

ISSN 0716-2510

N° 76

Segundo Semestre de 2014

MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

ISSN 0716-2510

N° 76

Segundo Semestre de 2014

MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

Presentación

Carlos Ossandón Buljevic / Pág. 7

HUMANIDADES

El *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz
(Sobre sus orígenes y su originalidad)

José Ricardo Morales / Pág. 11

Línea de horizonte

El lenguaje visual de André Racz

María Carolina Abell Soffía / Pág. 61

Neruda-Toral

Manuel Peña Muñoz / Pág. 97

“Este país debiera llamarse Lucila / en su defecto / que se llame Gabriela”

Maximiliano Salinas Campos / Pág. 113

A cuarenta años de la recomposición

Tiempo, crisis y fin de ciclo en América Latina

Patricio Quiroga Z. / Pág. 137

Para una historia del salitre en el siglo XX (1924-1954)

Pablo Muñoz Acosta / Pág. 155

Edición y revolución a comienzos de la década de 1930 en Chile

Manuel Loyola T. / Pág. 197

Humor, magia y política en el *Diario Ilustrado*:

el caso de Chu Man-Fú (1938-1950)

Jorge Rojas Flores / Mauricio García Castro / Pág. 219

Desembarco en *Rocket*
Vicente Plaza / Pág. 243

TESTIMONIOS

Escribir un libro
Pedro Lastra / Pág. 263

Comentario a *Carta de despedida. Con preguntas despiadadas del
¿Perfecto Caballero Americano?*
Alberto Gallegos Rojas. Edición y notas Eduardo Devés-Valdés
Ana María Velázquez / Pág. 267

Sobre la Biblioteca Nacional de Chile
Anécdotas y recuerdos de cincuenta años
Mariano Latorre / Pág. 271

RESEÑAS

ANTONIA VIU / PILAR GARCÍA (compiladoras), Territorios del tiempo.
Historia, escritura e imaginarios en la narrativa de Antonio Gil
Cristián Montes / Pág. 281

CÉSAR BARROS, Escenas y obscenas del consumo.
Arte, mercancía y visibilidad en el Cono Sur
Catalina Donoso Pinto / Pág. 287

JESÚS SEPÚLVEDA, Poemas de un bárbaro (1987-2013)
Cecilia Enjuto Rangel / Pág. 291

EDICIONES DE LA DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

AUTORIDADES

Ministro de Educación
Sr. *Nicolás Eyzaguirre Guzmán*

Director de Bibliotecas, Archivos y Museos
Sr. *Ángel Cabeza Monteiro*

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. *Ricardo Acuña Díaz*

Diseño de Portada
Sra. *Claudia Tapia Roi*

Fotografía de Portada
Sra. *Josefina López*

PRESENTACIÓN

Si el mundo y su sentido no es independiente del proceso de producción y de reconocimiento de símbolos, cabe preguntar por el rol o el lugar de aquellos creadores que han asumido como oficio explícito la producción de estos en el seno de su propia comunidad. Es esta por lo demás una de las tareas permanentes de la Biblioteca Nacional: poner al servicio del público unos textos, unas efemérides, unas huellas o voces que no se pueden obviar si el objetivo es entender las condiciones gracias a las cuales una comunidad no homogénea puede reconocerse como tal, con sus multiplicidades, diferencias y problemas pendientes. Si bien la relación entre los creadores y su entorno cultural es muy diversa y porosa y no siempre son claros los límites entre los distintos participantes en este proceso de producción y reconocimiento simbólico, parece justo destacar la labor, la constancia y el talento que han mostrado unos (as) autores (as) que han buscado colaborar en este proceso a través de distintos lenguajes: la palabra, la escritura o la imagen. Sin menoscabo de las demás facetas que ofrece el presente número de *Mapocho*, particularmente sensible esta vez al registro historiográfico, quisiéramos en esta Presentación subrayar los aportes culturales de un grupo acotado pero muy significado de creadores de símbolos: Sor Juana Inés de la Cruz examinada por José Ricardo Morales; André Racz examinado por María Carolina Abell Soffia; Pablo Neruda y Mario Toral examinados por Manuel Peña Muñoz; Nicanor Parra o Gabriela Mistral examinados por Maximiliano Salinas Campos.

Carlos Ossandón Buljevic

Director

HUMANIDADES

EL PRIMERO SUEÑO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ*
(SOBRE SUS ORÍGENES Y SU ORIGINALIDAD)

José Ricardo Morales**

CONSIDERACIONES PRELIMINARES
EL ORIENTADO Y EL ORIGINAL

En un mundo como el nuestro, en el que los más de sus autores pretenden ser originales, tal vez por ello la originalidad mayor consista en reconocer el propio origen, no en negarlo. A este respecto, la diferencia que cabe establecer entre dicha tendencia presente y las que predominaron en tiempos anteriores no puede ser más rotunda. Recuérdese que Cocteau, en una de sus características *boutades*, tan significativas de los criterios actuales, sostuvo con desenfado que “no hay maestros y discípulos, sino genios y ladrones”. Sin embargo, frente a esta posición, cabe aducir de qué modo se formaban los artistas del pasado, así sea en los gremios medievales o en las academias del Renacimiento y del Manierismo, con el añadido de aquellos compositores barrocos que inclusive manifestaban su gratitud a quienes les tomaban de prestado sus motivos musicales, desarrollándolos ulteriormente en otras obras.

Una actitud semejante a la de los músicos referidos figura en algunos textos de sor Juana Inés de la Cruz. Porque no obstante la lucidez con que define la singularidad de sus obras, tanto en sus prosas polémicas o testimoniales como en sus composiciones poéticas, nunca dejó de reconocer la procedencia de sus ideas, estableciéndola claramente en varios de sus trabajos, entre ellos la prosa que precedió al *Neptuno alegórico*. Los nombres de Platón, Aristóteles, Virgilio, Cicerón, San Agustín, San Jerónimo y Kircher, entre otros que se hace ocioso enumerar, pueblan los textos de sor Juana, suministrándonos referencias claras del caudal de sus lecturas e, inclusive, de su deuda respecto de quienes la precedieron en sus modos de pensar. Debido a ello, es factible suponer que la labor interpretativa de cuantos estudiaron las empresas literarias de sor Juana se encontró facilitada por su autora, ya que constantemente reveló la procedencia de muchas de sus ideas, orientando a los lectores sobre el origen de ellas.

* Texto basado en los temas expuestos por el autor como primer profesor visitante de la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid (1990).

** Ensayista y dramaturgo. Nace en España en 1915 y obtiene la nacionalidad chilena en 1962. Miembro de Número de la Academia Chilena de la Lengua y del Consejo Editorial de revista *Mapocho*.

En tal sentido, conviene tener presente que las nociones de “orientación” y de “origen”, a las que acabo de referirme, llevan consigo determinadas implicaciones que conviene distinguir. Porque denominamos “orientado” a quien sabe dirigirse hacia el punto que resuelve las perplejidades o dudas en que nos encontremos. De ahí que la orientación sea eminentemente referencial, ya que suele remitirnos, para obtener la certeza deseada, a un límite muy distante, corroborándose así el sesgo astronómico y geográfico que adoptó dicha noción desde sus formulaciones iniciales. De manera que si calificamos de “orientado” al que logra percibir cómo aparecen las cosas o las ideas sobre la lejanía de un horizonte, consideramos “original” al que las hace surgir, rescatándolas de la nada y aun de la inexistencia en que yacían. Dicha noción se confirma en la antigua y socorrida expresión de *fons et origo*, ya que en ella se vinculan la profundidad y el brote, haciéndose redundantes. Pues en la lengua latina el sentido de *fundus* —correspondiente a la hondura de la tierra, en la que profundizamos— se contaminó con el de *fons* —la surgencia del manantial o la fuente—, hasta el extremo de convertirse ambos conceptos dispares en relativos entre sí.

Como quiera que sea, la orientación adoptada por la crítica al estudiar la obra de sor Juana en función de las fuentes que invocó, pese a las facilidades brindadas por la autora, hubo de sortear muchos obstáculos. Uno de ellos consistió en que sor Juana utilizó interesadamente a muchos de los autores citados en sus trabajos, aduciendo con frecuencia como autoridades que le permitieron sustentar y defender su autoría de escritora —e incluso la totalidad del oficio literario—, frente a las numerosas asechanzas que sufrió en vida y en obra, dados los criterios hostiles, eclesiásticos, que acabaron por poner en entredicho su condición parigual de escritora y religiosa. Así que muchas de sus referencias textuales constituyeron, sobre todo, la legítima defensa de su doble vocación, pues aunque la obra efectuada por una mujer de tan extrema singularidad se hizo acreedora en su tiempo de las mayores alabanzas, también hubo de sufrir los más tajantes reparos, para concluir sus días de autora siendo desautorizada en nombre de un pensamiento coercitivo que trató de convertir a la *doxa* —‘la opinión’— en *dogma*, según el significado literal del término: el de ‘pensar por decreto’.

Sin duda que a ningún autor le incumbe el poner de manifiesto aquellos antecedentes en que basó su trabajo. Para ello están los críticos. Cuando están... Porque en muchas ocasiones ensombrecen los asuntos abordados con sus dudosas aportaciones, efectuadas en nombre de una pretendida claridad que concluye oscureciéndolos. Tanto es así, que “el delirio interpretativo”, frecuentemente atribuido a la crítica, puede llegar al dislate de asignarle al escritor una especie de omnisciencia, que le permita conocer de antemano, al efectuar su obra, cuanto tuvieron presente quienes llegaron zagueros, con perspectivas distintas o de mayor latitud de las que tuvo el autor, dada la

diferente altura de los tiempos en que éste y aquéllos actuaron. De modo que dicho delirio interpretativo puede llegar a convertirse en “un delirio atributivo”, consistente en que los críticos endosan al escritor cuanto quedó establecido *a posteriori*, sin saberse a ciencia cierta de dónde lo obtuvo éste.

En tal sentido, si lo primero que suele medir un test radica en la capacidad que tenga el interrogado para adaptarse a la prueba, independientemente del problema propuesto, de manera semejante las condiciones establecidas por el crítico para entender una obra suelen mostrar; ante todo, cuánto valora los métodos y supuestos empleados en sus interpretaciones. A tal extremo es así, que en sobradas ocasiones recurre de preferencia a las obras que confirmen la excelencia del sistema utilizado durante su indagación. Aunque el tema, propuesto de esta manera, puede parecer arbitrario e inclusive sospechoso, no por ello ha de dejar de ser cierto, ya que abundan los ejemplos —difícilmente ejemplares— de teorías que aceptan de cuanto haya, solo aquello que permita comprobarlas.

A este respecto, el ya pasado “estructuralismo” y el más reciente, aunque no menos pasado, “desconstruccionismo” —el anverso y el reverso de una posición análoga, dado que ambos movimientos pendulares se fundaron sobre la noción de *struo*, ‘acumular’— dan una muestra palpable de cómo se subordinan las obras analizadas al vaivén interpretativo que lleva de un extremo a otro —de la “construcción” a la “desconstrucción”—. Puesto que tales tendencias residieron en la minerva del crítico, tanto más que en las condiciones propias de los asuntos tratados, entendidos por entero en función de uno de sus aspectos. Aquello que en distintas ocasiones estimé como “parcialidades generalizadas”, en las que la explicación de un todo se efectúa mediante la extensión desmesurada de uno de sus ingredientes —tal como suele ocurrir en las llamadas ideologías, cualquiera que sea su índole—, puede aparecer así, pese a la irracionalidad que comporta, en el campo de la crítica.

Otra modalidad de las falacias interpretativas consiste en la pretensión de novedad a toda costa que adoptan ciertos teóricos, actitud que puso en solfa el buen Antonio Machado, cuando diferenció a “los novedosos” de “los originales”. Porque ocurre con frecuencia que los beatos de lo reciente tienden a deslizarse por las brechas que les franquearon los últimos modelos de interpretación, para adquirir, de ese modo, la más acreditada patente de actualidad. No obstante, los frenéticos del constante *aggiornamento* han de tener muy en cuenta que el afán de “estar al día” implica, contrariamente, el hecho de encontrarse rezagado, pues el día en que se está no lo efectuaron ellos, sino quienes, con razón, tenemos por los precursores: todos los adelantados que siempre les precedieron. De ahí que importe, sobre todo, “hacer el día”, en vez de sumarse a la corriente de aquellos que, con sobrada suficiencia —su insuficiencia, tal vez— estiman hallarse al tanto y al corriente de aquello que nunca hicieron.

Por añadidura, otro peligro debido al pensamiento atributivo radica en la suposición de que cuanto se efectuó con anterioridad a la obra juzgada dejó su traza sobre ella, omitiéndose en tal caso que sin el conocimiento directo de los precursores éstos no pueden ser tales para el que viene a la zaga. De ese modo, el problema se produce porque los precedentes de una obra, cuando el autor los ignora, no cabe considerarlos como sus fuentes reales. Si es así, para salir del embrollo se requiere conocer qué tuvo en cuenta el artista al efectuar su obra. Aunque ese requisito puede también inducir al exceso de asignarles a los críticos la omnisciencia descartada para los autores unas líneas más arriba. Inclusive, a este respecto, pese a que poseamos con certeza las fuentes utilizadas por determinado autor, resulta necesario preguntarse en qué medida su obra constituye una derivación forzosa de ellas, ya que desde el mismo punto de partida pueden obtenerse resultados muy dispares y aun opuestos. Por semejante razón, en ocasiones sostuve que en la indagación del crítico, además de averiguar de dónde procede una idea o una forma, importa sobre todo conocer cómo se procede con ellas. Tanto es así, que aun cuando varios artistas hagan suyos ciertos motivos comunes para efectuar sus obras, es imposible prever cómo sacarán partido personal de las condiciones inicialmente compartidas. La primera exposición del surrealismo (París, 1925), en la que participaron pintores de tan subida excelencia como Picasso, Miró y Klee, constituyó una muestra muy palmaria de dicha situación, dadas las considerables diferencias habidas entre las obras que exhibieron. Así que un programa previo, aunque se encuentre aceptado por creadores muy distintos, no menoscaba con ello la originalidad de cada cual, ni la de sus obras respectivas, dadas las muchas variaciones que permite.

Inclusive si un autor abiertamente declara las fuentes a que acudió para elaborar sus textos, tal como lo hizo sor Juana, no por eso han de ignorarse las muchas dificultades que opone una sola de ellas a quien intente seguir su secreto itinerario. Sor Juana lo refrendó, pues en el *Primero sueño* supuso que descubrir el oscuro recorrido subterráneo de un pequeño manantial —el de Aretusa en su caso— puede convertirse al fin en una empresa imposible, hasta el punto de que su intento frustrado la llevó a desestimar en el poema la posibilidad de conocer el mundo sensible y próximo, dadas las infinitas particularidades que posee. Debido a ello, aun cuando conozcamos puntualmente la multiplicidad de fuentes implícitas o explicadas en los textos de sor Juana, en vez de suministrarlos la claridad necesaria para interpretar bien sus obras, es posible que, al contrario, ocasionen polémica o desconcierto en sus lectores y críticos.

Todas estas prevenciones, que no parecen escasas, ni menos de poca monta, con otras que propondré en el curso de este ensayo, intentan significar someramente las muchas dificultades que opone a su comprensión una obra tan compleja como es el *Primero sueño*. Pues pese a las numerosas

exégesis recientes, hay aspectos primordiales del poema que aún carecen de la debida explicación, respectivos, de una parte, a la orientación que la autora nos brindó sobre su obra, y por otra, a la superlativa originalidad que posee. A estos motivos dispares me referiré de inmediato, en el supuesto de que toda obra mayor, como es obvio, lleva consigo y provoca innumerables modalidades de lectura, así que aunque las postreras parezcan más definidas que las previas o anteriores, no por ello han de tenerse como las definitivas.

En semejante provisionalidad radica forzosamente la modestia de cualquier indagación, pues si el crítico dispone de ciertas condiciones ventajosas respecto a las del autor —entre ellas, la de conocer determinadas consecuencias que de la obra derivan, imposibles de saber cuando ésta se produjo—, tampoco podrá prever qué otras interpretaciones surgirán tras de formular las suyas, e incluso a partir de ellas, ya que el crítico, a su vez, habrá de ser estimado en su condición de autor, quedando su obra a merced del arbitrio y la interpretación de los demás. Ése es el juego aleatorio iniciado en estas páginas, de las que solo se me hace previsible la muy segura imprevisibilidad que poseen.

LAS FUENTES DEL PRIMERO SUEÑO

1) LOS CONFLICTOS DE SOR JUANA EN EL ORIGEN DEL POEMA. BOECIO: LA TEORÍA Y LA PRAXIS. EL DESEO DE SABER

El enigma inicial que el poema ofrece —y los incluye en abundancia— se encuentra en el encabezamiento bajo el que apareció públicamente en el segundo volumen de las *Obras Completas* de nuestra autora (Sevilla, 1692), propuesto en estos términos: *Primero sueño, que así [lo] intituló y compuso la madre Sor Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora.*

Las sugeridas referencias a Góngora como fuente o autoridad en que la obra se basa, podrán corresponder, como suponen algunos, a las figuras retóricas empleadas por la monja para alterar la ordenación lógica o sintáctica de sus enunciados, análogas a las utilizadas asiduamente por el maestro cordobés. En este aspecto de sus trabajos las coincidencias entre ambos poetas aparecen, sobre todo, en el recurso frecuente al hipérbaton —o la inversión del orden natural de los términos usados—, así como por el empleo del retruécano —en el que la inversión de los términos lleva consigo determinada antítesis, con la que se contraría una proposición previa—. E inclusive, dicha relación con Góngora se revela en el uso del *oxymoron*, un antiguo procedimiento retórico que produce la conciliación de los significados contradictorios. Si destaco estas figuras se debe a que hay un completo acuerdo entre la condición de ellas y los modos de pensar de nuestra autora, hasta el punto de que el poema responde en su totalidad a la última de las nombradas.

