imágenes, historias y testimonios en una pulsión archivística desmedida que J. Derrida desarrolló en su libro *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Esta pulsión amenaza desde dentro la condición moderna del *archivo-arte*: *la proliferación incesante de materiales, que lo vuelven un anarchivo —caos anacrónico, que Derrida relaciona con la pulsión de destrucción, archiviolítica* (Costa, p. 101). Así colapsa, entonces, la estructura del *archivo-arte*, definida en sus dos funciones principales: la rememorante y la clasificatoria. Volvemos aquí a lo que plantea José Luis Brea como una nueva condición de la *e-image*, en cuyo asentamiento la *disposición mnémica* de la imagen se ve alterada radicalmente, la condición de *testificación histórica* del arte se esfuma y es reemplazada por una nueva función de redes. Esta idea se refiere a una memoria en la que ya no hay un objeto que consigne la predicabilidad y la materia documental, sino una memoria de red, como “*potencia de relación y actuación en el espacio de interconexión*” (Brea, p. 63); aparece, por decirlo así, una condición *rizomática* de la memoria de la imagen digital.

Precisamente este tipo de condición diseminada de la *e-image* es lo que Boris Groys problematiza en el ensayo “De la imagen al archivo imagen —

y vuelta: el arte en la era de la digitalización”. Boris Groys se pregunta si esta nueva condición de la imagen virtual la constituye como una “imagen fuerte”, en el sentido que ésta pareciera hacerse independiente de cualquier tipo de práctica expositiva o curatorial, se hace visible a partir de una habilidad para multiplicarse y distribuirse por sí misma, de acuerdo a su propia “naturaleza”, de forma inmediata y anónima por cualquier canal abierto de Internet y de redes telefónicas; o por el contrario, su condición efímera no le permite estabilizar una “identidad” en el tiempo, lo que la constituiría como una “imagen débil” que precisa de una curatoría y depende de un espacio exhibitivo determinado. En otras palabras, si la digitalización de la imagen fue pensada como una forma de escapar del museo o de cualquier tipo de espacio de exhibición, ¿por qué podemos ver actualmente esta gran efervescencia por exponer estas imágenes en regímenes de visibilidad tradicionales de la institución artística? Para Groys parece ser en definitiva que es el *archivo-imagen* el que puede ser llamado “fuerte”, en cuanto que este permanece idéntico en su proceso de distribución, pero el *archivo-imagen* no es una imagen, es invisible, es el código digital en cuanto tal. La imagen es solamente un efecto de visualización del *archivo-imagen* como decodificación de los datos computacionales (*data*). Por su parte el teórico Joaquín Barriandos, en el ensayo “Reterritorializando los sesenta. Archivos, documentos y posestructuralismo en el museo de arte”, nos dice que aquello que instituímos como documento o como evidencia del pasado, en el uso, desuso y abuso del archivo, no es algo que exista ahí, pasivamente. Contra esta idea de un objeto de recuerdo inerte, o lo que Gómez-Moya llama *documentos muertos*, Barriandos nos dice que éste “es un dispositivo polisémico, equívoco, opaco y siempre incompleto que carga además con el peso de existir a costa de la pérdida de otros documentos, o tentativas de archivo” (p. 132). En este sentido todo puede ser conservado, por lo que la decisión por preservar un documento para la posteridad, conlleva el acto de deshacer algún otro, consciente o inconscientemente, políticamente comprometido o no. Esto significa una segunda cuestión, y es que un archivo siempre está “cargado de presente” para poder intervenir en el pasado, por lo que es indispensable pensar las *políticas de archivo* como una forma activa de resistencia contra la monumentalización calcárea de interpretaciones monolíticas y hegemónicas del pasado, y también como una estrategia para no perderse en el vacío hermenéutico del apolítico “relativismo interpretativo” (Barriandos).

Queda claro, entonces, que en este nuevo régimen las tecnologías constituyen un “entero mundoambiente” (Flavia Costa), que va desde la relación de la imagen digital con un nuevo marco jurídico de administración del *derecho de mirada*, como lo indica Gómez-Moya, hasta la automatización de la producción, tanto de la vida como de la vigilancia y el control sobre ésta. Aquí toma importancia el concepto de *interfaz* trabajado por Eduardo Sabrovsky

en el ensayo “El concepto de interfase. Notas sobre ciencias de lo artificial, arquitectura y biopoder”. La interfaz opera como una traducción o interpretación “entre el dominio de las prácticas de los usuarios potenciales y el de las tecnologías” (p. 85), donde se establece un vínculo entre cultura material y bio-poder, vida humana entendida no únicamente en sentido biológico sino en cuanto forma de vida, formas que quedarían inscritas en los cuerpos mismos “abriendo el espacio de posibilidades e imposibilidades en el cual el habitante se ha de jugar su biopolítico destino” (Sabrovsky, p. 90). Para finalizar esta breve reseña destacó el notable ensayo “Tecno indigenismo. Prolegómenos a una historia de la imagen”, de Oscar Ariel Cabezas, que cierra el libro. Este ensayo se abre con la pregunta *¿de qué está compuesta la imagen filmica de un “indígena”?* (p. 141), como forma de interrogar de qué manera se diferencia el archivo filmico contemporáneo del así llamado “indio”, con respecto a la iconografía cristiana que posibilitó la guerra de conquista y colonización del no-occidental, e hizo posible el devenir postcolonial que subordina al indígena a la dialéctica civilización/barbarie. En este sentido, el archivo cinematográfico del “indio” está circunscrito al interior de la fábula que naturaliza el “artificio del indio”, subordinándolo a la razón colonial de Occidente; pero no como la “continuación de la guerra contra los bárbaros por otros medios, sino, más bien, es ya la *guerra sin guerra* como repliegue de las fantasías dominantes en la técnica” (p. 160). Es *guerra sin guerra*, en el sentido que el archivo cinematográfico no se opondría a ninguna exterioridad —ya que la *cuasi-exterioridad* propia de una otredad en resistencia, desaparece en la época de la “aparición tecnomediática”—, sino que se trata de una clausura en “la estructura interna de la imagen técnicamente mediada por la cultura de Occidente” (p. 160). De esta manera, el racismo biopolítico del archivo filmico del “indio” es la condición misma de las infinitas *metamorfosis* del orden de lo visible y de la administración de la mirada.

RUDY PRADENAS

EDUARDO SÁNCHEZ ÑIGUEZ, *Vigencia y sentido de la historia*, Editorial Asterión, Santiago de Chile, 2012, 214 pp.

¿Qué es la Historia, cuál es su casuística, la esencialidad de sus formas y contenidos?

¿“Dejar simple memoria de los hechos producidos por los hombres” en la formulación simplista de un Heródoto, o ella descubre en su interior una especie de conducción intimista que escapa a la propia racionalidad humana?

Desde el interior de los grandes focos culturales surgió la necesidad —derivada de la multiplicidad de hechos bélicos, políticos, sociales y culturales— de interpretar el discurrir del quehacer humano. La providencialidad de los hebreos y el ineluctable proceso del encuentro definitivo con el Reino de Dios; el análisis por décadas de los romanos, el determinismo repetitivo de los griegos, todo aquello que la Antigüedad fue decantando, hasta producir los grandes sistemas interpretativos de nuestro tiempo —entendiendo este último como el iniciado con la eclosión revolucionaria francesa de finales del siglo XVIII y existente hasta nuestros días—.