La posible comparación del *Sueño* con las *Soledades* puede atribuirse, además, a que sus textos se encuentran concebidos como silva de metro irregular y rima libre. No obstante, pese a las muchas similitudes que haya entre dichas obras, la de sor Juana difiere por completo del tema artificiosamente campesino y marinero de los versos gongorinos, así como del luminoso espíritu jovial que los caracteriza. Sea como fuere, la designación del poema indica expresamente que la imitación de Góngora se efectúa desde el título —*Primero sueño*—, deduciéndose de ello que si hay una *Soledad primera*, a la que ha de seguirle una segunda —pues como dicen donosamente en Chile, “no hay primera sin segunda”—, la especificación de “primero”, refiriéndose al *Sueño*, puede anunciar el propósito de continuarlo en otro.

Sin embargo, esta precisión lleva consigo la duda de si se debe a sor Juana o al editor del volumen, ya que la autora, en la única referencia al poema efectuada en otro de sus trabajos, declara que “no me acuerdo de haber escrito por mi gusto si no es un papelillo que llaman El Sueño”. De donde cabe deducir que como “lo llaman” de tal manera, no fue sor Juana quien le dio este último nombre, pese a que, contradiciéndola, en las líneas iniciales del texto impreso se afirma “que así lo intituló” su autora. Ante la alternativa expuesta, ¿a quién debe darse crédito? ¿A la escritora, según su aseveración de que otros lo llaman así, o al editor, cuando afirma que sor Juana lo tituló de tal modo? *Averígüelo Vargas*, como denominó Tirso a una de sus comedias. Porque expuesta la situación en estos términos, nos pone ante el primer callejón sin salida que ofrece el laberinto del poema, comparable a la ambigua manera de pensar que denotan las figuras retóricas anteriormente aludidas, pues no permite aceptar ni rechazar, como perteneciente a su autora, la denominación que la obra ostenta. Aunque ha de considerarse que si sor Juana supuestamente llamó *Primero sueño* al poema, y no *El Sueño*, tal como otros hicieron, semejante distinción es de muy grande importancia, según se comprobará al final de este trabajo.

Por otra parte, habiéndose reiterado que el poema de sor Juana no requiere continuación alguna, dado que al decir de muchos es una entidad conclusa, limitada, en tal caso, se hace obligado aceptar que de no ser el primero en un orden de precedencia, debe de serlo en el de preferencia, pudiendo entenderse entonces que este sueño representa el primero de su autora en importancia, ya que expone su mayor o principal aspiración. Acabo de referirme al “gusto” con que sor Juana lo escribió, destacándolo por ello entre sus obras, de modo que corresponde averiguar qué pudo tener la autora como deseo primordial, del que el *Sueño* constituye su expresión.

Para encontrar la respuesta conviene acudir de nuevo a sus palabras, aquellas que aparecieron como una contrapartida en prosa del poema, pues fueron, según supongo, la consecuencia forzosa de la misma situación. Me refiero a su significativa confesión y controversia a la par, que de ambas tiene:

la *Respuesta a Sor Filotea*, en la que sor Juana replicó a una carta admonitoria del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz.

Como es del dominio público, el obispo Fernández, en una curiosa modalidad del travestismo epistolar —análogo al de las comedias de entonces, en las que los personajes masculinos, según preconizaba Lope en su *Arte nuevo*, trocaban los gregüescos por las faldas—, mediante cierta misiva escrita bajo un seudónimo femenino, la *Carta de Sor Filotea de la Cruz*, puso en tela de juicio la multiplicidad de intereses, obras y actividades de sor Juana, objetando especialmente cuanto correspondió a su labor literaria y al ejercicio libre del pensamiento, exigiéndole que se atuviese exclusivamente a su condición de mujer y a su vocación religiosa, con prescindencia de la literaria y la filosófica.

En su *Respuesta* o defensa, nuestra autora puntualizó la imprescindible necesidad de todos sus afanes e intereses, enumerando la extrema diversidad de los saberes requeridos para llegar “a la cumbre de la Sagrada Teología”, incluyéndose entre ellos la lógica, la física, la música, la aritmética, la geometría, la arquitectura, “ambos derechos” y la astrología. Nada menos.

Pero importa destacar que su ascensión a la cima del que para ella fue el saber de los saberes, entendido según su índole especulativa y libresca, encuentra su exacto correlato en la gesta y la gestión emprendidas por su alma en el *Sueño*, con la intención manifiesta de ascender a la visión comprensiva de todo lo existente, teniéndolo por obra divina.

De esa manera entendido, el sueño o aspiración primera de sor Juana consiste en conocer a Dios a partir de “sus vestigios” —son sus obras—, que deben investigarse en su conjunto, desprendiéndose de ellos mediante determinada visión teórica que los aprecie como un todo. Y si así no fuera, al encontrarse frustrada en su propósito inicial, también cabe descubrir tales vestigios mediante la praxis, con recurso a la *empeiría*, ese saber que “se interesa” en las cosas, penetrándolas, para llegar a entenderlas en la singularidad de cada cual, analizándolas una por una.

Ambas modalidades complementarias del conocimiento —la global de la teoría y la inmediata o empírica—, plenamente contrastadas en el *Sueño*, todavía permanecen sin reconocerse a fondo en el poema, tanto por la propia condición que las distingue, cuanto en su mutua respectividad, hasta el extremo de que los críticos aludieron habitualmente “al saber” demostrado por sor Juana en esta obra, estimándolo como uno solo, sin especificar debidamente ambas modalidades del conocimiento puestas en juego en el texto. A lo sumo, algunos se refirieron a las dos grandes regiones de objetos consideradas en el *Sueño* —la del remoto universo, así como la del mundo próximo—, pero hicieron caso omiso no solo de los modos de acercamiento y comprensión que requieren, sino que ignoraron, además, cuál fue la fuente posible de ambas opciones complementarias.

Porque, a mi modo de ver, la dualidad que destaco en el poema se atiende por completo a la propuesta en *De la consolación por la filosofía*, de Boecio (Libro primero. Prosa 1), significándose así la afinidad manifiesta de sor Juana con el autor latino, preso y condenado a muerte en Pavía. Aún más, al recurrir a dicho pensador, sor Juana “obedeció” —en apariencia— al obispo de Puebla, ateniéndose a las rigurosas condiciones que éste le impuso en su *Carta de Sor Filotea de la Cruz*, aun cuando en la réplica inmediata a la misiva del obispo, que pudo significar el *Sueño*, recurrió a la poesía, puesta en tela de juicio por el prelado, para evidenciar con ella tanto el saber que le objetaba como el que recomendó.

Cabe afirmar todo ello porque el obispo Fernández, entre otras y variadas reflexiones incluidas en su texto, dio una advertencia a la monja contra la diversidad de sus intereses, diciéndole taxativamente: “No es poco el tiempo que ha empleado V. Md. en estas ciencias curiosas: pase ya, como el gran Boecio, a las provechosas, juntando a las sutilezas de la natural, la utilidad de una filosofía moral”. El imperativo del “pase ya” no admite evasivas ni subterfugios, la orden es muy precisa y perentoria: ha de cumplirse sin dilación alguna. Pero además, y sobre todo, su riguroso preceptor aporta en ella el modelo deseable: “el gran Boecio”. Teniendo en cuenta todo esto, resulta muy sorprendente que la figura de Boecio solo haya sido estimada, respecto a la de sor Juana, en función de la música y Cartario, con prescindencia o ignorancia absolutas de una manera de pensar que puede considerarse como el punto de partida de la concepción filosófica del *Sueño*¹.

Porque según refiere el mismo Boecio, en su libro *De la consolación por la filosofía*², hallándose recluso en la prisión a que le condenó el rey Teodorico, se le hizo presente en la celda una figura imaginaria de la Filosofía, describiéndola de este modo: “Estando, pues, yo con mucho silencio, entre mí pasando estas cosas” [...] —alude a las meditaciones incluidas en el poema inicial de su obra— “ví que una mujer se apareció sobre mi cabeza, de muy venerable rostro, ojos [...] más perspicaces que suele ser la vista de los humanos, aunque tan llena de tiempo que en ninguna manera fuese de nuestra edad. La estatura mostraba incierta disposición, porque unas veces se acomodaba a la común de los hombres y otras parecía tocar el cielo con lo eminente de su cabeza; y cuando se levantaba algo más, el mismo cielo penetraba, dejando burlada la vista de los hombres. Sus vestiduras eran perfectamente acabadas [...], y según ella me lo dio a entender, tejidas por sus propias manos [...];

¹ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, 1995, pp. 315-316.

² Buenos Aires, 1994, pp. 15 y 16. Recurro a la antigua traducción de Esteban Manuel de Villegas, ya que tiene el colorido verbal del tiempo de sor Juana.

en la parte inferior de ellas estaba entretejida una P griega [π], y en la parte superior una T [θ]; y entremedias de estas dos letras se veían señaladas unas gradas al modo de escalones, por donde se subía de la letra baja a la superior. Y esta vestidura se mostraba rota por las manos de unos hombres furiosos, habiéndose llevado cada uno la parte que pudo. Tenía además de esto en la mano derecha unos libros, y en la siniestra un cetro”. Esta descripción de la imagen de la Filosofía, efectuada por Boecio, dio origen a la conocida figura con que aparece representada en la *Iconología* de Ripa³, en la que la letra π , situada en la parte inferior del vuelo de la falda, significa, como aclara Ripa, la inicial de la palabra *praxis*, mientras que la letra θ , que se encuentra en el cuello del vestido, alude a la superioridad de la *theoría* (Figura 1).

*Esta interpretación de Ripa no es en modo alguno antojadiza, ya que se funda sobre las ideas del mismo Boecio, incluidas en otro de sus textos, In Porph. Dial. 1: [...] est enim philosophia genus, species uero eius duae, una quae θεωρητικη, dicitur, altera quae θεωρητικη, id est speculatiua et actiua*⁴. (“De hecho, la filosofía genuina tiene dos especies verdaderas, una llamada teórica y la otra práctica; es decir, la especulativa y la activa”).

³ Cesare Ripa, *Iconología*, tomo 1, Madrid, 1987, p. 419.

⁴ Citado en Boethius, *The Theological Tractates*, Londres y Cambridge, 1962, p. 130, nota a.



Figura 1. *Filosofía*. Grabado incluido en la *Iconología* de Cesare Ripa, Siena, 1613. La imagen corresponde por completo a la idea del personaje imaginada por Boecio, pues, además de sus atributos —los libros y el cetro—, lleva el vestido desgarrado. La escalera significa la ascensión de la praxis a la teoría.

Aunque conviene tener presente que la imagen de la Filosofía publicada en la *Iconología* de Ripa se halla anticipada por una xilografía de Dürero, como ilustración del *Quattuor Libri Amorum*, de Conrad Celtes (Nüremberg, 1502)⁵. En ella, la figura de la Filosofía está sentada en un trono con los mismos atributos que le asignaría Boecio —los libros y el cetro—, simbolizando, respectivamente, el lugar del pensamiento y su predominio sobre todo lo existente. Delante de esta representación de la Filosofía aparece un obelisco en el que se hallan inscritas distintas abreviaturas de los saberes, las que llevan en un orden ascendente desde la letra ϕ (Filosofía) hasta la θ (Theología), adoptando una disposición semejante a la indicada por sor Juana para llegar a esta última (Figura 2).

⁵ Incluido en la obra de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, París, 1989, p. 439.



Figura 2. *Philosophia*, de Alberto Durero. Xilografía inspirada en Boecio, con algunas modificaciones respecto al texto de éste. En el obelisco aparecen las siglas de los saberes necesarios para pasar de la Filosofía a la Teología, tal como propondrá después sor Juana. Estos son, de abajo hacia arriba: Filosofía, Gramática, Lógica, Retórica, Aritmética, Geometría, Astronomía, Música y Teología. En los ángulos del grabado figuran los cuatro vientos y en los medallones se representan, de arriba abajo y de izquierda a derecha: Ptolomeo, Alberto Magno, Platón y Cicerón con Virgilio. El grabado lo publicaron Klíbanksky, Panofsky y Saxl en el libro mencionado (nota 5), pero no interpretan adecuadamente el nombre de Ptolomeo, transcribiéndolo erróneamente de este modo: *Pro < >*, en vez de Pto-lomeus.

En cuanto concierne a la idea de Boecio interpretada por Ripa, la escalera incluida en el dibujo supone el camino gradual que lleva de la realidad inmediata a la contemplación teórica del mundo. Sor Juana, ni que decir tiene, hizo suyo ese nexo sugerido por las imágenes de Boecio y Ripa, aun cuando invirtió la relación posible entre la praxis y la teoría, puesto que inició el discurso propiamente filosófico del poema a partir de la visión superior o

teórica que le procuraba el vuelo del alma, con la contemplación del universo todo, para proseguir después paso a paso —una vez que fracasó en su intento primero—, con el propósito de ascender, por los peldaños o gradas de la escalera imaginaria, a una comprensión igualmente gradual de cuanto existe.

Como acabo de indicar, es muy posible que la situación de Boecio, preso y ejecutado en Pavía, le pareciese a sor Juana comparable con la suya, hasta el extremo de que el texto de la *Consolación* fuese para ella un remedio de las muchas dificultades que le ocasionaron sus superiores eclesiásticos, remedio paradójicamente sugerido por uno de quienes le tendieron las peores asechanzas... Porque no cabe olvidar que sor Juana se lamentó en su *Respuesta a Sor Filotea* de la publicación sin advertencia alguna y sin su consentimiento, hecha por el obispo de Puebla, de una carta que éste le invitó a escribir, en la que recogía los argumentos con que había refutado verbalmente un sermón del jesuita portugués Antonio de Vieyra, dedicado a “las finezas” o dones y donaciones de Cristo. Sor Juana denominó dicha carta *Crisis de un sermón*, aunque el prelado la tituló por su cuenta, al publicarla, *Carta Atenagórica*, por considerarla digna de Palas Atenea... Ante el hecho consumado, la ironía de sor Juana aparece desde el comienzo de su *Respuesta*, declarándose al destinatario serle imposible el “saber agradecer tan excesivo como no esperado favor, de dar a las prensas mis borrones: merced tan sin medida que aun se le pasara por alto a la esperanza más ambiciosa y al deseo más fantástico...”. Sin embargo, comparándose con la madre del Bautista, que al recibir la visita “desproporcionada” de María “se le entorpeció el entendimiento y se le suspendió el discurso, y así, en vez de agradecimientos prorrumpió en dudas y preguntas”..., le confiesa al obispo “que al llegar a mis manos, impresa, la carta que vuestra propiedad llamó Atenagórica, prorrumpi (con no ser esto en mí muy fácil) en lágrimas de confusión, porque me pareció que vuestro favor no era más que una reconvención que Dios hace a lo mal que le correspondo...”. Este manifiesto abuso de confianza, puesto que sor Juana se sintió sorprendida con la inopinada publicación de sus ideas, lo efectuaron en dos ocasiones —que sepamos— sus guías o superiores religiosos, contrariando su evidente voluntad de mantenerlas en reserva. Porque el precedente directo de la situación expuesta se encuentra en una carta escrita varios años antes por la monja, dirigida a su confesor —el jesuita Antonio Núñez de Miranda—, en la que también se vio obligada a defender su vocación de estudiosa y escritora frente a las públicas objeciones de éste. En un tono mucho más agresivo que en su misiva al obispo, le reprocha al padre Núñez su conducta, lamentándose de haber sido burlada por él, “fiscalizando mis acciones con tan agria ponderación como llegarlas a *escándalo público*...”. “La materia [...] de este enojo de V[uestra] R[everencia] —añade— no ha sido otra que la de estos negros versos que el cielo tan contra la voluntad de v.R. me dotó”. Después de esta ironía, en la que contrapone a su confesor y a los designios celestiales, dice

abruptamente que “el exasperarme no es buen modo de reducirme, ni yo tengo tan servil naturaleza que haga por amenazas lo que no me persuade la razón, ni por respetos humanos lo que no hago por Dios, que el privarme yo de todo aquello que me puede dar gusto, aunque sea muy lícito, es bueno que yo lo haga por mortificarme, cuando yo quiera hacer penitencia, pero no para que v.r. lo quiera conseguir a fuerza de reprensiones y éstas no a mí en secreto, como ordena la paternal corrección... sino públicamente con todos, donde cada uno siente como entiende y habla como siente...”. Por último, y a consecuencia de ello, insiste en dos ocasiones que “si no gusta de favorecerme no se acuerde de mí...”, rompiendo de esta manera, durante largos años, la tutela del que fue su confesor.

Dada la relativa similitud que existe entre el acoso experimentado por Boecio y sor Juana —aunque debido a razones y autoridades de muy diferente condición—, nada tiene de extraño que ambos escritores coincidieran en sus invectivas contra quienes menoscabaron tanto a sus personas como a sus trabajos. Las palabras que Boecio dirige a la Filosofía son suficientemente explícitas: “¿Acaso vienes tú también como rea —le pregunta— a ser vejada conmigo por falsas acusaciones?”. Y cuando ella le responde, entre diversos asuntos, que la entregaron a “malas manadas [...] y rompiéndome las vestiduras, que yo por mis manos había tejido, me sacaron de ellas algunos jirones y se fueron, pensando haberme llevado toda consigo”, parecería anticiparse en la obra de Boecio la situación de sor Juana e inclusive la altivez de sus respuestas, al poner en boca de la Filosofía estos asertos: “Y así no hay de qué te admires si en este piélagos de la vida padeciéramos muchas tormentas, porque nuestro intento no es otro que desagradar a los inicuos”⁶.

Aunque se haya supuesto que sor Juana pudo identificarse con Isis, por cuanto esta diosa representó a la sabiduría en su sesgo hermético, estimo que con tanta o mayor razón cabe reconocer a nuestra autora en la idea de la Filosofía imaginada por Boecio, con la que coincidió no solo en la aptitud de los términos empleados para denostar a los que se le opusieron, sino porque ambas figuras —la imaginaria y la real, la “Filosofía” y sor Juana— fueron personajes femeninos en rebelión contra quienes intentaron impedir que alcanzaran la plenitud de sus ideas, sintiéndose despojadas de cuanto industriosamente habían tejido: los textos de su vida pensante.

La situación expuesta con respecto a sor Juana, además de que alteró muy seriamente el destino de nuestra escritora, permite comprender aspectos del *Sueño* que aún permanecen sin la interpretación debida, dado que fueron siempre soslayados, si no desestimados. Por otra parte, la coyuntura referida puede contribuir al esclarecimiento de la condición autobiográfica del *Sueño*,

⁶ *De la consolación*, pp. 21 y 22.

según su relación con las cartas dirigidas al confesor y al obispo, permitiendo también aventurar la fecha aproximada de su producción.

Aunque no se haya tenido en cuenta, las infracciones atribuidas a sor Juana por sus mentores religiosos, y las publicaciones efectuadas por ellos de las actividades e ideas de la monja, así como la reacción de ésta ante las situaciones ya descritas, permiten encontrar un vínculo directo entre las cartas de sor Juana y el *Primero sueño*. Porque, si así no fuese, ¿qué sentido se puede atribuir a la siguiente estrofa del poema, supuestamente alusiva a Faetón, uno de los más destacados transgresores que figuran en los mitos antiguos?

*O el castigo jamás se publicara
 porque nunca el delito se intentara:
 político silencio antes rompiera
 los autos del proceso
 —circumspecto estadista—;
 o en fingida ignorancia simulara
 o con secreta pena castigara
 el insolente exceso,
 sin que a popular vista
 el ejemplar nocivo propusiera:
 que del mayor delito la malicia
 peligra en la noticia,
 contagio dilatado trascendiendo;
 porque singular culpa sólo siendo,
 dejara más remota a lo ignorado
 su ejecución, que no a lo escarmentado.*

Este pasaje del *Sueño* puede parafrasearse como sigue: El castigo no debió publicarse, porque nunca se intentó cometer delito alguno. Un estadista prudente, guardando discreto silencio, más bien hubiese roto los autos del proceso, o los disimulara fingiéndose ignorante, o castigara con pena secreta el exceso insolente, sin exhibir a la vista de todos el ejemplar nocivo (es decir, a sor Juana o a sus obras), ya que el mal causado por el mayor delito crece al dar la noticia, pues con ella, trascendiéndolo, se acrecienta su propagación. Siendo solo una culpa aislada o menor, parece preferible confiar el castigo a su ignorancia, en vez de recurrir al escarmiento público.

Como puede comprobarse, ninguno de los términos en que en estos versos se establece la relación entre la culpa y el castigo corresponde al mito de Faetón, el transgresor violentamente eliminado por Zeus, al haberse excedido no solo en su conducta, sino en la conducción inexperta del carro del Sol, con una *hybris* o exceso que muestra, en la soberbia suficiencia del hijo de

Apolo, la mucha insuficiencia que le caracteriza. Todo exceso es un defecto, viene a decirnos el mito, y aunque sor Juana bien pudo tener de ambos, el motivo de la estrofa aquí citada corresponde, sobre todo, a la publicación del supuesto delito, y no tanto a la efectuación de éste, dado que al parecer —y a diferencia del cometido por Faetón—, consiste solamente en una falta menor.

De ahí que en las glosas interpretativas de este personaje del poema no se haya apreciado, en absoluto, el doble sentido que revela y oculta a la par, omitiéndolo por completo, sin haber tenido en cuenta, como he dicho, que en el mito de Faetón no existe alusión alguna a la publicación del delito, mientras que en el poema de sor Juana, la difusión de éste es el motivo principal del fragmento referido.

Al interpretar de este modo la estrofa citada, relacionándola con las cartas que le dieron origen, su sentido se hace inequívoco, pues, a semejanza de ellas, manifiesta el contraste entre la publicación y el silencio, habitualmente opuestos por sor Juana en formas diferentes, a lo largo del poema. Aún más, las distintas modalidades del silencio que en el *Sueño* aparecen —el de las Minias, el de Harpócrates, el de los pájaros, el de Almone y los peces mudos, el de los versos aquí mencionados y aun el de Proserpina—, opuesto a la locuacidad de los delatores, lo convierten en un tema obsesivo de la autora, permitiendo apreciar, mediante su constante recurrencia, la disposición encadenada que adoptan los asuntos del poema, según su neta concepción barroca.

Por otra parte, es muy posible que la manifiesta relación del *Primero sueño* con las misivas de sor Juana y la del obispo permita establecer la fecha aproximada en que fue escrito, como supuse anteriormente, pues si bien la estrofa dedicada a “la publicación” del delito, aquí citada, puede parecer ambigua, ya que permite considerarla como una réplica a Núñez de Miranda, por las públicas repulsas verbales de éste a sor Juana, también puede estimarse como otra especie de respuesta a sor Filotea, dada la publicación impresa de la *Carta Atenagórica*, efectuada por el obispo de Puebla sin autorización de sor Juana. En el primer caso, a partir de la carta a Núñez de Miranda, fechada por su descubridor el padre Aureliano Tapia Méndez, la data posible del poema tendría que situarse hacia 1681, mientras que para Octavio Paz pudo escribirse entre noviembre de 1681 y antes de 1683. Sin embargo, dado que los temas filosóficos del *Sueño* se atienen principalmente a la proposición del obispo de Puebla, exigiéndole a sor Juana que siguiera el ejemplo del “gran Boecio”, es de suponer que los textos del *Sueño* y la Respuesta fueron escritos a continuación uno del otro y en ese orden, después de que sor Juana recibió la Carta de Sor Filotea —fechada en Puebla, el 25 de noviembre de 1690—, en que la conminaba a imitar a Boecio. Puesto que en la Respuesta se alude al “papelillo que llaman El Sueño”, ha de aceptarse sin duda que el poema precedió a la Respuesta, pudiendo haberse escrito ambos en el plazo que media entre la publicación de la Carta de Sor Filotea y la Respuesta, fechada en Méjico, el 1 de marzo de 1691.

El hábil juego de sor Juana, consistente en un *ponendo tollens* mediante el que se permitió hacer aquello que le negaban —su poesía— en función del ejemplo sugerido —el de Boecio—, es muy posible que paralizara las acciones del obispo, pues ante las sutilezas de una mujer tan excepcional, a las que unió la considerable capacidad polémica y dialéctica de que hizo gala en la *Respuesta a Sor Filotea*, el prelado se abstuvo de responder a la última misiva de la monja, guardándose para siempre en un silencio que ignoro si puede calificarse de elocuente...

Sea como fuere, sor Juana coincidió también con la *Consolación por la filosofía*, en la dualidad de verso y prosa empleada en esta obra, aun cuando diferenció ambos modos expresivos como si fuesen dos caras de la misma moneda, pues dedicó el *Sueño* a evidenciar el vínculo posible entre la poesía y el pensamiento, mientras que en la *Respuesta* defendió con su aguda prosa polémica la posibilidad significada en el poema: el que una religiosa de aquel tiempo fuese, por encima de todo, un ser pensante que intentaba conocer el mundo como obra divina.

La relación de verso y prosa alternados en una sola obra, destinándolos a exponer aspectos diferentes del mismo problema, tal como hizo Boecio en la *Consolación*, la efectuó algunos años antes que sor Juana —en 1657— el escritor barroco Salvador Jacinto Polo de Medina, perfectamente conocido por la monja, ya que lo cita y aun lo imita en una de sus poesías burlescas, destinada a pintar a una belleza. Dicho autor, en su tratado *A Lelio. Gobierno moral*, conjuntó la prosa y la poesía doctrinales, refiriéndolas a un mismo asunto, al modo de los temas con variaciones, vigentes en la música de entonces. Es muy posible que el obispo de Puebla también tuviese en cuenta esta obra de Polo de Medina, cuando le exigió a sor Juana que considerara especialmente “la utilidad de una filosofía moral”. Como quiera que sea, estimo haber mostrado, si no demostrado, la presencia del arte y las ideas de Boecio en el pensamiento y en la obra de sor Juana, tal como habría que intentarlo en el texto aludido de Polo de Medina.

Otra relación posible entre el *Sueño* y la *Respuesta* se encuentra en que el propósito de aquél, e inclusive un conato de su programa, figura en ésta cuando dice: “...como no hay criatura, por baja que sea, en que no se conozca el *me fecit Deus*, no hay alguna que no pasme el entendimiento, si se considera como se debe”. Por ello insiste, después, ya no en lo que debe ser pensado, sino en el modo de hacerlo, al afirmar que “nada veo sin segunda consideración”, con una modalidad del saber que puede compararse con la del “versado”, la de aquel que “le dio muchas vueltas” a un asunto, tal como suele decirse, para entender cuanto sea, “pensándolo dos veces”. Los dos modos de pensar el mundo en el *Sueño* se encuentran significados con la teoría y la praxis, a partir de Boecio, aunque las veces que va de una a otra son varias más. Por añadidura, la “segunda consideración” del *Sueño* se encuentra en la

Respuesta, entendida como una reflexión sobre lo hecho y lo posible de hacer, tanto en la vida como en el pensamiento, con la intención de descubrir a Dios en el mundo y en sus criaturas —para ella sus creaciones— sin recurrir a los textos sagrados.

En esta situación se origina otro punto conflictivo que afecta al pensamiento de sor Juana, pues en lugar de atender por completo a las recomendaciones del obispo de Puebla, conminándola a que se atuviese exclusivamente al saber religioso, la monja le responde con un ofrecimiento no cumplido, de esta manera expuesto: "...recibo en mi alma vuestra santísima amonestación de aplicar el estudio a Libros Sagrados, que aunque viene en traje de consejo, tendrá para mí substancia de precepto...". Sin embargo, el *Sueño* demuestra por qué hay que saber de todo para ascender a la Teología "por los escalones de las ciencias y artes humanas", como dice en la *Respuesta*, pero no se propone en el poema ningún problema teológico. Las razones son claras, dándolas en su misiva al obispo Fernández: "...el no haber escrito mucho de asuntos sagrados no ha sido desafición, ni de aplicación la falta, sino sobra de temor y reverencia debida a aquellas Sagradas Letras, para cuya inteligencia yo me reconozco tan incapaz y para cuyo manejo soy tan indigna...". "¡Qué entendimiento tengo yo —añade—, qué estudio, que materiales, ni qué noticias para eso, sino cuatro bachillerías superficiales!". "Dejen eso para quien lo entienda, que yo no quiero ruido con el Santo Oficio". De modo que una supuesta incapacidad, en la que no parece creer demasiado, y, sobre todo, el temor al Santo Oficio y al poder eclesiástico son los argumentos que esgrime por no haberse ocupado de los asuntos teológicos, a los que, pese a su promesa, tampoco dedicará su obra futura. Al último peldaño del saber, que para sor Juana fue la Teología, no llegará nunca..., porque ella no sabe. Cuanto menos así lo declara en su *Respuesta*: "...no puedo decir lo que con envidia oigo a otros: que no les ha costado afán el saber. ¡Dichosos ellos! A mí, no el saber (que aún no sé), sólo el desear saber me le ha costado tan grande...". En estas líneas que delatan su constante inseguridad puede basarse la idea que sustento de que el *Sueño*, contra la interpretación habitual, no es el poema del conocimiento y del saber, como suele creerse, sino que es, más bien, el de los varios intentos de lograrlo, sin obtener en ninguno la certeza deseada.

Desde luego que su seguridad la encontró en la poesía. Primeramente, porque "una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura...", situando así a la poesía en un terreno aparte. Además, como sobre su don poético no le cabían dudas, tampoco las tuvo sobre su necesidad de defenderlo. Tanto es así que si el pensamiento y la poesía le estaban vedados por su condición de religiosa, de todos modos supo dar la réplica debida a quienes le negaban su virtud poética —por no decir su virtuosismo—, demostrándoles que el pensamiento y la poesía pueden llegar a ser una y la misma cosa. Esa demostración la

constituye el *Sueño*, realmente el poema de los modos de pensar. Sor Juana, que pensaba en verso, de su pensamiento poético pensó que no podía ser incompatible con la religiosidad, aunque lo fuera para los religiosos que le impedían ejercerlo. Por ello se pregunta al concluir su *Respuesta*: “si vuelvo los ojos a la tan perseguida habilidad de hacer versos —que en mí es tan natural, que aun me violento para que esta carta no lo sean [...]—, viéndola condenar a tantos tanto y acriminar, he buscado muy de propósito cuál sea el daño que puedan tener, y no lo he hallado...”. Para legitimar su posición, el argumento conclusivo que encontró consiste en que “los más de los libros sagrados están en metro” —es decir, en verso—, de forma que no había incompatibilidad alguna entre su arte, su pensamiento y sus creencias. Al menos, así lo supuso. Aun cuando de la relación posible entre estos términos todavía podían proceder nuevas dificultades.

2) LACTANCIO: EL SABER Y LO SAGRADO

Cuando sor Juana enumera y describe, en su *Respuesta a Sor Filotea*, los saberes necesarios para conocer el libro “que comprende todos los libros”, pone una nueva condición de valía superior a todas las anteriores, consistente “en una continua oración y pureza de vida, para impetrar de Dios aquella purgación de ánimo e iluminación de mente que es menester para la inteligencia de cosas tan altas; y *si esto falta, nada sirve de lo demás*”. Destaco esta afirmación final porque aporta una clave decisiva para interpretar el pensamiento de la autora, puesto que lo considera como el producto de una petición a la divinidad, rogándole que la despoje de cuanto impide a la mente el obtener su propósito de inteligir las cosas más altas y el libro que las contiene. Todo lo demás está de sobra, concluye tajantemente. De modo que el pensamiento es una dádiva divina, obtenida por el camino de la conducta y la plegaria, de la que hay que hacerse merecedor. Por otra parte, el hecho de desprenderse del lastre mundano, para despejar la mente, iluminándola, significa que los intentos de conocer lo sagrado, debidos a nuestra autora, se fundan sobre una *askesis* o ejercicio liberador, que lleve de la vía purgativa a la iluminativa, expresamente significadas en el texto referido, aun cuando nunca pretenda dar el paso extremo y último que la exalte a la *unio mystica*.

Inclusive, cuando en el *Sueño* alude a la “amorosa unión” con la divinidad (vv. 698 y 699), este acto no se debe a la iniciativa personal, ya que la criatura humana recibe dicha posibilidad como una “merced” divina, un don mental que la encumbra sobre los demás seres creados. De ahí la necesidad de impetrar semejante dádiva a quien puede concederla.

Por todo lo expuesto, el poema de sor Juana lleva consigo un intento de conocer el mundo “a lo divino”, en el doble sentido de que el conocimiento lo

otorga la divinidad y de que con ese don se aspira a comprenderla. Propuesto de tal manera, el saber relativo a lo sagrado, al ser tributario de éste, niega la afirmación reiterada por diferentes autores de que sor Juana se atuvo al conocimiento propiamente dicho, sin tener en cuenta este manifiesto sesgo religioso que le atribuyó, inclusive con la posible irracionalidad que comporta.

Porque además de no deberse a quien lo ejerce, dicho sentido sagrado del conocimiento exige pensar en círculo, dado que se suplica a quien lo puede otorgar, el que a su vez lo concede para que logren apreciarse determinados aspectos del mundo y aun de sí mismo que tiene a bien revelar. De ahí que si el intento de saber se malogra, la frustración consiguiente ha de atribuirse a la carencia de los merecimientos necesarios para obtener el beneficio del conocimiento solicitado.

Como expuse anteriormente, esta imposibilidad la experimentó sor Juana en las dos vías que emprendió en el *Sueño* —la teórica y la empírica—, de índole realmente filosófica, así como en la incapacidad que se atribuyó de poder apreciar la revelación divina guardada en los libros sacros. Pero a los motivos señalados, que le impidieron obtener el conocimiento requerido, tiene que sumarse ahora la carencia de la donación divina, a la que se refirió sor Juana como una *conditio sine qua non* para llegar a comprender lo sagrado.

Ahora bien, si la disposición de los temas filosóficos del *Sueño* se basan, según supongo y expuse, en la *Consolación por la filosofía*, de Boecio, los argumentos de sor Juana en la *Respuesta*, concernientes a la vinculación del saber mundano con el pensamiento religioso, encuentran su remoto precedente en las *Instituciones divinas*, de Lactancio⁷. Me permito afirmarlo porque sor Juana cita el Libro I de ellas, dedicado a “Las falsas religiones”, en el que Lactancio acude con reiteración obsesiva —tal como sucede en el resto de la obra— a la idea de que “no se debe aceptar ninguna religión que no vaya acompañada de saber, ni se debe aprobar ningún saber que no vaya acompañado de religión” (I, 1, 25). Esta respectividad forzosa entre las creencias y el saber la hizo suya nuestra autora, convirtiéndola también en un argumento reiterado frente a quienes trataron de limitar el horizonte de sus conocimientos, teniéndolos como una peligrosa diversión de sus deberes religiosos. Aún más, cuando Lactancio se pregunta, en el Libro cuarto de sus *Instituciones*, dónde se une la sabiduría con la religión, responde, entre otras razones, que allí “donde toda vida y toda acción es referida a un solo principio y a un solo fin, y finalmente, donde los doctores de la sabiduría son los mismos que los sacerdotes de Dios” (IV, 3, 6 y 7). Irónicamente, la última condición propuesta por Lactancio no corresponde a quienes le hicieron a sor Juana la vida y el pensamiento imposibles, pues fueron los propios “sacerdotes de Dios” los

⁷ Madrid, 1990. Traducción de E. Sánchez Salor.

que se opusieron al afán de saber, pensar y escribir que inútilmente mantuvo nuestra autora frente a ellos.