Las ideas, los conceptos, las ideologías, se aglomeran formando un haz irrepetible que parece confirmar que aún permanecemos en la disyuntiva de ahondar en aquello que no es posible reducir a esquemas facilistas o a fórmulas que, por repetidas, pretenden mantener el “problema” en un *statuo quo* digno de un manual escolar, sobre todo en cuanto a la periodificación se refiere.

¿Es problema del hombre occidental, es decir, el “descendiente” de la cultura greco-romana y su aditamento de la religión hebrea y su derivación al cristianismo?

El marxismo estableció una impronta con una exégesis muy difícil de superar, con sus ejes básicos del Materialismo Histórico y Dialéctico, pero en la medida que sus pronósticos no se cumplan, continúa siendo una posibilidad, en vista que su propia construcción en la URSS se diluyó en una fragmentación que hizo olvidar orígenes y el predicado avance hacia la sociedad sin clases.

Por otro lado, grandes historiadores como Spengler y Toynbee se atrevieron, en el siglo XX, a diagramar sistemas interpretativos de la historia en torno a las culturas que han aparecido y desaparecido de la faz de la Tierra. Morfologías históricas, discutibles todas, pero que mantienen la interrogante fundamental sobre el devenir humano con sus ciclos de auge y caída, con su hiperdesarrollo técnico y cultural, y con los síntomas de la decadencia y/o la desintegración de una cultura.

Temáticas todas, que enfrenta el profesor Sánchez con una sapiencia inusitada para nuestro medio y con ese atrevimiento intelectual que no teme a la réplica, que es la seguridad —digamos— de un estudioso profundo que

trata de esbozar su propia *Weltanschauung* centrada en la única posibilidad de redención para el ser humano: el Arte.

Las sociedades ideologizadas, la materialidad insulsa del capitalismo, los socialismos reales autodestruídos, no dejan posibilidad para que el Hombre pueda redimirse en su propia esencialidad. Sánchez es enfático; solo el Arte da la posibilidad de tal redención.

Aclaremos: Arte, en la medida que la Civilización Occidental —creadora de la técnica que hizo posible la Revolución Industrial— llevó a los grandes creadores a sumirse en esa nueva realidad y “construir” obras cada vez más crípticas, más encerradas en su propio misterio; sin ese ingrediente sería imposible entender la aparición de genios como Kafka, Joyce, Stravinsky, Klee, Picasso. Sánchez lo denomina como un arte “surrealista y atonal” circunscrito a minorías selectas, en una aparente derrota de su visión totalizadora (al respecto hay que recordar el estruendoso fracaso, y los comentarios despectivos de los especialistas de “La consagración de la Primavera”, obra fundamental de la música contemporánea).

El profesor Sánchez sabe “bucear” en el pensamiento histórico-filosófico, aunque muchos de sus asertos se nos aparezcan como frágiles, disimulados en su línea escritural elegante, devenida de pronto en teológica, o tal vez onírica-racional —si se nos permite la expresión—; pero en el contexto holístico ello es permitido, porque el verdadero escritor-pensante conduce a su propia creación o a la negación de lo que el “opinante” expresa.

Por último, hay que señalar que Eduardo Sánchez practica lo que, para algunos, constituye la “nano filosofía” del presente: los aforismos, tan reverenciados por Blas Pascal. Tiene miles, a juzgar por la numeración de ellos, contenidos en otro libro de su autoría. Acá solo se “exhiben” los de contenido histórico. Dos ejemplos:

“La aspiración a comprender la Historia es imposible, pero, al mismo tiempo ineludible”.

“Expropiar a los expropiadores, la terrible consigna de Marx, no es más que restablecer el orden divino perturbado precisamente por los expropiadores”.

“Ludión y buzo” —como se autodefiniera Sartre— es el profesor Sánchez, quien con *Vigencia y sentido de la historia* ha escrito un libro indispensable para la comprensión de la Historia Universal.

ARIEL PERALTA PIZARRO

*¿Qué miraron los ojos de John Wilmot?  
¿Qué miraron los de Bukowski?  
¿Qué miraron los de Baudelaire  
Rimbaud  
Poe, Dostoievski  
Hemingway  
Kerouac?  
¿Qué miraron los de Faulkner?  
¿Qué miraron los ojos de Winehouse  
los de Jim Morrison  
los de Janis Joplin  
los de Layne Staley?  
¿Qué miran aún los de Charly García  
Lemmy Kilmister  
los ojos de Harris?*

*Seguramente la escritura, la música  
la fisionomía del lenguaje  
pero también la botella*

Todo proceso creativo se relaciona con las zonas de conflicto. La literatura, la música o cualquier ejecución de arte, frecuentan con regularidad los estados dolorosos o las realidades oscuras. Mallarmé en su tiempo profetizó que “la poesía es el lenguaje de un estado de crisis”. Thomas Harris es un poeta de peso, de trayectoria y unidad estética, la fisionomía de su lenguaje puede ser descrita como una corriente inagotable de viajes y desvíos, una constante persecución de Ítaca, el corazón de su palabra. Pero también, Harris propone un hablante lírico que colinda con el trauma, el amor desgarrado, la tradición gótica y la alquimia del verbo. El mar es la infinidad de hojas y la escritura ese barco que desafía la corriente.

Su último libro, *Perdiendo la batalla del ebr(i)o* (2013), nos abre paso a una zona de escritura que antes no ha sido vista, o no con tanta precisión como lo es en este caso. La batalla, la “zona de peligro”, es ahora el catastro de lo íntimo y el Goliat es la botella, el alcohol y la experiencia. La bebida es ahora el espejismo de la ruta, la trayectoria oblicua.

¿Cómo el heroico Ulises venció al gigante Polifemo? No fue con el vigor, no fue con la eficacia del músculo, no fue con la física del movimiento, fue con la astucia, como en este libro, una obra lúcida, de temática ebria, pero lúcida.

*Apenas tres semanas.  
Tres días por semana.  
Tres tragos por día.  
Y la camarera al verme,  
abre la botella de Absolut  
y el vaso está a la mitad  
y los cubos de hielo a la deriva.  
(De Absolut, Pág. 63).*

A la deriva, en la navegación de la escritura, en la navegación del yo que colinda con la retórica, con el lenguaje poético. Es así como Harris nos sitúa en un libro híbrido, que parece biográfico y a la vez no, texto que nos define un viaje por ese mundo interno que en su anterior obra no conocíamos. Como en *El barco ebrio* de Rimbaud, el que navega es él, el hablante lírico es el barco y la marejada es su vida. La metáfora es el tambalear, es la arena movediza de la navegación, es el caos disyuntivo del “yo” que flota, se deja llevar por la corriente y reafirma su existir. Son el lenguaje y la palabra, la palabra y la bebida, las señales del viaje, repito, la trayectoria oblicua.

*Más dulce que a los niños las manzanas ácidas,  
el agua verde penetró mi casco de abeto  
y las manchas de vinos azules y de vómitos  
me lavó, dispersando mi timón y mi ancla.*

*Y desde entonces, me bañé en el poema  
de la mar, lleno de estrellas, y latescente,  
devorando los azules verdosos; donde, flotando  
pálido y satisfecho, un ahogado pensativo descende;*

*¡Donde, tiñendo de un golpe las azulidades, delirios  
y ritmos lentos bajo los destellos del día,  
más fuertes que el alcohol, más amplios que nuestras liras,  
fermentaban las amargas rojeces del amor!  
(El Barco ebrio, Rimbaud, Fragmento).*

La vida es un barco fermentado, un poema etílico, un cubo de hielo que descende por el oleaje del poema. Harris, poeta vidente, logra con eficacia diseñar una obra que manteniendo su estética habitual —como lo es ese juego con personajes literarios, referencias intertextuales, musicales y cinematográficas—, nos presenta un proceso, un agregado más a su obra general, donde el “yo” se intensifica, donde los “vicios” y la tragedia cumplen un rol vital, pero que, sin embargo, continúan el camino.