Inclusive, Lactancio refrendó su posición al sostener que en la relación posible entre la sabiduría y la religión “la sabiduría está antes y la religión después, porque lo primero es conocer a Dios y lo segundo adorarle” (Libro IV, 4, 2 y 3). De donde se deduce que si la sabiduría y el conocer a Dios son previos al culto, la posición de sor Juana estaba plenamente justificada, hasta el extremo de que no había nada más legítimo, desde su punto de vista, que el incontenible afán de conocer a la divinidad, puesto constantemente en juego por la monja. Ahora bien, que la divinidad permita ese conocimiento y hasta dónde, es un asunto aparte, ya que, como sostiene sor Juana, depende de una concesión impredecible, obtenida a partir de rogativas y teniendo por ello determinada condición irracional. Pero sea como fuere, tanto Lactancio como sor Juana son taxativos en este punto: el intento de conocer a Dios es necesario, y es de necesidad tal que ha de cumplirse previamente al culto.

En vista de estas coincidencias, y de otras que destacaré a continuación, sorprende el hecho de que se haya omitido siempre el vínculo existente entre el pensamiento de Lactancio y el de sor Juana, aludiéndolo solo tangencialmente en las posibles relaciones habidas entre el criterio religioso hermético y el cristianismo. Aunque, por otra parte, apreciaremos diferencias claras entre Lactancio y sor Juana, puesto que las *Instituciones*, en cuanto fundamentación teórica del pensamiento cristiano y monoteísta, se oponen por completo a cualquier modalidad sincrética referente a los múltiples dioses de la antigüedad, mientras que nuestra escritora mantuvo el parecer de que los dioses y los héroes paganos llevaban consigo determinada *ejemplaridad que podía emplearse a beneficio de todos, tal como lo efectuó en el Sueño*.

Pero aparte de esta discrepancia, puede considerarse que predominan las coincidencias entre ambos autores, tanto en la relación del pensamiento con la religiosidad, cuanto en la concesión de aquél como un don divino. Porque en el capítulo primero de sus *Instituciones*, Lactancio anuncia claramente la posición anteriormente considerada de sor Juana a este respecto, exponiéndola como sigue:

Ha habido hombres de enorme y extraordinario talento que, al entregarse totalmente a la ciencia, dedicaron todo el esfuerzo que pudieron gastar a la búsqueda afanada de la verdad, olvidando todos los asuntos privados y públicos; y es que pensaban que era mucho más honroso investigar y conocer el significado de las cosas humanas y divinas que entregarse al hacinamiento de riquezas y a la acumulación de honores [...]. Es cierto que esos hombres merecieron llegar al conocimiento de la verdad, [...] pero no consiguieron lo que pretendían y perdieron al mismo tiempo su

trabajo y su esfuerzo, ya que la verdad, es decir, los secretos del sumo Dios que hizo todas las cosas, no puede ser abarcada por nuestra inteligencia y sentidos. Si no fuera así, no habría ninguna diferencia entre Dios y el hombre [...]. Y como no pudo suceder que los designios divinos se abrieran al hombre a través de sus propios esfuerzos, Dios no consintió que el hombre, en su búsqueda de la luz de la sabiduría, permaneciese más tiempo en el error y vagara a través de inextricables tinieblas sin obtener ningún resultado por sus esfuerzos: le abrió al fin los ojos y convirtió en regalo suyo el conocimiento de la verdad, para demostrar que el conocimiento de los hombres es nulo, y enseñar al que vagaba en el error el camino para conseguir la inmortalidad (Libro I, 1, 1-6).

No cabe duda alguna de que tanto en las cartas de sor Juana como en las sucesivas frustraciones de su *Sueño* resuenan estas palabras de Lactancio, referidas a la investigación de las cosas humanas y divinas, con la decepción consiguiente de quien intenta por su propio esfuerzo conocer los arcanos de la existencia entera. Su destino es vagar por “inextricables tinieblas”, hasta que la divinidad le abre los ojos brindándole el regalo de la verdad, llevándolo a la luz, la “luz más cierta” con que concluye el poema de sor Juana, correspondiente en determinado sentido a la *lux perpetua* ofrecida por el antiguo autor cristiano a quienes compartieran sus creencias.

De modo que las semejanzas habidas entre las obras de Boecio y Lactancio con las de sor Juana se deben a que aquéllas constituyeron, sin duda alguna, dos de las fuentes directas más significativas de cuantas incluyeron los trabajos de nuestra escritora concernientes a sus maneras de pensar, ese aspecto de su obra menos averiguado que el de sus propios temas.

3) ¿COMPOSICIÓN O DISPOSICIÓN DEL *SUEÑO*? UN TEXTO DE PLUTARCO

Sorprende que una de las querellas más pertinaces —si no impertinentes, que también las hay, pues no pertenecen a la índole del poema tratado— se deba tanto a la posibilidad de dividir el *Primero sueño* en porciones, como al número y carácter de cada una de ellas, ya sea porque sus críticos lo suponen concebido en partes o porque se hace necesario fragmentarlo para entenderlo debidamente. De hecho, salvo la excepción de Karl Vossler⁸ —quien sostuvo que “el poema discurre sin perceptibles divisiones, como un verdadero sueño”—, gran parte de sus intérpretes recurrieron a la conveniencia de

⁸ *Escritores y poetas de España*, Buenos Aires, 1947, p. 115.

someterlo a un despiece, aplicándole así un modo de pensar que contradice manifiestamente al que puso en juego sor Juana en el texto⁹.

Recuérdese, a este propósito, que en su *Respuesta* al obispo Fernández, afirmó nuestra escritora que los diversos saberes, necesarios para conocer “el Libro de los libros”, tienen que vincularse entre sí “por variaciones y secretos engarces”. Con tal criterio, inclusive la condición de cada uno de ellos se hace imprecisa y variable, permitiéndole enlazarse con otras entidades igualmente indefinidas o mutables. Bajo semejante concepción, netamente barroca, reaparecen —como después comprobaré— ciertos rasgos del pensamiento hermético subsistentes en el de Giordano Bruno y en el de Spinoza, quien aseveró que “toda determinación es negación” —*omnis determinatio est negatio*—, en el sentido de que cualquier parcelación niega el todo, que es indivisible. Pensándolo de este modo, un todo no es un compuesto de partes fijas y necesarias, como lo estiman las concepciones clásicas del mundo y de las artes, sino un conjunto dinámico constituido por apariencias fugaces, relativas entre sí mediante vínculos tan laxos que ocasionan, desde luego, incertidumbre. Por ello, aun cuando se haya sostenido que sor Juana se encontraba rezagada con respecto a las ideas de su tiempo —hecho que resulta cierto en algunos aspectos de su pensamiento—, ese sentido dinámico y adjetivo que atribuyó a los saberes y a la manera de relacionarlos acredita por completo lo contrario.

La condición unitaria del poema ha de cifrarse por tanto en la constante respectividad habida entre los temas del *Sueño*, relativos entre sí en función de infinitas variaciones, o bien a partir de series o secuencias que adoptan una continuidad semejante a la de las voces en las fugas musicales, convirtiéndose así en un conjunto de líneas que se ocultan y rebrotan a lo largo del poema. De ahí que resulte inadecuada la controversia emprendida por los tratadistas sobre el número de partes constituyentes del *Sueño*, muy ajena, como he dicho, a la índole de éste. En otra ocasión sostuve, con un algo de ironía, que “el clásico compone y el barroco dispone”, de manera que aplicarle al pensamiento barroco nociones del clasicismo equivale a tratar determinada enfermedad mediante fármacos correspondientes a otra. Al fin y al cabo cualquier objeto del pensamiento tiene que ser entendido según sus propios supuestos, en vez de aplicarle aquellos que, inclusive, pudieran serle contrarios.

⁹ Octavio Paz alude en su *Sor Juana*, p. 483, a los críticos que “no se han puesto de acuerdo sobre el número de partes que constituyen el poema”: Méndez Plancarte, doce; Chávez, seis; Gaos, cinco; Ricard, tres; Calleja y Vössler, ninguna; él mismo, tres. A ello hay que añadir a Georgina Sabat de Rivers y Elias L. Rivers, que proponen tres grandes divisiones, subdividiendo a la intermedia en cuatro partes, a su vez fragmentadas, y a José Pascual Buxó, que insiste en las tres partes, dividiendo a la primera de ellas en veintiséis subsecciones.

Componer es “poner con”; por ello, en dicha noción perdura la concepción clásica que estima las entidades artísticas en su sentido espacial o extensivo, teniéndolas como una suma de partes o porciones relativas entre sí por medio de proporciones fijas, que las inmovilizan al atenerse a cantidades invariables. Así que entender el *Sueño* como un todo compuesto de partes, cuyas partes sean todas necesarias, significa interpretarlo a partir del clasicismo que Aristóteles preconizó en la retórica, al agrupar las oraciones gramaticales en períodos, es decir, en unidades cerradas que permiten la comprensión definida y conclusiva de una idea. Ni que decir tiene que esa periodización, perteneciente a la retórica clásica, aún subsiste en los intentos de dividir el poema de sor Juana en una suma de partes, propósito correspondiente a la fórmula consabida de las antiguas *disputationes*: la del “vayamos por partes”, a la que solían recurrir los litigantes para despejar las dudas concernientes a los asuntos en pugna, fragmentándolos con la intención de aclararlos. Por último, sin apartarnos de la retórica antigua, el error de interpretar el *Sueño* con supuestos clásicos —en el que insisto—, equivale a confundir la *oratio perpetua* o abierta —“el discurso ensartado”, *επιρομενη λεξις*—, hecha de continuos engarces a la manera del poema, con la *oratio soluta* o concisa, integrada por miembros circulares y conclusos, claramente diferenciados entre sí.

De todos modos, puesto que la obra referida se basa en una disposición temporal y sucesiva —ya que enlaza sus motivos en series y variaciones constantes, análogas a las de la música o el drama barrocos—, requiere por ello de un análisis distinto del habitualmente empleado para su comprensión. En cuanto concierne a su clara afinidad con la música de entonces, se hace muy lamentable la pérdida del tratado teórico-musical de sor Juana titulado *Caracol*, entre otras razones porque tal vez hubiese permitido apreciar el poema con distinta perspectiva, ya que bajo su nombre quizá no se aluda solo a un instrumento sonoro y primitivo, sino, muy posiblemente, a la continuidad del discurso músico desarrollado en espiral, hecho de versiones y reversiones constantes, a la manera del *Sueño*. Pero aunque todo ello no es más que especulación, bien se puede especular sobre cómo en el poema, a partir de una célula temática inicial, en la que se encuentra en germen la totalidad de la obra, sor Juana dio libre curso a su considerable aptitud musical:

*Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las estrellas:
si bien sus luces bellas
—exentas siempre, siempre rutilantes—
la tenebrosa guerra
que con negros vapores le intimaba*

*la pavorosa sombra fugitiva
 burlaban tan distantes
 que su atezado ceño
 al superior convenio aun no llegaba
 del orbe de la diosa
 que tres veces hermosa
 con tres hermosos rostros ser ostenta,
 quedando sólo dueño
 del aire que empañaba
 con el aliento denso que exhalaba,
 y en la quietud contenta
 de imperio silencioso,
 sumisas sólo voces consentía
 de las nocturnas aves
 tan oscuras, tan graves
 que aun el silencio no se interrumpía.*

Este breve prelude del poema, imaginado a la manera de una *sinfonía avanti l'opera*, contiene, como he dicho, varios de los asuntos capitales del *Sueño*, desarrollados ulteriormente por medio de sucesivas transmutaciones o “diferencias” —como llamaron los músicos de entonces a las variaciones—, convirtiéndose el texto en un tejido subidamente complejo: un plexo que enlaza sus diversos temas a partir de las líneas surgidas en el comienzo del poema, complicándolas ilimitadamente, según las múltiples relaciones y variantes imaginadas por sor Juana.

La secuencia primera y principal se basa en que una oscura sombra, nacida de la Tierra, funesta —es decir, destinada a la muerte—, comparable en su agudeza a la de los obeliscos con que los antiguos representaban la sabiduría, pretende una empresa imposible: la de escalar las estrellas, tan distantes que se burlan del desafío promovido por semejante sombra. En estos términos, el poema anuncia desde sus comienzos una intención oscura y altiva, precursora de la que moverá el alma de sor Juana a conocer el universo todo, con una iniciativa igualmente “vana”, destinada por ello al fracaso. Esa sombra que surge de la Tierra, se proyecta sobre la superficie de la Luna —“el orbe de la diosa / que tres veces hermosa / con tres hermosos rostros ser ostenta”—, pudiendo identificarse con sor Juana, dados los términos con que ésta alude a un retrato suyo, en uno de sus espléndidos sonetos, considerándolo como “un afán caduco”, que “bien mirado / es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”. De este modo, desde el comienzo del poema se refiere a un intento imposible y a su autora, pues ambos no son sino una sombra nacida de la Tierra, condenada al fracaso, ya que la proyectada sobre la superficie lunar en el poema tiene como destino “el

superior convexo” de nuestro satélite: el lugar de los bienaventurados tras la muerte; según Homero, los Campos Elíseos¹⁰.

Me permito afirmarlo porque el preludeo del *Sueño* se atiende por completo a un texto de Plutarco, el diálogo titulado *Sobre la cara visible en el disco de la Luna* —siempre omitido con respecto a sor Juana—, que nuestra autora pudo perfectamente conocer, dado que a este escritor lo cita en numerosas ocasiones refiriéndose a otras de sus *Obras morales y de costumbres*, entre las que figura el trabajo mencionado.

Las trazas de esta obra de Plutarco sobre el *Sueño* de sor Juana se aprecian en varios de sus aspectos, entre ellos, la forma aguda de la sombra de la Tierra, proyectada sobre la superficie de la Luna; el aire oscuro, perteneciente al Hades, por cuanto éste, de tenebrosa y nocturna condición, pese a la convicción acreditada no reside en el fondo de la Tierra; la relación de Perséfone o Proserpina, esposa de Hades, con Core y con Artemisa o Diana, correspondientes a la naturaleza variable de la Luna, la diosa “triforme”, como la denomina sor Juana, según la tradición de Virgilio en la *Eneida* (4, 511) y de Séneca en su *Medea* (1, 7). Añádase a ello la intencionalidad, significada en el poema en la forma aguda de la sombra y de las pirámides, y la inteligencia, entendida como la plena individualidad de cada cual, con lo que se tendrá un esquema aproximado del considerable influjo del texto de Plutarco sobre el *Sueño*.

De todas formas, hecho este primer balance de la situación, conviene pormenorizar varios aspectos de ella, para poder apreciarla con mayor latitud. El atezado ceño de la sombra terrestre, que aun no llegaba al convexo superior del orbe de la diosa, como expresa el poema, significa que el oscuro aspecto amenazador de la sombra terrestre todavía no alcanzaba el límite más elevado del disco lunar, en donde, al parecer de algunos autores antiguos —Homero, Porfirio—, concluye la Tierra, porque ésta llega, como he dicho, hasta donde se prolonga su sombra. En este punto conviene recordar que Plutarco (*La cara*, 923 b), al tratar la forma aguda de la sombra de la Tierra —*thoé*— sobre la Luna, se basa en Heráclito el rétor, quien evoca en sus *Alegorías homéricas* (cap. 45) —al igual que Plutarco— a Homero (*Ilíada*, x, 394), pues recurre al mismo adjetivo en sus significados de ‘puntiaguda’ y ‘rápida’, aplicables a la noche, tal como sor Juana califica a la sombra terrestre, teniéndola como una “punta altiva” y “fugitiva”. La coincidencia no puede ser mayor.

¹⁰ *Odisea*, iv, 563, “... en los Campos Elíseos, límite de la Tierra”, porque el extremo de ésta se encuentra hasta donde llega su sombra.

Además de ello, de no tener en cuenta este diálogo de Plutarco puede incurrirse en el error de Méndez Plancarte¹¹ referente al pasaje inicial de *Sueño*, pues al interpretarlo confunde orbe con órbita, por creer que la sombra terrestre aun no llegaba a la trayectoria espacial de la Luna, en vez de entender que se trata de la zona superior de ella. Por añadidura, la referencia de José Pascual Buxó¹² a las empresas 12 y 13 de la *Idea de un príncipe político-cristiano*, de Diego de Saavedra Fajardo —ciertamente comparables con las estrofas iniciales del *Sueño*—, omite que la última de ellas supone una relación entre la sombra de la Tierra y la Luna idéntica a la propuesta por Plutarco en el diálogo referido (Figura 3). En ese caso, puede aceptarse que el texto de Jacobo Bruck Angeramunt, *Emblemata politica*, antecedente inmediato del de Saavedra Fajardo, tal vez recurrió también a la obra de Plutarco.

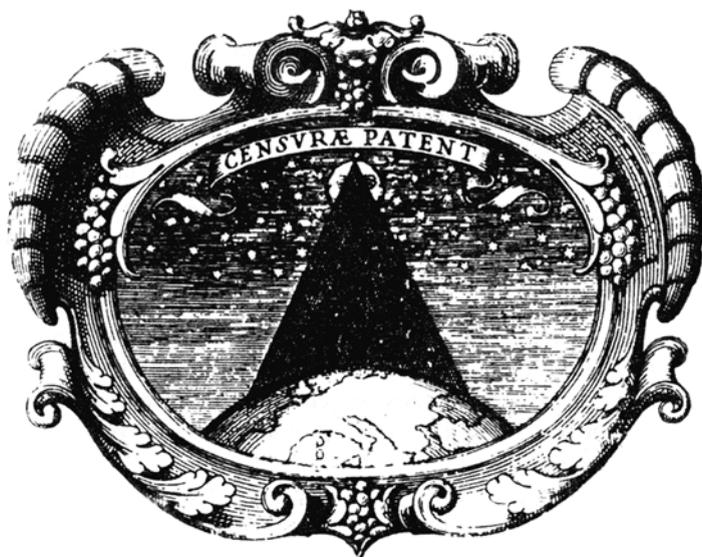


Figura 3. Empresa 13. *Idea de un Príncipe Político Cristiano*, de Diego de Saavedra Fajardo, Milán, 1642. La representación de la Luna, con su “cara” y la sombra de la Tierra que llega a su convexo superior; responde por entero al texto de Plutarco, siempre ignorado al tratar las obras de Saavedra Fajardo y de sor Juana. La referencia en el grabado a los que “sufren censura”, aunque alude a los príncipes, pudo hacerla suya sor Juana, dadas las muchas que padeció de quienes se opusieron a su actividad literaria.

¹¹ Alfonso Méndez Plancarte supone que la sombra de la Luna, en el sistema de Tolomeo, llega al primero de los once cielos concéntricos a partir de la Tierra. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, 1994, vol. 1, p. 583.

¹² *Las figuraciones del sentido*, México, 1984, pp. 244 y ss.

Otro de los problemas destacables en el pasaje inicial del *Sueño* y con respecto al trabajo de Plutarco se encuentra en que el aire ostenta una condición muy distinta de la que suelen atribuirle —la diafanidad, la transparencia, su calidad de incoloro—, ya que lo integran “negros vapores”, constituyentes de “la pavorosa sombra fugitiva” que asciende hacia la zona lunar en que se encuentra la región de la muerte. Contra lo que puede creerse, no es que el aire sea oscuro porque, como incoloro, adquiera el tinte que la sombra le da; más bien, a diferencia de ello, en la tradición de que se nutre el diálogo de Plutarco, al aire le suponen una tonalidad sombría, tenebrosa, que le pertenece, considerándolo inclusive como una emanación pestilente y oscura de “los pantanos del Hades”, en donde las almas pasan el tiempo necesario para purificarse de la polución adquirida en el cuerpo corrupto. De ahí que Plutarco identifique el Hades con el aire oscuro, localizándolo entre la Tierra y la Luna, y no en las profundidades de aquélla, tal como a Proserpina la sitúa en la Luna, en vez de suponerla en las entrañas terrestres.

La condición cambiante de la Luna propicia que sor Juana desarrolle un tema con variaciones a lo largo del poema, a la manera de las “diferencias” musicales barrocas, basándolo en las tres naturalezas principales que los mitos asignaron al astro nocturno: las de Diana, Core y Proserpina. De esta manera, la Luna, cuya consistencia implica no tener ninguna, por poseer varias, distintas entre sí, le permite a sor Juana que el tema radique en las variaciones propiamente tales. Sin nombrar a Diana, al igual que sucede con Acteón, el rey cazador, castigado y convertido en ciervo por haber contemplado lo prohibido —a la diosa desnuda—, esta deidad femenina aparece aludida en el poema (vv. 113-122). Es muy posible que el sentido destructor de Diana signifique una referencia a los temores de sor Juana, debidos a su afán de examinar lo vedado en el poema, así como a las consecuencias que el hecho pudo ocasionarle —el no querer “ruido con el Santo Oficio” es suficientemente significativo—, comparándose con Acteón, “el de sus mismos perros acosado”, como lo califica. Merece pocas dudas el que este último verso pueda aludir a ella y a quienes la asediaron, así como a los miembros eclesiásticos de la Inquisición —los dominicos, llamados “los dominicanos” o “perros del Señor”— representados como tales canes —con manchas blancas y negras, según los colores del hábito de la orden— por Andrea da Firenze, hacia 1355, en la Capilla de los Españoles de Santa María Novella, Florencia, en el fresco titulado “Misión y triunfo de los dominicos”.

La segunda aparición de la Luna se produce en el poema con respecto a la memoria, refiriéndose ésta a la “tersa superficie” de un faro, cuya “azogada luna” reflejaba “el reino casi de Neptuno todo” (vv. 260 y ss.). La Luna, en cuanto espejo, se significó en el castellano usual de hace unos años cuando llamaban “armario de luna” al mueble que tenía un espejo. También en el diálogo de Plutarco la estimación del disco lunar como un espejo se relaciona

con Core, “la muchacha”, que significaba el esplendor y el resplandor lunares en su más alta luminosidad. Por último, el tercer aspecto de la Luna está vinculado con Proserpina y los Campos Elíseos (vv. 720 y ss.), calificándola por ello sor Juana, a la manera de Virgilio y Séneca, como la “triforme esposa” de Plutón, la delatada por Ascálofo, quien la privó para siempre de la luz diurna.

El influjo del diálogo de Plutarco sobre el *Sueño* se manifiesta en otros aspectos del poema. Quizá el más importante de ellos consista en la relación entre el cuerpo, el alma y la inteligencia. El punto de partida del problema se encuentra en Platón, ya que en el *Timeo* (30, b, c) supone que el universo es una entidad viva y creada por Dios, al haber situado la inteligencia en su alma y el alma en su cuerpo. En el mito expuesto por Plutarco esta triple condición del universo se pone en relación con el hombre, entendido también como un *integrum* hecho de inteligencia, alma y cuerpo, ya que la Tierra origina el cuerpo, la Luna el alma, y el Sol produce la inteligencia (943, a). Según este mito, la Luna, por encontrarse situada entre el Sol y la Tierra, se convierte en la intermediaria que une y divide a la par —ya que es simultáneamente Ilitía y Artemisa—, explicándose con ello que el alma, por serle correspondiente, también sea mixta, pues se encuentra creada como un compuesto, una mezcla de ingredientes superiores e inferiores, permaneciendo respecto al Sol —la inteligencia— en una situación semejante a la de la Luna con la Tierra.

En el mito expuesto por Plutarco la sustancia del alma perdura sobre nuestro satélite tras la muerte, en la que se conservan determinados vestigios y sueños de la vida que tuvo. Sobre esa condición soñada y memorística del alma puede basarse el poema de sor Juana, y no solo sobre los modelos de la memoria propiciados por la antigua retórica, ya que su texto trasunta una posición semejante a la de Plutarco y dado que en la obra de sor Juana se asiste a la trayectoria vacilante del alma, movida por su afán de conocerlo todo en un sueño, lugar que le pertenece como un intermediario situado entre la vida y la muerte.

No obstante, la diferencia del poema respecto de los mitos escatológicos radica en que en su “sueño” el móvil del alma consiste en el conocimiento de cuanto existe, dándole predominio a la comprensión del mundo y no a su propia pervivencia más allá de la muerte. Sin embargo, como el alma según Plutarco no está dotada para semejante finalidad cognoscitiva, se encuentra irremediablemente condenada al fracaso. De modo que el poema de sor Juana puede no consistir solo en la frustración de la inteligencia humana por no poder conocerlo todo, sino en la del alma, como una entidad que asume el propósito de comprender el mundo, sin corresponderle. Ese claro resabio de la posición pitagórica y neoplatónica evidenciado en el poema, también se debe a que en éste no es el alma la que se desprende del cuerpo para efectuar su viaje a partir de la muerte y de la desintegración física en la tierra, sino que actúa, como le corresponde, en virtud de un sueño —que

es ficción pura, “retrato del contrario de la vida” (vv. 173-174)—, en el que no solo intenta conocer, sino que le permite, a su vez, ser conocida por la inteligencia, situada sobre ella, que la juzga distante y con rigor mientras intenta concluir su intento imposible.

Ni qué decir tiene que la triple entidad del ser humano, estimado como un compuesto de cuerpo, alma e inteligencia en el mito de Plutarco, inclusive sorprende a uno de los personajes del diálogo (943, 1), pues difiere de la concepción habitual, dualística, integrada exclusivamente por cuerpo y alma, de la que en cierto modo también se aparta sor Juana con su extremada valoración de la mente y de la inteligencia, que se trasuntan a sí mismas, viendo el mundo y viéndose a su vez en la actividad de contemplarlo, tal como le pertenece al ser pensante. A tal punto es primordial la inteligencia en el texto de Plutarco que en ella sitúa la identidad del ser humano e, inclusive, su plena condición de persona (*La cara*, 944 f). De análoga manera, sor Juana, en cuanto autora del poema, toma monódicamente la palabra, a la manera de la música de entonces, evidenciándose que es ella, “en persona”, quien rige cuanto en el poema acontece. De esta forma actúa como el *deus ex machina* de la tragedia antigua, situándose sobre el poema mismo y sobre aquello que en éste le sucede a su alma, observándola en su aventura sin ventura de pretender conocer lo inconocible.

Ese aspecto dramático de la intervención directa de sor Juana se refrenda en el poema con el empleo de una muletilla —“digo”— que figura como un constante ritornelo con el que la autora destaca, mediante la participación de su voz en primera persona, algunos puntos críticos de su obra, así como da fe de encontrarse completamente desprendida de ésta. Porque la obsesiva aparición del “digo” en el poema se produce con las Minias (v. 47), situadas entre los transgresores nocturnos que vulneran los límites impuestos por las divinidades; luego lo refiere al corazón y los pulmones, excepcionalmente activos durante el sueño (v. 226); después al vuelo intelectual (v. 338); seguidamente a Homero (v. 390), en defensa de la poesía que siempre le objetaron; a continuación recurre a otra fórmula personal —“mi entendimiento” (v. 617)— cuando emprende su ascensión gradual y sistemática para conocer por grados o gradas todo lo existente; el “digo” reaparece con respecto “al hombre” (v. 690), considerándolo como “el mayor portento” creado, siguiendo con Faetón (v. 795), el transgresor que conduce irracionalmente el carro luminoso de la inteligencia, opuesto a los oscuros infractores del comienzo. Por último, la obra se resuelve con la aparición en el verso final del “yo” conclusivo y concluyente de la autora —“yo despierta”—, asociándose la “luz más cierta”, la del Sol, a la lucidez inteligente de la autora, como anticipa el “digo” postrero del poema (v. 947).

De esta manera, la intervención “personal” de sor Juana en su poema se produce “por variaciones y secretos engarces” en la continuidad de la

obra entera, mostrando de distintos modos cómo trasciende siempre los asuntos de ella. Porque el más alto ingrediente de la naturaleza humana según Plutarco, la inteligencia, tiene que trascender de continuo cuanto se propone, desprendiéndose de ello, según la modalidad del pensamiento que consiste en “pensar sobre”. De ahí que el pensamiento de sor Juana no solo sobrepase el mundo en torno, sino que la lleva a excederse a sí misma, cuando declara que “con planta valiente / la cima huella de su altiva frente” (vv. 615, 616).

Ese continuo desprenderse de la autora, de cuanto la rodea y de ella misma, sobrepujándose, tiene su punto de partida en los primeros versos del poema con la sombra “piramidal” que se remonta desde la Tierra, para dar muestra de una intencionalidad “vana” e inconsistente, atribuible después, por igual, a las pirámides alzadas junto al Nilo y a la llama del alma —comparable a la mente— que, trasuntándose, aspira a unirse a la divinidad:

400 *Las pirámides fueron materiales
tipos solos, seriales exteriores
de la que, dimensiones interiores,
especies son del alma intencionales:
que como sube en piramidal punta
al cielo la ambiciosa llama ardiente,
su figura trasunta,
y a la causa primera siempre aspira.*

En fin, para que nada falte en este juego infinito de las variaciones sobre un tema —en el que el tema, como he dicho, parecen ser las variaciones mismas—, al encontrarse en “la mental pirámide elevada / donde —sin saber cómo— colocada / el alma se miró”... (vv. 424 y ss.), la mente “haciendo cumbre de su propio vuelo” (v. 430) se contempla a sí misma reflexiva, desdoblándose al verse “de sí tan remontada, que creía / que a otra nueva región de sí salía” (vv. 434, 435).

De hecho, en todo el proceso que constituye el poema sor Juana nos muestra que el “sí mismo” del ser pensante consiste siempre en un “ante sí mismo”, que le obliga a desprenderse del que es, para saber qué sabe y aun quién es. En tal sentido, las oposiciones aquí expuestas —entre otras muchas que pueden aducirse—, las de la sombra y la llama, la vanidad y la consistencia, el vuelo frente al fundamento, la exterioridad y la interioridad, evidencian un modo de pensar que anula los contrarios, trascendiéndolos, al incluirlos en un todo indivisible que los “comprende” a todos —consistente en el propio poema—, transcendido a su vez por sor Juana “en persona”, que actúa sobre él “dándose cuenta” de ello y dándola.

La multiplicidad combinatoria que testimonian en el poema las constantes ampliaciones o reducciones temáticas y formales, sus variaciones infinitas, los enlaces o “engarces” insospechados, las continuas versiones y reversiones, con todos los “arrepentimientos” que comportan, revelan una manera de pensar que debe interpretarse de acuerdo con las condiciones en ella propuestas, y no según los principios de posiciones distintas y aun contrarias.

4) EL TEATRO DE LOS ACONTECIMIENTOS. LA ANTIGUA RETÓRICA Y LOS EJERCICIOS ESPIRITUALES

Si al poema de sor Juana es posible atribuirle determinada disposición musical, también se puede estimar según su condición dramática, dado que está concebido a la manera de un *dramma in musica*, cercano a los autos sacramentales de aquel entonces, poblados de personajes alegóricos. Además, el itinerario seguido por el alma de sor Juana, con su exaltación y sus caídas, puesta en camino con el propósito de conocer a la divinidad “en función” de sus obras, significa otro ingrediente dramático que caracteriza al texto. Aunque el drama no es solamente “acción”, como suele suponerse, sino que lleva consigo determinada relación entre los propósitos que nos movieron a efectuar determinados actos y los resultados procedentes de ellos. Esa respectividad habida entre las intenciones, los actos y sus consecuencias —inesperadas, en ocasiones, ya que pueden ser contrarias a los propósitos que nos guiaron—, constituye, según creo, la auténtica condición del drama. En tal sentido, el *Sueño* de sor Juana no solo representa su aspiración más preciada, sino que incluye —tal como lo requería su extraordinario sentido dramático— los actos en que intentó efectuarla, con resultados manifiestamente adversos a sus deseos, para concluir la obra en la más absoluta decepción.

Asimismo, en cuanto dramaturga, sor Juana conoció perfectamente que el acto de soñar requería de un fondo escenográfico adecuado a la finalidad de las acciones e intenciones representadas, en el que éstas “tuvieran lugar”, poniéndolas así a la vista imaginaria del lector. Para ello inventó un escenario propicio al sueño: el de un nocturno creciente, en el que “el teatro de los acontecimientos” —en cuanto que el teatro es, literalmente, ‘lugar de visión’— parecía estar negado, pues en él predominaba la oscuridad cerrada, *skiá*, un término que dio origen a la designación de la escena primitiva (*skene*). Esto permite suponer que a sor Juana, en su “teatro” del Sueño, no le interesó hacer ver directamente la realidad exterior, pues la convirtió en una tenebrosa ilusión escenográfica, en la que pudieran apreciarse, bajo otra luz que la visible, sus más secretas imaginaciones.

El que sor Juana viese visiones, como se aprecia en su poema, ofrece muy pocas dudas. Porque a su aspiración o sueño de conocer a la divinidad en sus

obras se oponía el temor a la transgresión posible, ocasionada en el hecho de entrar en un terreno vedado. Tal vez debido a ello sor Juana antepuso la expresión dramática de sus propios temores a la condición especulativa de su sueño cósmico y filosófico, empezando con aquéllos el poema, pues salvo la excepción de sus líneas iniciales, anteriormente tratadas, el resto de los ciento cincuenta versos con que principia la obra, transcurren en la oscuridad de lo prohibido, como una posible proyección de la mala conciencia de su autora —tan llena de temores y de seres fantásticos—, provocada tal vez por las continuas reprensiones y aun represiones de que fue víctima. Así se entiende que los primeros personajes del drama fueran los transgresores que vulneraron lo establecido en diferentes mitos, mostrándolos con sus culpas y castigos adjuntos, en un posible intento por liberarse de ellos. No obstante, aun cuando sean distintos entre sí, la mayoría de estos seres anómalos representa el tema de la infracción, con sus diversas variantes, al que se suma el de la vigilancia bien o mal empleada, porque en ella se incluye la ejercida por las divinidades. Como quiera que sea, la relación entre las transgresiones y la vigilancia, en la que incluso la vigilancia puede ser transgresiva, es el asunto que domina en esta fase del poema, pues enlaza y vincula a los distintos personajes.

La galería de las figuras siniestras se inicia con Nictimene (de *nyx*, ‘la noche’), la muchacha transformada en lechuza por haber cometido incesto con su padre, ya que aparece en el poema como el ave “sacrílega” que acecha los resquicios “de las sagradas puertas” del templo, para entrar en lo vedado y extinguir “los lucientes / faroles sacros”. Le siguen las Minias, castigadas por no haber observado los preceptos del dios Baco; Ascálofo, “el parlero / ministro de Plutón”, convertido en un búho tras de espiar y delatar a Proserpina; Harpócrates, el joven dios egipcio, que con el índice sobre los labios “dice” que ha de guardarse silencio sobre lo sagrado; Almone, río vecino a Roma, en alusión a los peces siempre mudos; el león, que “vigilancias afectaba”, en duermevela; Acteón, ya convertido en ciervo, que sorprende “con vigilante oído”, el más leve rumor; y, por último, figura el águila de Júpiter, a la que sor Juana le atribuye, merced a la agudeza de su vista, la vigilancia constante que ejerce la divinidad sobre el mundo. Aunque en el poema aparece confundida con la grulla, ave que tiene el sueño muy ligero y duerme sobre una sola pata, mientras que con la otra retiene un guijarro que la despierta al caer, si se duerme del todo.