“Me gusta saber que Dante frecuentaba la taberna, que Shakespeare trasnochaba y bebía, [...], que Beethoven se pasaba las horas muertas en la cervecería”, dijo en su momento Giovanni Papini, y Scott Fitzgerald fue muy lúcido al tratar la articulación del bebedor: “primero te bebes una copa, luego la copa se bebe una copa y por fin la bebida te bebe a ti”. Harris frente a esto, agrega: “Yo bebí la copa. / No. La copa me bebió a mí” (de *Metonimia*, pág. 49). La bebida es también escritura, la manera en que el líquido recorre la garganta, el tiempo en que el efecto se posesiona del cuerpo, la gracia de la borrachera y el lánguido despertar del nuevo día. Todos estos puntos se transforman en tópicos, y en *Perdiendo la batalla del ebr(i)o*, son un *leitmotiv* interminable.

Aparecen en el libro personajes como Malcom Lowry, Joseph Roth, Charles Jackson, Rihaku, Poe, Baudelaire, Alexis Figueroa, Carlos Decap, entre otros, y aparece también un sujeto harriano, poderoso, un hablante lírico firme, directo, un Harris/Tiresias, un oráculo de su propia vida, una voz que proclama su existencia desde el estío hasta el *Decálogo del alcohólico* y el *Epitafio*.

*Ahora que el monje Harris ha muerto podemos  
condenarlo o despreciarlo, absolverlo o amarlo.*

*Pero que en su epitafio no diga nunca sobre la losa:  
¡Ay!, murió por culpa del alcohol.  
(De Epitafio, pág. 99).*

En este libro, Harris escribe de su vida y también de su muerte, o al menos desde la realidad poética, porque desde ya nos damos cuenta que la taberna es su palabra, el mar de copas, el misterio; y aunque se pierda o no la batalla, no es momento de pagar la cuenta, ni de ahogar el cigarrillo, ni mucho menos de soltar el vaso. Aunque se pierda o no la batalla, el sujeto harriano no apaga las luces.

*Así soy realmente: maligno, borracho, pero lúcido.*  
(Joseph Roth)

PABLO LACROIX



EDICIONES DE LA DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS

CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA

TÍTULOS PUBLICADOS  
1990-2009

- A 90 años de los sucesos de la Escuela Santa María de Iquique* (Santiago, 1998, 351 págs.).
- Adler Lomnitz, Larissa, *Lo formal y lo informal en las sociedades contemporáneas* (Santiago, 2008, 404 págs.).
- Archivo Nacional de Chile, *Guía de fondos del Archivo Nacional Histórico, instituciones republicanas* (Santiago, 2009, 523 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, tomo I, 347 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, tomo II, 371 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, tomo III, 387 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, tomo IV, 377 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, tomo V, 412 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2001, tomo VI, 346 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2001, tomo VII, 416 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2002, tomo VIII, 453 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2002, tomo IX, 446 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2002, tomo X, 462 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2003, tomo XI, 501 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2005, tomo XII, 479 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2005, tomo XIII, 605 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2005, tomo XIV, 462 págs.).
- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2005, tomo XV, 448 págs.).

- Barros Arana, Diego, *Historia general de Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, tomo XVI, 271 págs.).
- Bascuñán E., Carlos, Magdalena Eichholz C. y Fernando Hartwig I., *Naufraios en el océano Pacífico sur* (Santiago, 2003, 866 págs.).
- Bauer, Arnold, *Chile y algo más. Estudios de historia latinoamericana* (Santiago, 2004, 228 págs.).
- Bianchi, Soledad, *La memoria: modelo para armar* (Santiago, 1995, 275 págs.).
- Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, *La época de Balmaceda. Conferencias* (Santiago, 1992, 123 págs.).
- Contreras, Lidia, *Historia de las ideas ortográficas en Chile* (Santiago, 1993, 416 págs.).
- Cornejo C., Tomás, *Manuela Orellana, la criminal. Género, cultura y sociedad en el Chile del siglo XVIII* (Santiago, 2006, 172 págs.).
- Devés Valdés, Eduardo, *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950). El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad* (Santiago y Buenos Aires, 2000, tomo I, 336 págs.).
- Devés Valdés, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1990)* (Santiago y Buenos Aires, 2003, tomo II, 332 págs.).
- Devés Valdés, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Las discusiones y las figuras del fin de siglo. Los años 90* (Santiago y Buenos Aires, 2004, tomo III, 242 págs.).
- Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, *Catálogo de publicaciones*, 1999, edición del Centro de Investigaciones Diego Barros Arana (Santiago, 1999, 72 págs.).
- Donoso Rojas, Carlos; Jaime Rosenblitt B. (editores), *Guerra, región y nación: la Confederación Perú-Boliviana 1836-1839* (Santiago, 2009, 384 págs.).
- Ehrmann, Hans, *Rebrotos* (Santiago, 1995, 163 págs.).
- Feliú Cruz, Guillermo, *Obras escogidas. 1891-1924. Chile visto a través de Agustín Ross*, 2ª edición (Santiago, 2000, vol. I, 172 págs.).
- Feliú Cruz, Guillermo, *Obras escogidas. Durante la república*, 2ª edición (Santiago, 2000, vol. II, 201 págs.).
- Feliú Cruz, Guillermo, *Obras escogidas. En torno de Ricardo Palma*, 2ª edición (Santiago, 2000, vol. III, 143 págs.).
- Feliú Cruz, Guillermo, *Obras escogidas. La primera misión de los Estados Unidos de América en Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, vol. IV, 213 págs.).
- Fernández Canque, Manuel, *ARICA 1868, un tsunami, un terremoto y un albatros* (Santiago, 2007, 332 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).