Esta reciprocidad entre las imágenes y el escenario en que aparecen delata el influjo de la retórica antigua sobre el pensamiento de sor Juana. Porque Cicerón narra en *De oratore* (II, I xxxvi, 341-354) cómo Simónides, recordando los lugares ocupados por los comensales en un banquete, logró identificar a los muertos que habían participado en él. Dicha respectividad habida entre lugares y figuras, para contribuir a la memoria del orador en

los procesos jurídicos, la corrobora Quintiliano en su *Institutio oratoria* (XI, II, 17-22). Del mismo modo, el anónimo autor de *Ad Herennium* basa la creación de una memoria artificial en la relación posible entre “lugares” e “imágenes”, así que en todos ellos la rememoración se efectúa por medio de nexos que unen determinados iconos con los *topoi* o sitios en que aparecen, dándole a la memoria un franco sentido visual. Sin duda que el proceso del llamado por Frances A. Yates *El arte de la memoria*, en un libro ejemplar así titulado, con el tiempo hubo de complicarse al recurrir a procedimientos retentivos en los que la simbolización se adueñó de los sistemas empleados, pudiendo hacer presentes entidades ajenas por completo a los sentidos.

A esta simbolización contribuyeron diferentemente Ramón Lull, Giordano Bruno y Giulio Camillo, especialmente el primero de ellos, quien le dio un carácter dinámico, produciéndola con ruedas en giro, a la que no fue ajena sor Juana, como lo demuestra su alusión a “la combinatoria / en que a veces *kirkkerizo*”. Simbolización aparecida en uno de sus romances burlescos, por la que delata que su conocimiento del *ars combinatoria* luliano puede deberlo a los intentos de matematización de éste, efectuados por el jesuita Athanasius Kircher. La interiorización del sistema luliano a base de ruedas se debe a Bruno, quien, al llevarlo a la mente, pretende también la unificación de ella, en cuanto puede memorizarlo todo. Pero el antiguo ingrediente visual sigue presente en la concepción de Bruno, aunque lo fantasmagoriza, especialmente en *De imaginum*, obra que propone una organización arquitectónica y mental, equivalente a la totalidad del cosmos, vista desde un ojo interior que es, a la vez, un espejo de todo lo habido y por haber, un “espejo viviente, en el que está la imagen de las cosas naturales y la sombra de las divinas”. Por su parte Camillo, en su *Teatro de la memoria*, inventó un artefacto de madera, nunca concluido, en el que imitaba la forma de los teatros romanos, ocupándose sus gradas con símbolos que significaban, sistemáticamente, todo lo concebible. Como se ha señalado con frecuencia, en ese teatro el espectáculo no se hallaba en la escena, sino en las gradas cargadas de símbolos, a los que debía referirse el espectador situado en la *orchestra*, convertido a su vez en el actor o actuante que debía interpretar los símbolos dispuestos en el lugar del público.

Aunque haya cierta afinidad entre el escenario imaginado por sor Juana a comienzos del poema y la relación entre imágenes y lugares propiciada por la retórica antigua para ayudar a la memoria, las figuras empleadas por nuestra escritora son en su mayor parte alegorías que simbolizan las dos preocupaciones que le quitan el sueño —la transgresión posible y la constante vigilancia de sus superiores—, debiendo desprenderse de ellas para poder conciliarlo. La memoria interviene en este caso haciendo presente aquello que debe tenerse en cuenta al actuar, situándolo en el campo de la ejemplaridad, dado que el mal ejemplo es también ejemplar. Así que estas imágenes, a diferencia de las utilizadas en la retórica antigua, no son tales, sino que velan y revelan a la par

cuanto sor Juana se propuso, asignándoles cierto sentido simbólico ajeno a su apariencia, y convirtiéndolas, de esa manera, en abstracciones semejantes a las que actúan en los autos sacramentales.

Pero una vez dispuesto el escenario como un lugar propicio para la aparición del sueño —al invadirlo la oscuridad y extenderse el silencio—, la llegada de éste se produce en el poema mediante la paralización gradual de la actividad del cuerpo, convirtiéndolo en el nuevo escenario en que tendrá lugar la aventura del alma, entendiéndose el sueño como un duplicado de la muerte, y el cuerpo como un microcosmos que encierra y refleja, a la vez, la integridad del universo. De este modo se pasa en el poema de la exterioridad del escenario inicial a la escena interior ocasionada por el sueño, desplazándose la paradoja de que al dormirse y paralizarse el cuerpo se activa y despierta el espíritu, mostrándonos la obra que difícilmente se puede concebir un sueño más despierto.

Sin embargo, cuando describe las facultades del hombre en el poema, sor Juana se atiene a las ideas del *Ad Herennium*, al estimar como “simulacros” las imágenes que guarda la memoria:

258 ...los simulacros que la estimativa
dio a la imaginativa
entregó a la memoria que, oficiosa,
grabó tenaz y guarda cuidadosa...

Aunque así sea, hay otra diferencia entre el pensamiento de sor Juana y el de los retóricos antiguos, consistente en que éstos se atuvieron al conocimiento de lo memorizable, convirtiéndolo en las precisiones que fuesen necesarias para las causas judiciales, mientras que nuestra autora trascendió ese conocimiento al por menor, poniendo la memoria al servicio de lo memorable, que en el poema fue la obra divina. La distinción aquí efectuada, entre “lo memorable” y “lo memorizable”, habitualmente omitida, la estimo necesaria, ya que en el campo mítico la diferencia dicha también quedó significada, pues las Musas —como hijas de Mnemósyne, “la memoriosa”— propiciaron a su modo la persistencia de “lo memorable” al mantener en el recuerdo de los hombres —“los efímeros”— las obras dignas de perduración. Sor Juana, que bien se lo sabía, recurrió a su considerable don poético para dar testimonio de lo memorable, hecho dos veces tal, tanto por su propósito de indagar lo más alto, como por la excelencia del arte con que lo intentó.

A este respecto, se ha señalado reiteradamente (Ricard, Paz¹³) que el sueño de sor Juana difiere de aquellos en los que un guía o conductor —un mistagogo— dirige al neófito por los caminos secretos de determinada creencia, para iniciarlo en ella, revelándosela ritualmente, en un trayecto de índole dramática. Por cierto que es así, como tampoco incluye al psicopompo requerido en el viaje del alma tras la muerte, una vez liberada del cuerpo. De hecho, éste no es necesario en el poema, dado que el sueño, por ser un “retrato del contrario / de la vida”, nunca es la muerte propiamente tal. Aunque, con relación al mistagogo ausente, es muy posible que no lo incluyera en el poema porque los conoció y sufrió en persona, hasta el punto de que el *Sueño* es, en cierta forma —tal como hemos visto— una respuesta a las deslealtades y a las rigurosas condiciones exigidas por ellos, entre las que se encuentran el que dejara de escribir o que pensara de otro modo. Los verdaderos mistagogos los encontró en los libros, destacándose sobre todos Athanasius Kircher, el jesuita que realmente fue su verdadero guía intelectual.

Pero si consideramos la acción de sus orientadores más cercanos —entre los que aparece su confesor, el jesuita Núñez de Miranda— podemos suponer fundamentalmente que sor Juana no ignoró, en modo alguno, el texto capital del fundador de la orden: los *Ejercicios espirituales*, debidos al “mistagogo” por excelencia de la Compañía, Ignacio de Loyola.

En varios de sus aspectos, los *Ejercicios* significaron la reaparición de las normas de la retórica antigua, respectivas a los lugares de la memoria, aplicándolas a la memorización del pecado. Aunque también llevaron consigo la necesidad de mantener en el recuerdo los hechos religiosos memorables, convirtiéndolos en modelos de ejemplaridad. Ateniéndonos a las ideas del texto de Ignacio de Loyola, la imaginaria escenificación inicial del *Sueño* equivale a la obra de un pintor, pues corresponde a lo que Ignacio denominó en sus *Ejercicios* “la composición de lugar”, haciéndose tributario en este aspecto del pensamiento clásico que dominaba por entonces (1548). Dicha “composición” consiste, cuando se trata de meditar sobre lo visible, en “ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar” (47, 3). Pero si se refiere a lo invisible, “la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcelada en este cuerpo corruptible y todo el compósito de este valle, como desterrado entre brutos animales” (47, 5 y 6). De donde se deduce que, al considerar lo invisible, Ignacio de Loyola propone que la contemplación no se refiera solo al escenario externo en que transcurre la acción, sino que incluye al sujeto mismo, desdoblado en cuerpo y alma, observándose *desde fuera de sí*, “como

¹³ Robert Ricard, “Reflexiones sobre ‘El Sueño’ de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Revista de la Universidad de México*, xxx, 4, p. 26; Octavio Paz, *op. cit.*, p. 481.

desterrado”, con esa lúcida enajenación que es propia del esquizoide cuerdo que es el hombre.

El nexo entre el cosmos divino y el microcosmos humano resulta factible porque, según Ignacio de Loyola, Dios, “haciendo templo de mí” (253), promueve la contemplación como lo que realmente es: la unión de dos templos, el celeste situado en el cosmos, y el terrestre, correspondiente al cuerpo humano. De modo que ni Ignacio de Loyola ni sor Juana desdeñan el cuerpo, sino que, al contrario, pese a sus limitaciones, el “corporal conocimiento” formulado por sor Juana, constituye el “fundamento / al supremo pasar maravilloso” (vv. 653-654), ya que sobre él establece el saber de lo admirable y superior: el *mirus* de lo memorable.

Pero hay otro aspecto de ambas obras en el que también coinciden, ya que adoptan un punto de partida común, referente a una modalidad distinta de “lo memorable”, pues consiste en tener siempre en cuenta aquello que se debe a la divinidad, para actuar en consecuencia. Anteriormente expuse que sor Juana, en su *Respuesta a Sor Filotea*, sostiene que ha de impetrarse de la divinidad el don que significa intelirla. Así entendido, el conocimiento se debe a una dádiva otorgada por Dios en un acto de generosidad, apreciándolo como una de sus muchas concesiones. De análoga manera Ignacio de Loyola, en el pasaje dedicado en sus *Ejercicios* a la “Contemplación para alcanzar el amor”, afirma que “el primer punto es traer a la memoria los beneficios recibidos de creación, redención y dones particulares” (234). Por su parte, sor Juana cumplió puntualmente esta recomendación, tanto en la *Carta Atenagórica* —según la designó el obispo de Puebla— como en el *Sueño*. Para ello dedicó su misiva —antes lo indiqué— a refutar las ideas expuestas en un sermón del jesuita portugués Antonio de Vieira, respecto a “las finezas” de Cristo, en las que significaba los “beneficios” y “dones” que concedió a los hombres, dicho sea con los términos usados por Ignacio de Loyola. El argumento de sor Juana consistió en estimar errónea la posición de Vieira, ya que éste atribuye “las finezas” a las donaciones divinas; sin embargo, como los hombres “no saben lo que piden”, “en Dios [el] mayor beneficio es no dar..., ... porque no nos conviene...”, sostiene la monja: “...así juzgo ser ésta la mayor fineza que Dios hace por los hombres”. Al fin concluye pidiéndole que “nos dé gracia para conocerlas, correspondiéndolas, que es mejor conocimiento; y que el ponderar sus beneficios no se quede en discursos especulativos...”, como le reprocha a Vieira.

Ese argumento de la *Carta*, según es habitual en sor Juana, aparece formulado como un eco del *Sueño*, ya que al calificar a la criatura humana como el “mayor portento” (v. 690), supone que debe retribuir el afecto de quien le concedió sus dones:

*¿Por qué? Quizá porque más venturosa
que todas, encumbrada
a merced de amorosa
unión sería. ¡Oh, aunque repetida
nunca bastante bien sabida
merced, pues ignorada
en lo poco apreciada
perece, o en lo mal correspondida!*

De esta manera se refrendan, una vez más, los rasgos personales habidos en común entre las diferentes misivas de sor Juana y su *Primero sueño*. Aunque, por otra parte, queda de manifiesto la validez de las fuentes invocadas aquí, pues las ideas de la retórica latina y de Lactancio rebrotan en Ignacio de Loyola y en sor Juana, tal como antes comprobé la permanencia del pensamiento de Boecio y Plutarco en el poema.

LA ORIGINALIDAD DEL *PRIMERO SUEÑO*

1) EL POEMA DE LA INCERTIDUMBRE

En el Barroco las apariencias no engañan. Como el mundo real está constituido por infinitas apariencias, según pensaban entonces, representarlo mediante ellas significa tener en cuenta su consistencia..., que es ninguna. El paso de lo sustantivo, destacado por el clasicismo, a lo adjetivo y fenoménico, es una de las características más notorias del barroco y de sus modos de pensar. Ya observó a este propósito Antonio Machado que los escritores de entonces aumentaron el número de los adjetivos empleados en sus obras. Sin embargo, el problema no estriba solo en la cantidad de éstos, sino en la función que desempeñan. Porque cuando Garcilaso escribe: “Corrientes aguas, puras, cristalinas...”, recurre en un solo verso a tres adjetivos —que no son pocos—, a semejanza del trazo con que Botticelli define las figuras de sus cuadros. Diferenciándose de ello, cuando leemos en Góngora —como lo destacó Dámaso Alonso¹⁴— “el dulcemente aroma lagrimado / que fragante del aire luto era”, el sustantivo —incienso— no figura en sus versos, caracterizándolo solo mediante notas adjetivas, para transformar su proposición en una especie de acertijo: ¿qué aroma dulce y fragante surge a la manera de lágrimas, oscureciendo el aire? La respuesta tiene que darla el lector.

¹⁴ *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, 1994, p. 220.

Estos procedimientos indirectos, constitutivos de la adjetividad barroca, se encuentran formulados por entero en el poema de sor Juana. Primeramente, el hecho de recurrir al sueño —a un supuesto sueño, por añadidura— para entender la obra divina, significa que en el fenomenismo de las apariciones o apariencias soñadas trató de encontrar nuestra escritora la condición de lo existente y de su autor. Sin embargo, sor Juana no incluyó nunca en el poema el sustantivo perteneciente al concepto invocado —Dios—, en un juego que suprimía al que para ella debió ser el sustantivo de los sustantivos. Con esta indirección evasiva, practicada por la autora, la imagen de la deidad quedó formulada en el poema a partir de sus intervenciones ocasionales, de acuerdo con el papel desempeñado en cada situación, o en función de sus atributos pertinentes al momento tratado. De tal manera, el sujeto que fuese, quedaba privado de su propia sustantividad al incluirlo en una secuencia aleatoria o adverbial —la del “según”—, pues dependía de según actuara o de según se le considerase, con una ocasionalidad y un perspectivismo puestos de relieve en la filosofía de entonces.

Por estas razones, la noción de la divinidad se expuso en el poema de formas muy diversas. Una de ellas consistió en tratarla, aristotélicamente, como “causa primera” (v. 408), a la que aspira siempre la mente humana, estimándola en la continuidad sin término de la “circunferencia” divina, “que contiene infinita toda esencia” (v. 411). Así la puso en remoto parangón con la corona del ave de Júpiter y con el concepto de “causa” relativo a éste (v. 143), de acuerdo con su condición divina. Otra de las denominaciones evasivas que dio sor Juana a la deidad es la de “alto ser” (v. 295), correspondiente al vuelo intelectual que emprende el alma, para lograr una visión teórica que le permita conocer el cosmos en su integridad. Pero al haber fracasado en ese intento, tras dedicar su atención al mundo próximo y a la acción inmediata, el nombre dado a la divinidad es el de “Eterno Autor” (v. 674), relacionándolo así con las posibilidades fácticas o productivas puestas de manifiesto en esa fase del poema destinada a la praxis.

No obstante, la culminación de estas ambigüedades se encuentra en la definición que da de la divinidad, teniéndola como “céntrico punto donde recta tira / la línea, si ya no circunferencia, / que contiene infinita toda esencia” (vv. 409 y ss.), en evidente concordancia con la enunciada en la *Respuesta*, al afirmar: “Todas las cosas salen de Dios, que es el Centro a un tiempo y la Circunferencia, de donde salen y paran todas las líneas creadas”, corroborándose con ello, una vez más, la afinidad habida entre ambos textos. Esta definición que no define nada, pues deja lo definido a merced de un irresoluto vaivén mental, deriva de Kircher, según declara sor Juana en la *Respuesta*, aunque su historia sea mucho más remota, como después se apreciará. De hecho, al adoptar sor Juana esta definición de la deidad, viene a decir que ésta es inconocible y, por lo tanto, indefinible, así que toda

pretensión de estimarla con la inteligencia puede carecer de posibilidad, dado que constituye una aporía.

Por añadidura, para que nada falte en el juego constante de las variaciones que sor Juana practica en el poema, al final de éste sitúa la relación habida entre la circunferencia, el punto y la recta en el Sol que aparece sobre el horizonte, haciéndola semejante a su definición de la divinidad:

943 *Llegó, en efecto, el sol cerrando el giro
que esculpió de oro sobre el azul zafiro:
de mil multiplicados
mil veces puntos, flujos mil dorados
—líneas, digo, de luz clara— salían
de su circunferencia luminosa,
pautando al cielo la cerúlea plana.*

Todavía más, puesto que entiende al hombre, con cierta idea hermética, como una chispa de Alto Ser del que deriva (v. 295), sor Juana lo define en términos muy cercanos a los anteriormente asignados a la divinidad, estimándolo como “el círculo que cierra / la esfera con la tierra” (vv. 671 y 672). Así lo tiene como un ser que tiende a los extremos, conjuntándose en su naturaleza lo superior —la esfera de las estrellas fijas— y su ingrediente terrenal, yendo del uno al otro indefinidamente.