- Fondo de Apoyo a la Investigación 1995, *Informes*, N° 4 (Santiago, diciembre, 1996).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 1998, *Informes*, N° 1 (Santiago, diciembre, 1999).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 1999, *Informes*, N° 2 (Santiago, diciembre, 2000).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2000, *Informes*, N° 3 (Santiago, diciembre, 2001).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2001, *Informes*, N° 4 (Santiago, diciembre, 2002).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2002, *Informes*, N° 5 (Santiago, diciembre, 2003).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2003, *Informes*, N° 6 (Santiago, diciembre, 2004).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2004, *Informes*, N° 7 (Santiago, diciembre, 2005).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2005, *Informes*, N° 8 (Santiago, diciembre, 2006).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2006, *Informes*, N° 9 (Santiago, diciembre, 2007).
- Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2007, *Informes*, N° 10 (Santiago, diciembre, 2008).
- Gazmuri, Cristián, *La persistencia de la memoria. Reflexiones de un civil sobre la dictadura* (Santiago, 2000, 156 págs.).
- Gazmuri, Cristián, *Tres hombres, tres obras. Vicuña Mackenna, Barros Arana y Edwards Vives* (Santiago, 2004, 163 págs.).
- Gazmuri R., Cristián, *La historiografía chilena (1842-1970)* (Santiago, 2006, tomo I: 1842-1920, 444 págs.).
- Gazmuri R., Cristián, *La historiografía chilena (1842-1970)* (Santiago, 2009, tomo II: 1920-1970, 528 págs.).
- Gay, Claudio, *Atlas de la historia física y política de Chile* (Santiago, 2004, tomo primero, 250 págs.).
- Gay, Claudio, *Atlas de la historia física y política de Chile* (Santiago, 2004, tomo segundo, 154 págs.).
- González Miranda, Sergio, *Hombres y mujeres de la pampa. Tarapacá en el ciclo de expansión del salitre*, 2ª edición (Santiago, 2002, 474 págs.).
- González V., Carlos; Hugo Rosati A. y Francisco Sánchez C., *Guamán Poma. Testigo del mundo andino* (Santiago, 2003, 619 págs.).
- Guerrero Jiménez, Bernardo (editor), *Retrato hablado de las ciudades chilenas* (Santiago, 2002, 309 págs.).
- Herrera Rodríguez, Susana, *El aborto inducido. ¿Víctimas o victimarias?* (Santiago, 2004, 154 págs.).

- Hutchison, Elizabeth Q., *Labores propias de su sexo. Género, políticas y trabajo en Chile urbano 1890-1930*, traducción de Jacqueline Garreaud Spencer (Santiago, 2006, 322 págs.).
- León, Leonardo, *Los señores de la cordillera y las pampas: los pehuenches de Malalhue, 1770-1800*, 2ª edición (Santiago, 2005, 355 págs.).
- Lizama, Patricio, *Notas de artes de Jean Emar* (Santiago, 2003).
- Lizama Silva, Gladys (coordinadora), *Modernidad y modernización en América Latina. México y Chile, siglos XVIII al XX* (Santiago-Guadalajara, 2002, 349 págs.).
- Loveman, Brian y Elizabeth Lira, *Las suaves cenizas del olvido. Vía chilena de reconciliación política 1814-1932* (Santiago, 1999, 338 págs.).
- Loveman, Brian y Elizabeth Lira, *Las ardientes cenizas del olvido. Vía chilena de reconciliación política 1932-1994* (Santiago, 2000, 601 págs.).
- Loveman, Brian y Elizabeth Lira, *El espejismo de la reconciliación política. Chile 1990-2002* (Santiago, 2002, 482 págs.).
- Mazzei de Grazia, Leonardo, *La red familiar de los Urrejola de Concepción en el siglo XIX* (Santiago, 2004, 193 págs.).
- Medina, José Toribio, *Biblioteca chilena de traductores*, 2ª edición, corregida y aumentada con estudio preliminar de Gertrudis Payàs, con la colaboración de Claudia Tirado (Santiago, 2007, 448 págs.).
- Mistral, Gabriela, *Lagar II* (Santiago, 1991, 172 págs.).
- Mistral, Gabriela, *Lagar II*, primera reimpresión (Santiago, 1992, 172 págs.).
- Mitre, Antonio, *El dilema del centauro. Ensayos de teoría de la historia y pensamiento latinoamericano* (Santiago, 2002, 141 págs.).
- Moraga, Pablo, *Estaciones ferroviarias de Chile. Imágenes y recuerdos* (Santiago, 2001, 180 págs.).
- Morales, José Ricardo, *Estilo y paleografía de los documentos chilenos siglos XVI y XVII* (Santiago, 1994, 117 págs.).
- Muratori, Ludovico Antonio, *El cristianismo feliz en las misiones de los padres de la Compañía de Jesús en Paraguay*, traducción, introducción y notas Francisco Borghesi S. (Santiago, 1999, 469 págs.).
- Mussy, Luis de, *Cáceres* (Santiago, 2005, 589 págs.).
- Oña, Pedro de, *El Ignacio de Cantabria*, edición crítica de Mario Ferreccio P. y Mario Rodríguez (Santiago, 1992, 441 págs.).
- Pinto Rodríguez, Jorge, *La formación del Estado, la nación y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*, 2ª edición (Santiago, 2003, 320 págs.).
- Piwonka Figueroa, Gonzalo, *Orígenes de la libertad de prensa en Chile: 1823-1830* (Santiago, 2000, 178 págs.).
- Plath, Oreste, *Olografías. Libro para ver y creer* (Santiago, 1994, 156 págs.).
- Retamal Ávila, Julio y Sergio Villalobos R., *Bibliografía histórica chilena. Revistas chilenas 1843-1978* (Santiago, 1993, 363 págs.).

- Rinke, Stefan, *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile, 1930-1931* (Santiago, 2002, 174 págs.).
- Rubio, Patricia, *Gabriela Mistral ante la crítica: bibliografía anotada* (Santiago, 1995, 437 págs.).
- Sagredo Baeza, Rafael, *La gira del Presidente Balmaceda al norte. El inicio del "crudo y riguroso invierno de un quinquenio (verano de 1889)"* (Santiago, 2001, 206 págs.).
- Sagredo Baeza, Rafael y José Ignacio González Leiva, *La Expedición Malaspina en la frontera austral del imperio español* (Santiago, 2004, 944 págs.).
- Salinas, Maximiliano, Daniel Palma, Christian Báez y Marina Donoso, *El que ríe último... Caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX* (Santiago, 2001, 292 págs.).
- Salinas, Maximiliano, Tomás Cornejo y Catalina Saldaña, *¿Quiénes fueron los vencedores? Elite, pueblo y prensa humorística de la Guerra Civil de 1891* (Santiago, 2005, 240 págs.).
- Scarpa, Roque Esteban, *Las cenizas de las sombras*, estudio preliminar y selección de Juan Antonio Massone (Santiago, 1992, 179 págs.).
- Sepúlveda Llanos, Fidel, *El canto a lo poeta. A lo divino y a lo humano* (Santiago, 2009, 584 págs.).
- Stabili, María Rosaria, *El sentimiento aristocrático. Elites chilenas frente al espejo (1860-1960)* (Santiago, 2003, 571 págs.).
- Tesis Bicentenario 2004* (Santiago, 2005, vol. i, 443 págs.).
- Tesis Bicentenario 2005* (Santiago, 2006, vol. ii, 392 págs.).
- Tinsman, Heidi, *La tierra para el que la trabaja. Género, sexualidad y movimientos campesinos en la Reforma Agraria chilena* (Santiago, 2009, 340 págs.).
- Toro, Graciela, *Bajo el signo de los aromas. Apuntes de viaje a India y Paquistán* (Santiago, 1995, 163 págs.).
- Urbina Carrasco, María Ximena, *La frontera colonial de arriba en Chile colonial* (Santiago, 2009, 354 págs.).
- Uribe, Verónica (editora), *Imágenes de Santiago del nuevo extremo* (Santiago, 2002, 95 págs.).
- Valle, Juvencio, *Pajareería chilena* (Santiago, 1995, 75 págs.).
- Vico, Mauricio y Mario Osses, *Un grito en la pared. Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno* (Santiago, 2009, 216 págs.).
- Vicuña, Manuel, *Hombres de palabras. Oradores, tribunos y predicadores* (Santiago, 2003, 162 págs.).
- Vicuña, Manuel, *Voces de ultratumba. Historia del espiritismo en Chile* (Santiago, 2006, 196 págs.).
- Villalobos, Sergio y Rafael Sagredo, *Los Estancos en Chile* (Santiago, 2004, 163 págs.).
- Virgilio Maron, Publio, *Eneida*, traducción castellana de Egidio Poblete (Santiago, 1994, 425 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 *Archivo de protocolos notariales de Santiago de Chile. 1559 y 1564-1566*, compilación y transcripción paleográfica de Álvaro Jara H. y Rolando Mellafe R., introducción de Álvaro Jara H. (Santiago, 1995-1996, dos tomos, 800 págs.).
- Vol. IV *Taki Onqoy: de la enfermedad del canto a la epidemia*, estudio preliminar de Luis Millones (Santiago, 2007, 404 págs.).

*Colección Fuentes para la Historia de la República*

- Vol. I *Discursos de José Manuel Balmaceda. Iconografía*, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1991, 351 págs.).
- Vol. II *Discursos de José Manuel Balmaceda. Iconografía*, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1991, 385 págs.).
- Vol. III *Discursos de José Manuel Balmaceda. Iconografía*, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1992, 250 págs.).
- Vol. IV *Cartas de Ignacio Santa María 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 B. (Santiago, 1993, 524 págs.).
- Vol. VI *Ensayistas proteccionistas del siglo XIX*, recopilación de Sergio Villalobos R. y Rafael Sagredo B. (Santiago, 1993, 315 págs.).
- Vol. VII *La "cuestión social" en Chile. Ideas y debates precursores (1804-1902)*, recopilación y estudio crítico de Sergio Grez T. (Santiago, 1995, 577 págs.).
- Vol. VIII *La "cuestión social" en Chile. Ideas y debates precursores (1804-1902)*, recopilación y estudio crítico de Sergio Grez T. (Santiago, primera reimpresión, 1997, 577 págs.).
- Vol. IX *Sistema carcelario en Chile. Visiones, realidades y proyectos (1816-1916)*, compilación y estudio preliminar de Marco Antonio León L. (Santiago, 1996, 303 págs.).
- Vol. X "... *I el silencio comenzó a reinar*". *Documentos para la historia de la instrucción primaria*, investigador Mario Monsalve Bórquez (Santiago, 1998, 290 págs.).
- Vol. XI *Poemario popular de Tarapacá 1889-1910*, recopilación e introducción, Sergio González, M. Angélica Illanes y Luis Moulián (Santiago, 1998, 458 págs.).

- Vol. XI *Crónicas políticas de Wilfredo Mayorga. Del "Cielito Lindo" a la Patria Joven*, recopilación de Rafael Sagredo Baeza (Santiago, 1998, 684 págs.).
- Vol. XII *Francisco de Miranda, Diario de viaje a Estados Unidos, 1783-1784*, estudio preliminar y edición crítica de Sara Almarza Costa (Santiago, 1998, 185 págs.).
- Vol. XIII *Etnografía mapuche del siglo XIX*, Iván Inostroza Córdova (Santiago, 1998, 139 págs.).
- Vol. XIV *Manuel Montt y Domingo F. Sarmiento. Epistolario 1833-1888*, estudio, selección y notas Sergio Vergara Quiroz (Santiago, 1999, 227 págs.).
- Vol. XV *Viajeros rusos al sur del mundo*, compilación, estudios introductorios y notas de Carmen Norambuena y Olga Ulianova (Santiago, 2000, 742 págs.).
- Vol. XVI *Epistolario de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941)*, recopilación y notas Leonidas Aguirre Silva (Santiago, 2001, 198 págs.).
- Vol. XVII *Leyes de reconciliación en Chile: Amnistías, indultos y reparaciones 1819-1999*, recopilación e interpretación Brian Loveman y Elizabeth Lira (Santiago, 2001, 332 págs.).
- Vol. XVIII *Cartas a Manuel Montt: un registro para la historia social y política de Chile. (1836-1869)*, estudio preliminar Marco Antonio León León y Horacio Aránguiz Donoso (Santiago, 2001, 466 págs.).
- Vol. XIX *Arquitectura política y seguridad interior del Estado. Chile 1811-1990*, recopilación e interpretación Brian Loveman y Elizabeth Lira (Santiago, 2002, 528 págs.).
- Vol. XX *Una flor que renace: autobiografía de una dirigente mapuche, Rosa Isolda Reuque Paillalef*, edición y presentación de Florencia E. Mallon (Santiago, 2003, 320 págs.).
- Vol. XXI *Cartas desde la Casa de Orates*, Angélica Lavín, editora, prólogo Manuel Vicuña (Santiago, 2003, 105 págs.).
- Vol. XXII *Acusación constitucional contra el último ministerio del Presidente de la República don José Manuel Balmaceda. 1891-1893*, recopilación de Brian Loveman y Elizabeth Lira (Santiago, 2003, 536 págs.).
- Vol. XXIII *Chile en los archivos soviéticos 1922-1991*, editores Olga Ulianova y Alfredo Riquelme (Santiago, 2005, tomo 1: Komintern y Chile 1922-1931, 463 págs.).
- Vol. XXIV *Memorias de Jorge Beauchef*, biografía y estudio preliminar Patrick Puigmal (Santiago, 2005, 278 págs.).
- Vol. XXV *Epistolario de Rolando Mellafe Rojas*, selección y notas María Teresa González F. (Santiago, 2005, 409 págs.).
- Vol. XXVI *Pampa escrita. Cartas y fragmentos del desierto salitrero*, selección y estudio preliminar Sergio González Miranda (Santiago, 2006, 1.054 págs.).
- Vol. XXVII *Los actos de la dictadura. Comisión investigadora, 1931*, recopilación e interpretación Brian Loveman y Elizabeth Lira (Santiago, 2006, 778 págs.).

- Vol. xxviii *Epistolario de Miguel Gallo Goyenechea 1837-1869*, selección y notas Pilar Álamos Concha (Santiago, 2007, 8 págs.).
- Vol. xxix *100 voces rompen el silencio. Testimonios de ex presas y presos políticos de la dictadura militar en Chile (1973-1990)*, compiladoras Wally Kunstman Torres y Victoria Torres Ávila (Santiago, 2008, 730 págs.).
- Vol. xxx *Chile en los archivos soviéticos 1922-1991*, editores Olga Ulianova y Alfredo Riquelme (Santiago, 2009, tomo 2: Komintern y Chile 1931-1935, crisis e ilusión revolucionaria, 492 págs.).
- Vol. xxxi *El Mercurio Chileno*, recopilación y estudio Gabriel Cid (Santiago, 2009, 636 págs.).
- Vol. xxxii *Escritos políticos de Martín Palma*, recopilación y estudios Sergio Villalobos R., y Ana María Stiven V. (Santiago, 2009, 436 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.).
- Vol. ix Luis Carlos Parentini Gayani, *Introducción a la etnohistoria mapuche* (Santiago, 1996, 136 págs.).
- Vol. x Jorge Rojas Flores, *Los niños cristaleros: trabajo infantil en la industria. Chile, 1880-1950* (Santiago, 1996, 136 págs.).
- Vol. xi Josefina Rossetti Gallardo, *Sexualidad adolescente: Un desafío para la sociedad chilena* (Santiago, 1997, 301 págs.).
- Vol. xii Marco Antonio León León, *Sepultura sagrada, tumba profana. Los espacios de la muerte en Santiago de Chile, 1883-1932* (Santiago, 1997, 282 págs.).
- Vol. xiii Sergio Grez Toso, *De la "regeneración del pueblo" a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)* (Santiago, 1998, 831 págs.).