Esta condición dual del hombre se encuentra refrendada en el poema de múltiples maneras. Una de ellas dice de la criatura humana “que cuanto más altiva el cielo toca / sella el polvo la boca” (vv. 678-679), en concordancia con el arrepentido señorito sevillano, Miguel de Mañara, que encabezó de esta manera su *Discurso de la Verdad* (1671): *Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris*. Después sostiene la autora, con relación al hombre, que “las estrellas / midió y el suelo con iguales huellas” (vv. 682-683) a semejanza de San Juan en Patmos, para concluir esta cadena de oposiciones refiriéndose indirectamente al profeta de los sueños, Daniel, al evocar la imagen del coloso de oro con los pies de barro (vv. 684 y ss.). Como consecuencia, “la altiva bajeza” (v. 694) del ser humano se representa mediante variaciones en las que juegan las ideas contrastadas de elevación y caída, anulándose esta oposición al suponer que la criatura humana será “encumbrada” definitivamente gracias a su “amorosa unión” con la divinidad, según expuse anteriormente. Aunque la deducción que cabe hacer de todo ello, tanto por la naturaleza indefinible de la divinidad, como por las limitaciones del conocimiento humano, es que si la inteligencia no logra llegar hasta el extremo de conocer a Dios, por inasible, finalizándose su empresa en un fracaso, el último recurso que al hombre le queda es el de acudir a la unión irracional

con el Eterno Autor por la vía afectiva. Al menos, ésta es la solución que preconiza decididamente sor Juana, tanto en el *Sueño* como en su *Respuesta*, para poder salir de las continuas aporías que le propone su pensamiento contradictorio. Aunque esa solución tampoco es tal; primero, porque para superar las aporías tiene que recurrir a un orden muy distinto de cuanto las ocasiona, ya que la solución de ellas se encuentra en las creencias, y no en las ideas; segundo, porque la obtención de semejante posibilidad resolutive se debe al arbitrio divino, de modo que nunca pertenece a los humanos, dado que debe obtenerse impetrándola; y tercero, porque las muchas perplejidades que denota el poema, tampoco pudo resolverlas sor Juana por la vía afectiva que propone, pues “la peor de todas” o “la peor del mundo” —como se autodenominó—, ya que nunca pudo tener la certeza de lograr la concesión del conocimiento superior que requería, se abstuvo de solicitarlo, como se aprecia en la *Respuesta*.

Todos estos extremos permiten suponer que el *Sueño*, en lugar de estimarlo como la obra poética por excelencia del conocimiento, según se ha sostenido con reiteración, dada la suma de ambigüedades, vacilaciones y perplejidades que comporta y ocasiona, constituye, realmente, la expresión más acabada de la incertidumbre que se haya formulado en la poesía de nuestra lengua. En ello estriba uno de sus aspectos más originales, pues convierte a la obra —con todas las diferencias que se quieran— en precursora de algunas de las tendencias últimas del pensamiento, así sean filosóficas cuanto científicas. La fórmula empleada por Esquilo al concluir varias de sus tragedias, refiriéndose a que el ser en conflicto experimenta “la gloria de vacilar”, se encuentra con frecuencia en la obra de sor Juana. Y especialmente en su poema mayor.

Porque la autora, con sus continuos vaivenes irresolutos, produce en el lector idénticas vacilaciones, recurriendo para ello al empleo sistemático de nociones opuestas, con las que da la idea de una sola entidad, tal como hizo con referencia a lo divino y a lo humano. De hecho, “poner en duda” no es otra cosa que “poner en doble”, así que las dubitaciones que provoca se deben, entre otras razones, a las duplicaciones a que recurre. Por ello, como utiliza una gran suma de términos opuestos, entre los que figuran la oscuridad y la luz, el sueño y la vigilia, el silencio y el estruendo, la teoría y la praxis, el vuelo frente al fundamento, la cantidad y la cualidad..., en una prolongada sucesión de conceptos en pugna que no se agota en los ejemplos aducidos, ocasiona con ellos una constante oscilación del pensamiento, que ha de acudir, incierto, de cada término a su opuesto. Este recurso, y la evidencia de que la autora lo empleó con absoluta lucidez, se comprueba en el hecho de que incluyó en el texto el vocablo con que define tales oposiciones —“contrario”—, haciéndolas perfectamente explícitas al reiterarlo en varias ocasiones. Sin ironía de ninguna especie, la redundancia que destaco parece anticipar aquella que producen actualmente las azafatas de los aviones, al

advertir de palabra al pasajero, cuando comienza el vuelo: “La salida está señalizada con la palabra *Salida...*”.

Pues bien, como le corresponde a un sueño, el término “contrario” tiene su aparición en el poema cuando su autora compara al sueño con la muerte, denominándolo “el retrato del contrario de la vida”, anteriormente citado. Después, el vocablo figura como el “contrario voraz” (v. 249), significando la lucha del calor con la humedad del cuerpo al dormirse; su idea se modifica en algo, asociándola luego “al contrapuesto polo” del universo (v. 487), para concluir afirmando que “el exceso contrarios hace efectos” (v. 500), en el sentido de que todo exceso es un defecto y que, debido a ello, el alma ha de emprender el camino de la experiencia gradual, opuesto al requerido por la teoría, en cuanto contemplación total de lo existente.

De modo que al no lograr comprender “todo lo creado” (v. 445) porque excede en cantidad y grandeza las posibilidades de pensarlo, el alma “revocó la intención, arrepentida” (v. 455) y decidió recurrir a la experiencia, para tratar de conocer el mundo objeto por objeto y paso a paso:

576 *...más juzgó conveniente
a singular asunto reducirse
o separadamente
una por una discurrir las cosas.*

Sin embargo, la incertidumbre y la vacilación se adueñan nuevamente de ella, y al igual que le ocurrió con la visión total, teórica, ahora le sucede al limitarse a un solo motivo o al seguir el camino que la lleva a conocer los temas de uno a otro y con sistema:

704 *Estos, pues, grados discurrir quería
unas veces, pero otras disentía,
excesivo juzgando atrevimiento
el discurrirlo todo...*

Por ello, aunque decide atenerse a un solo asunto —la fuente de Aretusa—, se declara incapaz de seguirla en su curso subterráneo y revoca de nuevo su intención de saber:

757 *Pues si a un objeto solo —repetía
tímido el pensamiento—
huye el conocimiento
y cobarde el discurso se desvía;*

*si a especie segregada
—como de las demás independiente,
como sin relación considerada—
da las espaldas el entendimiento...*

¿Cabe intentar “...la empresa / de investigar a la naturaleza?” (vv. 779-780), se pregunta después.

No obstante, pese a sus muchas vacilaciones, el pensamiento se recobra de su decepción, y al cobrar nuevos bríos, vuelve a su intento de conocer el mundo, remontándose sobre él. Mas el modelo que adopta para su empresa renovada es el de Faetón, “ejemplar pernicioso”, como lo califica de inmediato, del que prescinde luego, sumiéndose de nuevo en el oscuro desconcierto que delatan sus versos:

827 *...mientras entre escollos zozobraba
confusa la elección, sirtes tocando
de imposibles, en cuantos intentaba
rumbos seguir...*

Sor Juana se queda, al fin, sin salida: ése es el punto al que la llevó la suma de contrarios acumulados en el poema y las vicisitudes de su derrotero incierto, convertido en derrota. Aunque no hay tal. Porque ahí queda el poema, hecho con las incertidumbres de sor Juana, sobrepasándolas y trascendiéndolas, puesto que las formula con absoluta lucidez. Y si sor Juana fracasó en su propósito de conocer el mundo y al autor, no fracasó en el de dar a conocer su decepción.

A partir de ese punto, en el que el alma de sor Juana adquiere plena conciencia de su incertidumbre, el cuerpo se despierta lentamente, organizándose el texto a la manera de una fuga en espejo. Porque si en sus comienzos lleva del oscuro escenario exterior, propicio al sueño, al dormir corporal, continuándose después en la interioridad del sueño —para pasar así del “entre” al “dentro” y de éste a lo “íntimo”—, la línea conclusiva del poema se desarrolla en viceversa, pues va del despertar del cuerpo al despertar del mundo, situándolos en un nuevo escenario exterior, en el que predomina la luminosidad solar, que lucha contra la sombra en retirada, terminándose el texto en el paso que lleva de la luz a la lucidez plena de la autora: “yo despierta”. Ya despierta para iniciar su obra.

2) EL *PRIMERO SUEÑO*, UN POEMA MONÁDICO

Como acabo de exponer, el artificio de la fuga en espejo, que Juan Sebastián Bach había de incluir unos años después en el *Arte de la fuga*, se encuentra poéticamente formulado por sor Juana en su *Sueño*, pues además de constituir una especulación que oscila entre el propósito y la imposibilidad de conocer, haciéndonos partícipes de su constante incertidumbre, es en sí mismo un espejo que intenta reflejarlo todo, a partir del deseo de su autora de representarse al Todo.

Esta condición del *Sueño*, a un tiempo especular y especulativo —entre otras de sus características igualmente complejas—, permite considerarlo como un poema monádico, en el sentido de que su pretensión básica consiste en “reflexionar” sobre cuanto podemos concebir, “reflejiéndolo” como obra divina. La divinidad es una —μοναξ— y da unidad a cuanto existe, haciéndolo indivisible e infinito, por lo que su “comprensión” no consiste en abarcarlo, sino, más bien, en reflejarlo. De ahí la obsesión por los espejos que muestra esta modalidad del pensamiento.

Si el *Sueño* alude desde sus comienzos al espejo cambiante de la Luna, dicho espejo se identifica después con la fantasía, que a la manera de la “azogada luna” (v. 274) del espejo de un faro, concede al alma

281 *...las imágenes todas de las cosas,
y el pincel invisible iba formando
de mentales, sin luz, siempre vistosas
colores, las figuras
no sólo ya de las criaturas
sublunares, mas aun también de aquellas
que intelectuales claras son estrellas, [las ideas]
y en el modo posible
que concebirse puede lo invisible,
en sí, mañosa, las representaba
y al alma las mostraba.*

Esta misión que atribuyó sor Juana a la fantasía —la de ofrecerle al alma la imagen de todo lo existente, sea visible o no— corresponde por entero a la realidad fantasmagórica barroca, formada de reflejos y apariencias, en la que predomina una concepción activa, fenoménica del mundo.

Años después de publicarse el poema, Leibniz atribuyó a la mónada la condición de ser “un espejo del universo, a su modo” (*Teodicea*, 403; *Monadología*, 63), estimándola, además, como “una substancia simple” [...] “es decir, sin partes”. Desde luego que la salvedad de que la mónada sea un espejo “a

su modo”, indica en ella el predominio de “la modalidad”, atribuyéndole así una naturaleza cualitativa, pues la llamada sustancia está plenamente desustancializada, ya que carece de extensión, haciéndose indivisible. Por ello, a diferencia de la concepción cartesiana de un mundo extenso, constituido por partes, cada mónada es un punto dinámico y vivo, que al reflejar el mundo, lo percibe a su vez en forma diferente de las demás. La refutación de Leibniz a la doctrina de Descartes se refrenda cuando afirma que “aquello que está compuesto comienza y termina por partes” (*Monadología*, 6) diferenciándose de la mónada, pues ésta, al no tener extensión, no puede parcelarse. De ahí que si estimo el *Sueño* como un poema monádico, fuera de su concepción de espejo del mundo, también se debe a su disposición sucesiva, hecho un *continuum* que descarta la pretendida “composición” supuesta por muchos, dado que, a semejanza de la mónada, tiene entre sus atributos el de la indivisibilidad.

En resumidas cuentas, a la mónada la caracteriza su condición cualitativa —en cuanto reflejo— e inextensa, porque si fuese espacial se haría divisible, dejando así de ser una. Aunque la mónada no es solo una, sino que es única, pues si su naturaleza consiste en “ser representativa” (*Monadología*, 60) —al igual que sor Juana calificó literalmente a la fantasía—, siempre lo será “a su modo”, en el sentido de que cada una de ellas implica un punto de vista propio. De esta manera puede producirse la sensación de que haya numerosos universos —pese a que no hay más que uno— al contemplarse el único existente desde la perspectiva variable de cada mónada. Todo perspectivismo supone incertidumbre, porque depende del “según” se mire o se piense aquello que sea, y desde dónde.

Sin duda que en el poema de sor Juana cabe apreciar determinado perspectivismo —ya expuesto en el apartado anterior—, si bien de índole distinta del propuesto por Leibniz, porque en el *Sueño* se debe a las vacilaciones de la autora, que adopta puntos de partida diferentes, y aun contrarios, para tratar de resolver su problema insoluble. De modo que las distintas perspectivas adoptadas corresponden a un solo ser pensante, que pone cerco a un solo asunto, asediándolo desde todos los ángulos posibles. A diferencia de esto, las infinitas visiones de las mónadas se deben a la infinitud de ellas, pero aunque en cada una se concentre la totalidad del universo, de la que es un reflejo, a su vez cada una dará una sola visión del mismo. Para lograrlo, la mónada experimenta un proceso de complejidad gradual, pues además de poseer percepción, ha de dotarse de “apetición”, consistente en “el paso de una percepción a otra” (*Monadología*, 15), movida por un principio interno —quizá debido a Giordano Bruno— en el que radica el dinamismo característico de la mónada. Aunque su “apetito” no le permite “alcanzar siempre y por entero toda la percepción a la que tiende”. Con todas las diferencias que se quieran, estas palabras de Leibniz cabe aplicarlas a la condición del *Sueño* de sor Juana, entendiéndolo como una entidad movida por la intención

apetitiva de conocerlo todo —apetito es “petición”—, aunque sin lograrlo, pese a los medios instrumentales a los que recurrió: “el método” y “el arte”, herencia de la retórica antigua y no de Descartes.

Pero hay más... Afortunadamente siempre hay más en este oficio que nos induce a hilar delgado. El paso siguiente que da Leibniz respecto de la mónada consiste en que ésta, para subir un grado más en su complejidad, ha de hallarse dotada de “apercepción”, es decir, ha de tener conocimiento pleno del acto de percibir, sobrepasándolo. Con esta condición, de nuevo se nos hace presente el poema de sor Juana, en el que tanto su alma como ella misma trascienden las situaciones en que se encuentran, para dominarlas, desprendiéndose de ellas. Sobre este aspecto coincidente entre el concepto de la mónada en Leibniz y el *Sueño* no es necesario insistir, pues ya hice suficiente hincapié respecto a las modalidades de la autoconciencia de la autora y su alma en la obra analizada. En fin, para que nada falte en esta suma de coincidencias —que no son tales, dado que corresponden a resultados semejantes de modos de pensar que guardan entre sí alguna analogía— puede tenerse en cuenta que la mónada, según la estima Leibniz, adquiere la condición de alma cuando dispone de memoria y alcanza la autopercepción, dos atributos que caracterizan el alma de sor Juana en el poema. Sea como fuere, las afinidades habidas entre estos autores pueden deberse también a la existencia de fuentes o tradiciones compartidas por ambos, aunque tratadas, sin duda, con diferencias considerables. No es la ocasión de desarrollar aquí el problema en toda su latitud, de ahí que quizá sea suficiente el referir la mencionada tradición a alguno de los asuntos capitales del *Sueño*, entre ellos, la consideración de la divinidad como *monas monadum*, la mónada de las mónadas. Según expuse anteriormente, las dos definiciones que da sor Juana de la deidad, la de los versos 409-411 del *Sueño* y la de la *Respuesta* —“Todas las cosas salen de Dios, que es el Centro a un tiempo y la Circunferencia, de donde salen y donde paran todas las cosas creadas”—, a las que me referí con relación a la incertidumbre, es muy posible que al hacer suya esta antigua noción indefinida, haya asumido con ella que lo infinito, por ser real, no acepta límite alguno, encontrándose entre éstos el de su definición.

Dicha concepción de la deidad tiene una larga historia, que puede remontarse a Platón, pues en el *Timeo* (34 b) plantea, con respecto a aquélla, una noción del alma del mundo que antecede y anuncia, en cierto modo, la idea de sor Juana: “En cuanto al alma, habiéndola situado Dios en el centro del cuerpo entero del mundo, e incluso más allá de él mismo, con ella envolvió el cuerpo. Formó así un cielo circular, único, solitario, capaz, por su propia virtud, de permanecer en sí mismo, sin necesitar nada más, pero conociéndose y amándose él mismo suficientemente”. Platón continúa la idea en un pasaje posterior (36 d): “Cuando toda la formación del alma del mundo se efectuó a gusto de su autor, extendió éste en seguida, en el interior de dicha alma,

todo lo que es corporal, y haciendo coincidir el punto medio del cuerpo y el punto medio del alma, los puso en armonía. Así el alma extendida en todas las direcciones, desde el centro hasta los límites del cielo, envolviéndola en círculo desde fuera y girando en círculo desde ella misma en ella misma, comenzó con un comienzo divino su vida, inextinguible y razonable, por toda la duración del tiempo”.

El ser centro y circunferencia a la vez es, en algún respecto, un concepto platónico, posiblemente heredado de Pitágoras. No obstante, aunque la idea del alma universal quede referida así al círculo, como noción clásica de lo perfecto, en cuanto “gira ella misma desde ella misma” indefinidamente, anuncia la concepción de infinitud propuesta por los pensadores neoplatónicos y por sor Juana.

Ahora bien, la relación de esta idea con los contrarios y con el infinito se debe a Plotino, pues en sus *Enéadas* (VI, 6, 3) sostiene que “lo que es infinito incluye a los contrarios de una manera infinita e indeterminada”, apartándose de la concepción aristotélica de aquéllos, puesto que al infinito “nos lo representamos como si fuese cada uno de ambos”, anticipándose así a Nicolás de Cusa y a Bruno. Para ello, afirma previamente, debe abstraerse mentalmente la forma, entendiéndola como un límite, a la manera clásica. Ni que decir tiene que ese linaje de ideas aparece también constantemente en el *Corpus hermeticus*. Así, en el Tratado XII, 20, se sostiene que “Dios envuelve todo y lo penetra”, reiterándolo después (XII, 22) al decir que “Dios es todo y el Todo penetra y envuelve todas las cosas”, con una concepción de la deidad que armoniza los opuestos —la teoría y la *empeiria*— tal como lo harán después, cada uno a su manera, tanto Boecio como la monja mejicana.