- Vol. xiv Ian Thomson y Dietrich Angerstein, *Historia del ferrocarril en Chile* (Santiago, 1997, 279 págs.).
- Vol. xiv Ian Thomson y Dietrich Angerstein, *Historia del ferrocarril en Chile*, 2ª edición (Santiago, 2000, 312 págs.).
- Vol. xv Larissa Adler Lomnitz y Ana Melnick, *Neoliberalismo y clase media. El caso de los profesores de Chile* (Santiago, 1998, 165 págs.).
- Vol. xvi Marcello Carmagnani, *Desarrollo industrial y subdesarrollo económico. El caso chileno (1860-1920)*, traducción de Silvia Hernández (Santiago, 1998, 241 págs.).
- Vol. xvii Alejandra Araya Espinoza, *Ociosos, vagabundos y malentrenidos en Chile colonial* (Santiago, 1999, 174 págs.).
- Vol. xviii Leonardo León, *Apogeo y ocaso del toqui Francisco Ayllapangui de Malleco, Chile* (Santiago, 1999, 282 págs.).
- Vol. xix Gonzalo Piwonka Figueroa, *Las aguas de Santiago de Chile 1541-1999. Desafío y respuesta. Sino e imprevisión* (Santiago, 1999, tomo I: "Los primeros doscientos años. 1541-1741", 480 págs.).
- Vol. xx Pablo Lacoste, *El Ferrocarril Trasandino. Un siglo de transporte, ideas y política en el sur de América* (Santiago, 2000, 459 págs.).
- Vol. xxi Fernando Purcell Torretti, *Diversiones y juegos populares. Formas de sociabilidad y crítica social. Colchagua, 1850-1880* (Santiago, 2000, 148 págs.).
- Vol. xxii María Loreto Egaña Baraona, *La educación primaria popular en el siglo XIX en Chile. Una práctica de política estatal* (Santiago, 2000, 256 págs.).
- Vol. xxiii Carmen Gloria Bravo Quezada, *La flor del desierto. El mineral de Caracoles y su impacto en la economía chilena* (Santiago, 2000, 150 págs.).
- Vol. xxiv Marcello Carmagnani, *Los mecanismos de la vida económica en una sociedad colonial: Chile 1860-1830*, traducción de Sergio Grez T., Leonora Reyes J. y Jaime Riera (Santiago, 2001, 416 págs.).
- Vol. xxv Claudia Darrigrandi Navarro, *Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta* (Santiago, 2001, 191 págs.).
- Vol. xxvi Rafael Sagredo Baeza, *Vapor al norte, tren al sur. El viaje presidencial como práctica política en Chile. Siglo XIX* (Santiago y México D.F., 2001, 564 págs.).
- Vol. xxvii Jaime Valenzuela Márquez, *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)* (Santiago, 2001, 492 págs.).
- Vol. xxviii Cristián Guerrero Lira, *La contrarrevolución de la Independencia* (Santiago, 2002, 330 págs.).
- Vol. xxix José Carlos Rovira, *José Toribio Medina y su fundación literaria y bibliográfica del mundo colonial americano* (Santiago, 2002, 145 págs.).
- Vol. xxx Emma de Ramón, *Obra y fe. La catedral de Santiago. 1541-1769* (Santiago, 2002, 202 págs.).

- Vol. xxxi Sergio González Miranda, *Chilenizando a Tunupa. La escuela pública en el Tarapacá andino, 1880-1990* (Santiago, 2002, 292 págs.).
- Vol. xxxii Nicolás Cruz, *El surgimiento de la educación secundaria pública en Chile (El Plan de Estudios Humanista, 1843-1876)* (Santiago, 2002, 238 págs.).
- Vol. xxxiii Marcos Fernández Labbé, *Prisión común, imaginario social e identidad. Chile, 1870-1920* (Santiago, 2003, 245 págs.).
- Vol. xxxiv Juan Carlos Yáñez Andrade, *Estado, consenso y crisis social. El espacio público en Chile 1900-1920* (Santiago, 2003, 236 págs.).
- Vol. xxxv Diego Lin Chou, *Chile y China: inmigración y relaciones bilaterales (1845-1970)* (Santiago, 2003, 569 págs.).
- Vol. xxxvi Rodrigo Hidalgo Dattwyler, *La vivienda social en Chile y la construcción del espacio urbano en el Santiago del siglo xx* (Santiago, 2004, 492 págs.).
- Vol. xxxvii René Millar, *La inquisición en Lima. Signos de su decadencia 1726-1750* (Santiago, 2005, 183 págs.).
- Vol. xxxviii Luis Ortega Martínez, *Chile en ruta al capitalismo. Cambio, euforia y depresión 1850-1880* (Santiago, 2005, 496 págs.).
- Vol. xxxix Asunción Lavrin, *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*, traducción de María Teresa Escobar Budge (Santiago, 2005, 528 págs.).
- Vol. xl Pablo Camus Gayán, *Ambiente, bosques y gestión forestal en Chile 1541-2005* (Santiago, 2006, 374 págs.).
- Vol. xli Raffaele Nocera, *Chile y la guerra, 1933-1943*, traducción de Doina Dragutescu (Santiago, 2006, 244 págs.).
- Vol. xlii Carlos Sanhueza Cerda, *Chilenos en Alemania y alemanes en Chile. Viaje y nación en el siglo xix* (Santiago, 2006, 270 págs.).
- Vol. xliii Roberto Santana Ulloa, *Agricultura chilena en el siglo xx: contextos, actores y espacios agrícolas* (Santiago, 2006, 338 págs.).
- Vol. xliv David Home Valenzuela, *Los huérfanos de la Guerra del Pacífico: el 'Asilo de la Patria'* (Santiago, 2006, 164 págs.).
- Vol. xlv María Soledad Zárate C., *Dar a luz en Chile, siglo xix. De la "ciencia de hembra" a la ciencia obstétrica* (Santiago, 2007, 548 págs.).
- Vol. xlvi Peter DeShazo, *Trabajadores urbanos y sindicatos en Chile: 1902-1927* (Santiago, 2007, 390 págs.).
- Vol. xlvii Margaret Power, *La mujer de derecha: el poder femenino y la lucha contra Salvador Allende, 1964-1973*, traducción de María Teresa Escobar (Santiago, 2008, 318 págs.).
- Vol. xlviii Mauricio F. Rojas Gómez, *Las voces de la justicia. Delito y sociedad en Concepción (1820-1875). Atentados sexuales, pendencias, bigamia, amancebamiento e injurias* (Santiago, 2008, 286 págs.).
- Vol. xlix Alfredo Riquelme Segovia, *Rojo atardecer. El comunismo chileno entre dictadura y democracia* (Santiago, 2009, 356 págs.).

Vol. I Consuelo Figueroa Garavagno, *Revelación del Subsole. Las mujeres en la sociedad minera del carbón 1900-1930* (Santiago, 2009, 166 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 S. (Santiago, 1993, 204 págs.).

Vol. VI Martín Cerda. *Ideas sobre el ensayo*, recopilación y selección de Alfonso Calderón S. 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 B. (Santiago, 1994, 284 págs.).

Vol. VIII Juan Emar, *Umbral*, nota preliminar, Pedro Lastra; biografía para una obra, Pablo Brodsky (Santiago, 1995-1996, cinco tomos, c + 4.134 págs.).

Vol. IX Martín Cerda. *Palabras sobre palabras*, recopilación de Alfonso Calderón S. y Pedro Pablo Zegers B., prólogo de Alfonso Calderón S. (Santiago, 1997, 143 págs.).

Vol. X Eduardo Anguita. *Páginas de la memoria*, prólogo de Alfonso Calderón S. y recopilación de Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 2000, 98 págs.).

Vol. XI Ricardo Latcham. *Varia lección*, selección y nota preliminar de Pedro Lastra y Alfonso Calderón S., recopilación de Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 2000, 326 págs.).

Vol. XII Cristián Huneeus. *Artículos de prensa (1969-1985)*, recopilación y edición Daniela Huneeus y Manuel Vicuña, prólogo de Roberto Merino (Santiago, 2001, 151 págs.).

Vol. XIII Rosamel del Valle. *Crónicas de New York*, recopilación de Pedro Pablo Zegers B., prólogo de Leonardo Sanhueza (Santiago, 2002, 212 págs.).

Vol. XIV Romeo Murga. *Obra reunida*, recopilación, prólogo y notas de Santiago Aránguiz Pinto (Santiago, 2003, 280 págs.).

*Colección de Antropología*

Vol. I Mauricio Massone, Donald Jackson y Alfredo Prieto, *Perspectivas arqueológicas de los Selk'nam* (Santiago, 1993, 170 págs.).

Vol. II Rubén Stehberg, *Instalaciones incaicas en el norte y centro semiárido de Chile* (Santiago, 1995, 225 págs.).

- Vol. III Mauricio Massone y Roxana Seguel (compiladores), *Patrimonio arqueológico en áreas silvestres protegidas* (Santiago, 1994, 176 págs.).
- Vol. IV Daniel Quiroz y Marco Sánchez (compiladores), *La isla de las palabras rotas* (Santiago, 1997, 257 págs.).
- Vol. V José Luis Martínez, *Pueblos del chañar y el algarrobo* (Santiago, 1998, 220 págs.).
- Vol. VI Rubén Stehberg, *Arqueología histórica antártica. Participación de aborígenes sudamericanos en las actividades de cacería en los mares subantárticos durante el siglo XIX* (Santiago, 2003, 202 págs.).
- Vol. VII Mauricio Massone, *Los cazadores después del hielo* (Santiago, 2004, 174 págs.).
- Vol. VIII Victoria Castro, *De ídolos a santos. Evangelización y religión andina en los Andes del sur* (Santiago, 2009, 620 págs.).

*Colección Imágenes del Patrimonio*

- Vol. I. Rodrigo Sánchez R. y Mauricio Massone M., *La Cultura Aconcagua* (Santiago, 1995, 64 págs.).

*Colección de Documentos del Folklore*

- Vol. I *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*, compilación y estudio Micaela Navarrete A. (Santiago, 1998, 302 págs.).
- Vol. II *Por historia y travesura. La Lira Popular del poeta Juan Bautista Peralta*, compilación y estudio de Micaela Navarrete A. y Tomás Cornejo C. (Santiago, 2006, 302 págs.).
- Vol. III *Los diablos son los mortales. La obra del poeta popular Daniel Meneses*, compilación y estudios de Micaela Navarrete A. y Daniel Palma A. (Santiago, 2008, 726 págs.).

*Colección Ensayos y Estudios*

- Vol. I Bárbara de Vos Eyzaguirre, *El surgimiento del paradigma industrializador en Chile (1875-1900)* (Santiago, 1999, 107 págs.).
- Vol. II Marco Antonio León León, *La cultura de la muerte en Chiloé* (Santiago, 1999, 122 págs.).
- Vol. III Clara Zapata Tarrés, *Las voces del desierto: la reformulación de las identidades de los aymaras en el norte de Chile* (Santiago, 2001, 168 págs.).
- Vol. IV Donald Jackson S., *Los instrumentos líticos de los primeros cazadores de Tierra del Fuego 1875-1900* (Santiago, 2002, 100 págs.).
- Vol. V Bernard Lavalle y Francine Agard-Lavalle, *Del Garona al Mapocho: emigrantes, comerciantes y viajeros de Burdeos a Chile. (1830-1870)* (Santiago, 2005, 125 págs.).
- Vol. VI Jorge Rojas Flores, *Los boy scouts en Chile: 1909-1953* (Santiago, 2006, 188 págs.).

- Vol. VII Germán Colmenares, *Las convenciones contra la cultura. Ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX* (Santiago, 2006, 117 págs.).
- Vol. VIII Marcello Carmagnani, *El salariado minero en Chile colonial y su desarrollo en una sociedad provincial: el Norte Chico 1690-1800* (Santiago, 2006, 124 págs.).
- Vol. IX Horacio Zapater, *América Latina. Ensayos de Etnohistoria* (Santiago, 2007, 232 págs.).



PUBLICACIONES DEL ARCHIVO DEL ESCRITOR DE LA  
BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE  
(1996-2007)

- Neruda, Pablo, *Crepusculario en germen. Facsimilares de primeros manuscritos (1919-1922)*, (Santiago, 1995, 11 hojas).
- Mistral, Gabriela, *Desolación en germen. Facsimilares de primeros manuscritos (1914-1921)*, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 1996, 11 pp.).
- Plath, Oreste, *El Santiago que se fue: apuntes de la memoria*, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo del Escritor y Editorial Grijalbo (Santiago, 1997, 331 pp.).
- Huidobro, Vicente, *Epistolario*. Selección, prólogo y notas de Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 1997, 211 pp.).
- Epistolario selecto* 1. Selección y prólogo de Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris, Introducción de Volodia Teitelboim, DIBAM y Archivo del Escritor (Santiago, 1997, 109 pp.).
- Guzmán Cruchaga, Juan, *Recuerdos entreabiertos*. Prólogo de Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 1998, 158 pp.).
- Redondo Magallanes, Mireya, *De mis días tristes (Manuel Magallanes Moure)*, DIBAM, Archivo del Escritor (Santiago, 1999, 145 pp.).
- Huidobro, Vicente, *Atentado celeste: (facsimilares)*, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2000, 11 hojas).
- Oyarzún, Luis, *Epistolario familiar*. Selección de Thomas Harris E., Claudia Tapia Roi y Pedro Pablo Zegers B., DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2000, 200 pp.).
- Castro, Oscar, *Epistolario íntimo de Oscar Castro*. Selección de Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris, Prólogo de Manuel Peña Muñoz, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2000, 58 pp.).
- El Libro de los juegos florales*, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2000, 114 p.).
- Rokha, Pablo de, *Fuego negro: poética: (facsimilares)*, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2001, 11 hojas).
- Peña Muñoz, Manuel, *Memorial de la tierra larga: Crónicas chilenas*, DIBAM, Archivo del Escritor y RIL Ediciones (Santiago, 2001, 397 pp.).
- Vial, Sara, *Valparaíso, el violín de la memoria*, DIBAM, Archivo del Escritor y RIL Ediciones (Santiago, 2001, 359 pp.).
- Ossandón Carlos y Santa Cruz, Eduardo, *Entre las alas y el plomo: la gestación de la prensa moderna en Chile*, DIBAM, Archivo del Escritor y Universidad ARCIS (Santiago, 2001, 158 pp.).
- Oyarzún, Luis, *Necesidad del arcoiris: poesía selecta*. Compilación y prólogo de Thomas Harris E. y Pedro Pablo Zegers B., DIBAM, Archivo del escritor y LOM Eds. (Santiago, 2002, 270 pp.).

- Peña Muñoz, Manuel, *Cafés literarios en Chile*, DIBAM, Archivo del Escritor y RIL Ediciones (Santiago, 2002, 219 pp.).
- Laborde Miguel, *Contra mi voluntad. Biografía de Julio Barrenechea*, DIBAM, Archivo del Escritor y RIL Ediciones (Santiago, 2002, 372 pp.).
- Montealegre, Jorge, *Prehistorieta de Chile*, DIBAM, Archivo del Escritor y RIL Ediciones (Santiago, 2003, 146 pp.).
- Cartas salidas del silencio*. Selección y notas de Pedro Pablo Zegers B., Thomas Harris E., Daniela Schütte G., DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2003, 165 pp.).
- Neruda, Pablo, *Coral del Año Nuevo para la patria en tinieblas y Homenaje de los poetas franceses a Pablo Neruda*, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2004, s/folio).
- Neruda, Pablo, *Las vidas del poeta*, catálogo expo. homenaje en el año del centenario del natalicio de Pablo Neruda (Santiago, 2004, 111 pp.).
- Oyarzún, Luis, *Taken for a Ride. Escritura de paso (Ensayos, reseñas, crónicas)*. Compilación y prólogo de Thomas Harris E., Daniela Schütte G. y Pedro Pablo Zegers B., RIL Ediciones, DIBAM, Archivo del Escritor (Santiago, 2005, 454 pp.).
- Anónimo, *Lazarillo de Tormes*. Edición aumentada y corregida de Eduardo Godoy, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Ediciones (Santiago, 2005, 143 pp.).
- Yañez Bianchi, Álvaro, *M[i] V[ida]. Diarios (1911-1917)*, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2006, 348 pp.).
- Meza Fuentes, Roberto, *Los trágicos días de más afuera*. Recopilación y edición de Thomas Harris y Pedro Pablo Zegers, Prólogo de Alfonso Calderón S., DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2006, 334 pp.).
- Sabella, Andrés, *El Duende Cautivo de Antofagasta: (facsimilares)*, DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Eds. (Santiago, 2006, 11 hojas).
- Benadava C., Salvador, *Faltaban solo unas horas... Aproximaciones a Joaquín Edwards Bello*, DIBAM y LOM Eds. (Santiago, 2006, 295 pp.).
- Nagy-Zemki, Silvia y Correa-Díaz, Luis, *Arte de Vivir: 20 Acercamientos críticos a la poesía de Pedro Lastra*, DIBAM, Archivo del Escritor y RIL Eds. (Santiago, 2006, 334 pp.).
- Contreras, Francisco, *El pueblo maravilloso*. Edición de Daniela Shutte G., Pedro Pablo Zegers B. y Thomas Harris E., nota preliminar de Pedro Lastra, DIBAM y LOM Ediciones (Santiago, 2007, 299 pp.).
- Ossandón B., Carlos, *La sociedad de los artistas*, DIBAM, Archivo del Escritor y Editorial Palinodia (Santiago, 2007, 111 pp.).
- Emar, Juan, *Armonía, eso es todo* (facsimilares), DIBAM, Archivo del Escritor y LOM Ediciones (Santiago, 2007, 11 hojas).

## POLÍTICA EDITORIAL

*Mapocho* nace en 1963 y es una publicación semestral dependiente del Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional de Chile de la DIBAM. Acercando la literatura con las artes, la filosofía con las ciencias sociales, la revista publica artículos, reseñas o testimonios que busquen arrojar luces sobre tópicos diversos. *Mapocho* se concibe como un espacio abierto, libre, plural, que permite la convergencia de modalidades discursivas muy distintas, desde artículos más literarios o sensibles a las afecciones del alma hasta otros más impersonales o cercanos a las criticidades o positividads propias de las disciplinas científicas. Es parte permanente de su preocupación destacar actividades asociadas al patrimonio y la creación, tales como presentaciones de libros, epistolarios de escritores nacionales, recuerdos, entrevistas, fuentes bibliográficas sobre autores de distintas nacionalidades, la publicación de textos inéditos o de difícil acceso, entre otros bienes necesarios para el examen o la valorización de la herencia cultural.

## NORMAS EDITORIALES

La revista busca dar libre curso a la creatividad y singularidad de los autores cuidando, con particular atención, el rigor, la calidad y la pertinencia que exigen los diversos “códices” que circulan por sus páginas. El respeto al orden, al estilo o a la lógica que propone el autor es un valor que se desea resguardar, comprometiendo este valor la identidad misma de la revista. Sin embargo, hay ciertas normas o protocolos que se deben seguir con el objetivo de asegurar uniformizaciones básicas que permitan la coherencia estructural de la publicación.

1. Aunque la revista se reserva el derecho, previa autorización, de reeditar textos, los materiales que postulen a la publicación deben ser necesariamente inéditos.
2. Todos los textos serán evaluados, salvo aquellos que sean expresamente solicitados por la Dirección.
3. Las referencias bibliográficas se deberán incluir a pie de página y no al final del texto. Si el autor lo prefiere, puede poner al término del texto, ordenada alfabéticamente, la lista total de las referencias que ha venido mencionando al pie.
4. Los títulos de libros o de obras en general deben ir con letra cursiva (itálica), mientras que los artículos de revistas o capítulos de libros deben ir entre comillas.

5. Las referencias bibliográficas incluidas a pie de página deben contemplar la información siguiente, en este orden y forma: autor, título del libro (artículo o capítulo de libro), lugar, editorial, fecha y página (s). Ejemplo de libro: Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 347. Ejemplo de artículo o capítulo de libro: Michel Foucault, “Nietzsche, la Genealogía, la Historia”, *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1980, p. 20.

6. Cuando las referencias se repitan, el autor deberá emplear la nomenclatura clásica contemplada para distintos casos (op. cit., Id., etcétera).

7. Las citas deben ir entre comillas redondas, y la cita dentro de la cita debe ir entre comillas simples. El uso de cursivas se reserva solo para destacados del autor y para citas de textos poéticos. Ni el uso de negritas ni tampoco el de subrayados forman parte del estilo de la revista.

8. La revista emplea letra estilo Baskerville. El cuerpo del texto es punto 11, interlineado simple, con sangría entre cada párrafo, salvo aquel que comience el texto o sea subcapítulo del mismo. Las citas que se desprenden del texto por su extensión y que se constituyen en un párrafo aparte deben ir con sangría y sin comillas. Las notas a pie de página deben ir en letra estilo Baskerville punto 9. El título del texto debe ir con mayúsculas; los subtítulos en letra versalitas y en mayúsculas; y el nombre del autor se debe poner inmediatamente bajo el título del texto, en cursiva y centrado.

9. El autor debe consignar título, grado académico u otra identificación pertinente, además de su adscripción institucional. Esta información debe ir a pie de página, antes de las notas numeradas, y precedida por un asterisco.

10. Las reseñas de libros deben contemplar la información siguiente, en este orden y forma: nombre del autor (en mayúsculas), título de la obra (en cursiva), lugar, editorial, fecha y número de páginas. El autor de la reseña debe poner su nombre y apellido al final de la reseña (en versalitas).

11. El autor debe enviar textos en archivos que se puedan intervenir o que sean modificables en su formato.