Por este camino, la noción platónica de la divinidad se asocia a la ambigüedad y a la infinitud, para llegar a la fórmula que imagina al ser divino como “una esfera que tiene el centro en todas partes y la circunferencia en ninguna”, aparecida en un pequeño tratado apócrifo, del siglo XII, el anónimo pseudo-hermético *Liber xxiv philosophorum*. La fórmula se repite constantemente durante la Edad Media, pues figura en el *Roman de la Rose*, haciéndola suya San Buenaventura —citado por sor Juana a otro respecto—, quien remite el problema no a Dios, sino a Cristo, teniéndolo como el conciliador de los opuestos: “... nuestra alma [...] al ver [...] en Cristo reducidos a unidad al primero y al último, al sumo y al ínfimo, a la circunferencia y al centro, al *alfa* y a la *omega*, al efecto y a la causa, al creador y a la criatura, *al libro escrito por dentro y por fuera*, llegó ya a un objeto perfecto [...]”¹⁵. La idea se reitera en Vincent de Beauvais y en Alain de Lille, quien la expone en estos términos: *Deus est sphaera intelligibilis, cujus centrum ubique, circumferentia nusquam* (Max

¹⁵ *Itinerario de la mente a Dios. Obras de San Buenaventura*, Madrid, 1945, p. 627.

theol. VII), sacándola de un *Liber Hermetis* medieval, del que extrae, según Étienne Gilson¹⁶, otra fórmula constantemente repetida, que relaciona la mónada con los espejos: *Monas gignit monadem et in se suum reflectit ardorem* (“La mónada engendra a la mónada y en sí misma refleja el destello”). Una fórmula precursora de la posición de Bruno y Leibniz con respecto a la mónada, en cuanto significa una entidad “viva” y “reflexiva”, si bien los antecedentes más remotos de ella pueden rastrearse en Plotino y en el Seudo Dioniso. Por último, del éxito de la fórmula concerniente al centro y a la circunferencia dan una muestra sobrada las obras de Rabelais, Pascal y Pierre Chardin, en las que aparece. De modo que se hace innecesario atribuírsela exclusivamente a Kircher en la obra de sor Juana, tal como ella misma hace, puesto que bien pudo conocerla en las tradiciones cristiana y hermética, que dominó perfectamente.

En otro aspecto del problema, quien se opuso con rigor al empleo, de índole clásica, de las formas cerradas —el círculo y la esfera— para significar el infinito y los contrarios, fue, decididamente, Giordano Bruno¹⁷. En *Sobre la causa, principio y unidad*, Diálogo v, asevera que el “infinito no tiene partes proporcionales” y que “el universo es uno”, anticipando claramente las ideas de Leibniz. Porque éste, además de rechazar la idea de un universo compuesto de partes —como puso de relieve en su *Monadología*—, sostiene con respecto a él que “no puede existir sino uno” (apartado 53) pues, por ser infinito, impide aceptar que haya una pluralidad de infinitos. Pero las razones que da Bruno para desestimar la imagen de un universo concluso y esférico, consisten en que “en él la altura no es, ciertamente, mayor que la anchura y la profundidad; de ahí que se la llame por cierta analogía esfera. En la esfera idéntica cosa son anchura, largura y profundidad, porque tienen el mismo término; mas en el universo idéntica cosa son anchura, largura y profundidad, porque idénticamente no tienen término ni fin”.

Aún más, en su Diálogo III de *Sobre el infinito universo y los mundos*, dice acerca del problema de la relación de la circunferencia y el centro: “Resta pues saber qué es un campo infinito y un espacio continente que todo lo comprende y penetra” (puesto así en completo acuerdo con el pasaje del *Corpus hermeticus* anteriormente citado). “En él se encuentran infinitos cuerpos, semejantes a éste, y ninguno de ellos está más en el centro del universo que cualquiera de los otros, porque éste [el universo] es infinito y no tiene, por ello, centros ni márgenes...”. Ahora bien, si en este fragmento refuta Bruno la antigua idea de la posible-imposible relación entre la circunferencia y el centro, aquí

¹⁶ *La philosophie au Moyen Âge*, Paris, 1947, p. 313.

¹⁷ Me baso en los textos de Bruno publicados por Ignacio Gómez de Liaño, bajo el título de *Mundo, Magia. Memoria*, Madrid, 1987.

expuesta a propósito del *Sueño* de sor Juana, sí coincide con la monja —en acuerdo anticipado..., por supuesto— sobre la abundancia de contrarios y el modo de resolverlos. Porque los infinitos mundos “están compuestos por contrarios y los unen contrarios”, dice Bruno al concluir el Diálogo, quizá porque éstos no son tales, o tal vez, si se prefiere, porque pueden ser o hacerse coincidentes. “El mínimo de calor y el máximo de frío, ¿no son idénticos?”, se pregunta en *Sobre la causa* (Diál. v). Y añade poco después, “un contrario es principio de su contrario”, demostrándolo de este modo: “El odio del contrario es amor del semejante; el amor de éste es odio de aquél... ...¿En dónde busca el médico más adecuadamente el antídoto, sino en el veneno? ¿Quién ofrece mejor triaca que la víbora? De los venenos peores, las mejores medicinas”. “En conclusión —resume—, quien quiera conocer los máximos secretos de la naturaleza, que se vuelva y contemple los mínimos y máximos de los contrarios y opuestos”. Este tajante consejo bien lo hizo suyo sor Juana al formular la gran suma de contrarios constituyentes del *Sueño*, aunque, por añadidura, pudo desprenderse de ellos, resolviéndolos, empleando un argumento y un ejemplo iguales a los de Bruno, superando de este modo todas las dificultades que implicaban:

519 ... *inducir pudo*
a uno y otro galeno
para que del mortífero veneno
en bien proporcionadas cantidades
escrupulosamente regulando
las ocultas, nocivas cualidades,
ya por sobrado exceso
de cálidas y frías
o ya por ignoradas simpatías
o antipatías con que van obrando
las causas naturales su progreso...

536 ...*la confección hicieron provechosa,*
último afán de la apolínea ciencia,
de admirable triaca
ique así del mal el bien se saca!

No supongo, en modo alguno, que sor Juana recurriera a los diálogos de Bruno para perfilar su idea, aunque el ejemplo aducido y los contrarios que ambos autores invocan —el veneno y la triaca; cualidad y cantidad; mal y bien; cálido y frío...— no pueden estar más próximos. Como quiera que sea, el problema es muy ajeno al cómodo concepto de “influencia” al que

recurren los críticos para explicar coincidencias como ésta, porque la referencia al veneno y la triaca fue un tópico de aquel tiempo, según se aprecia en Quevedo, entre otros escritores.

Pero sea como fuere, éste es un motivo más que revela claramente la condición monádica del poema de sor Juana, porque la supresión de cuantos límites haya entre todo lo existente, incluyéndolo en unidades de mayor extensión lógica, caracterizó por entero al pensamiento de entonces. Así que la eliminación de los contrarios, convirtiéndolos en complementarios, para transformarlos al fin en simples alternativas o en lejanos referentes de un mundo que desvanece sus límites —según pensamos ahora—, constituye, a mi manera de ver, la originalidad plena del texto aquí analizado. Incluso la incertidumbre que ocasiona se debe, entre diferentes causas, a que hace de los contrarios la razón del infinito contrapunto que resuena en el poema, desustancializándolos no sólo intelectualmente, sino por medio del arte.

Ya que la divinidad fue estimada desde antiguo como la mónada por excelencia, no merece duda alguna el que la indagación de sor Juana en su poema mayor fue de índole monádica, pues que tuvo por objeto descubrir a la deidad en sus obras o vestigios. Como es público y notorio, fueron los pensadores neoplatónicos quienes desarrollaron la idea del ser divino según su sesgo monádico, acogiéndola después muchos autores cristianos. No es éste el lugar debido para exponer el problema con la extensión que merece, pero baste señalar que entre dichos pensadores, a quienes sor Juana tuvo siempre muy en cuenta, se destaca la figura de Plotino, quien propuso al ser supremo como “la mónada de las mónadas”, estimándolo como lo Uno —la mónada, por supuesto— y lo Primero —protos—. En ese caso, dado el sentido monádico apreciable en el poema, también cabe concluir la presente indagación con recurso a una pregunta que, como tal, nada cierra. Porque en vista de la indudable afinidad que en algunos aspectos muestra el pensamiento de sor Juana con el de Plotino, y ateniéndonos a la denominación que éste le dio al ser divino —el Primero—, ¿no será ésa la razón de que sor Juana, con su lenguaje conciso y enigmático, tituló *Primero sueño* a su poema mayor, ya que soñó al Primero en él? Si así fuese, el título anticipa el modo evasivo que la autora empleó en toda la obra para nombrar a la divinidad, adjetivándola desde el comienzo, a la manera barroca, tanto como confirma en su alusión al Primero el sentido monádico del poema, siempre ignorado por la crítica.

LÍNEA DE HORIZONTE
EL LENGUAJE VISUAL DE ANDRÉ RACZ

*María Carolina Abell Soffia**

De una sola mirada, en el fondo del paisaje hay una línea indeterminada. Allá, a lo lejos, una realidad doble se esboza. Empieza y termina simultáneamente. Allí, donde la tierra se hace cielo, el monte se vuelve arena y la luz atardecer; los ríos se sumergen en la tierra, mientras el cielo asoleado cae al mar. En ese lugar, las acciones vitales de seres humanos, animales y vegetales se suceden unas a otras como si siempre estuvieran esperando el momento de ser ampliadas por la mirada abierta de un hombre. Un ser que, desde su propia intimidad, observa mundos naturales que son secretos para otros. Horizontes que solo él quiere auscultar. Zonas alejadas que examina —con ojos ajenos— para asirlos a su historia y, así, reconocerlos. Los hace suyos, porque sabe que la única manera de hacer camino creador consiste en tener formas visuales propias. Y, para conseguirlo solo necesita volver a usar una herramienta simple: un trazo. Una señal para construir espacios sobre el soporte. A veces usa miles de líneas diversas. Esbozos largos y cortos. Trazos gruesos y delgados. Rectos y diagonales. Curvos. Escurridizos, pero seguros. Caligrafías severas y agresivas. Huellas tímidas y difusas. Marcas profundas y agrestes van conformando la fisonomía de su primer abecedario plástico-biológico. Ese lenguaje gráfico y matérico que va a costarle un instante y... itoda la vida!

André Racz es, entonces, un joven emergente cuya única meta —tras dejar su tierra y su historia familiar— es conocer la realidad, ya que la suya ha quedado lejos. Ahora, en Estados Unidos, es un inmigrante rumano en plena primera posguerra que viste, a veces, sombrero y traje negros. Tiene 23 años. Su barba colorina aún es afeitada para mostrar un generoso bigote alargado que destaca sus luminosos rizos anaranjados. Cabellos que, a su vez, exaltan una aguda y penetrante mirada azulona que se clava transparente en la escena vital del año en que revienta otro conflicto bélico internacional¹ que, naturalmente, le toca vivir.

* Licenciada en Estética (PUC), Profesora E.M. de Artes Visuales (PUC) y Periodista (PUC). Magister en Artes Liberales por la Universidad de Navarra.

¹ El diario español *El Mundo* afirmó, en 2009, que el número de víctimas del prolongado conflicto bélico internacional bordeó los 50 millones.

Racz² está frente a una nueva cultura. América, de Estados Unidos, lo recibe. Respira solo en medio de una sociedad desconocida, pero libre. Él es un emigrante rumano³, un extranjero sin miedo aparente. Un expatriado culto, de origen judío, que debe conquistar un cosmos cultural ajeno, pero que rápidamente hace propio. Hoy, el añoso pasaporte indica sus estudios en Bucarest. Es biólogo, pero también cuenta con dotes artísticos. No hay dudas, pero tiene que explorarlo.

TESTIGO DE LA REALIDAD

Llega a Nueva York en 1938⁴, con motivo de la Feria Mundial que se inauguraría el 30 de abril de 1939 en un terreno de casi 500 hectáreas, bajo el lema “Construyendo el mundo futuro”. La visitaron cerca de 45 millones de personas y, ahí, el joven Racz fue enviado —por el gobierno rumano— para “tomar parte en los decorados del espacio nacional”. Sin embargo, se radica en el nuevo territorio⁵. Entonces enlaza con el fuerte expresionismo aún imperante, nacido en Alemania hacia 1905 y enfrenta, como otros seres humanos, las limitaciones que imponen las confrontaciones históricas del convulsionado siglo xx. Esos sucesivos conflictos que aumentan la creciente tensión mundial.

En esos días de 1945, el mundo todavía está adolorido, como él, por las recientes experiencias y quiebres humanos. Más de 3 millones de personas se suman a los muertos de la I Guerra Mundial. Y Transilvania, su tierra natal, se encuentra bajo mandato ruso. El imperio austro-húngaro hace mucho tiempo ha quedado atrás. A poco andar, tras numerosos desacuerdos internacionales, el 1 de septiembre estalla formalmente la II Guerra Mundial. A ese presentido horror, se agrega —un mes después— el conocimiento de Albert Einstein. El científico, de origen alemán, informa al Presidente Roosevelt sobre la posible fabricación de una bomba atómica que anuncia la debacle posterior. Y frente a ese horror, inada pueden hacer los constructores de horizontes como André Racz! Sin embargo, casi negando la compleja y amenazante realidad

² Nace en Cluj, Rumania, el 21 de noviembre de 1916 y fallece el 29 de septiembre de 1994 en New Jersey, Estados Unidos. Hijo de Simion y Ana (Rosenmann) Racz.

³ Entre marzo de 1938 y septiembre de 1939, 85 mil refugiados judíos llegaron a Estados Unidos. Cfr. www.ushmm.org

⁴ Consta en el catálogo, impreso por Universitaria, con ocasión de la muestra individual de grabados, dibujos y gouaches que realizó entre el 18 y el 30 de octubre de 1948 en la Sala del Pacífico, Santiago de Chile.

⁵ PROARTE, “André Racz redefine el arte actual”, Anónimo, Santiago de Chile, 16 de marzo de 1950, Edición 82, Año II, p. 2.

se estrenan dos clásicos del cine internacional: “Lo que el viento se llevó”⁶ y “El Mago de Oz”. Por entonces se encuentra sumergido estableciendo nexos con artistas del mundo. Extranjeros refugiados y emigrantes que, como él, aprovechan el ambiente de libertad intelectual existente en Estados Unidos: Lipchitz, Zadkine y Chagall; Léger, Mondrian y Ernst; Tanguy, Masson y Miró; Hayter, Duchamp y Bretón, entre otros. También conoció a los arquitectos Chareau, Sert y Kiesler⁷.

Millones de personas compensan con las propuestas cinematográficas la desproporcionada relación entre realidad y ficción. Y en la cotidianidad del ámbito artístico neoyorquino se entrecruzan escenarios estilísticos contradictorios. Mientras tanto, la nueva patria continúa acogiendo a inmigrantes de diversas nacionalidades.

Entre los cuatro hermanos Racz⁸ solo emigran dos: André y Emeric. André sale de Rumania directo a Estados Unidos, aunque después viaja a Portugal. En tanto, su hermano Imre Racz⁹, gemelo idéntico, va hacia Italia en 1936; viaja para estudiar arte en Milán y después marcha a París. Al año siguiente, en 1940, Imre parte rumbo a Lisboa (Portugal). Desde allí emigra definitivamente a Brasil donde funda familia, junto a siete hijos, con Julita Vieira da Rosa. Pronto, en el desenvuelto ambiente templado, conquista un sitio en el arte pictórico local. Abandona toda raíz visible para darse a conocer como Emeric Marcier (1916-1990). En esos días cálidos, refulgentes escenas pictórico-religiosas y de figuración abstracta se transforman en testigos mudos del pasado. Entonces, su cuerpo de obra pictórica (de variados formatos) se integra a colecciones brasileñas¹⁰ y extranjeras, como también a murales en iglesias lugareñas. Brasil es su hogar.

André, en cambio, sigue su instinto. Nueva York, pese a todo lo desconocido que pueda ser, ofrece futuro. Decide establecer su hábitat en un lugar similar

⁶ Esta cinta norteamericana fue vista por más de 630 millones de personas. Le antecedió, en 1937, “Blanca nieves y los siete enanitos”, con casi 500 millones de espectadores. En cambio, “Bambi”, en 1942 —en plena II GM— capturó cerca de 350 millones de asistentes que bien supieron ampararse en la fantasía y en el romanticismo hollywoodense.

⁷ *Op. cit.*, p. 5.

⁸ Hijos de los rumanos Simeon Racz y Ana Rosenman, según consta en los certificados emitidos en 1937. Nombres que devinieron en Simon Racz y Ana Racz, según los certificados emitidos en el año 2008.

⁹ El gemelo idéntico del artista rumano-norteamericano, cambió su apellido por Marcier y, tal como su hermano, tomó otra nacionalidad, la brasileña.

¹⁰ Ver, por ejemplo, Colección Privada de Roberto Marinho, Río de Janeiro, Brasil. Marcier hizo obras murales en cuatro capillas y una Sinagoga. También hizo obras vitrales —como André— y pintó retratos, paisajes y naturalezas, temas mitológicos y sagrados en Sao Paulo, Barbacena y Belo Horizonte.

a lo que hoy conocemos como planta libre. En la zona de Harlem habita una bodega que —en los altos de un garaje de grandes dimensiones— se transforma rápidamente en casa-estudio. Sin ventanas, pero con luminosas “claraboyas”¹¹ y una contaminante estufa a carbón, comienza André a sumergirse en el conocido mundo microbiológico que conoce, aunque trabaja en una empresa de marcos. Allí, cerca de la calle Lexington, recibe a nuevos amigos, se esposa temporalmente —por primera vez— con una norteamericana¹² y prosigue desarrollando su incipiente quehacer creador. Aspectos y procesos que recién termina de aprender en la Universidad de Bucarest¹³. Ahora, sus ojos se enclavan en detalles que plasma manualmente con diversas tonalidades de grises y negros intensos. Así, delicadas estructuras del mundo marino —probablemente degustadas como en ocasiones posteriores— cobran vida bidimensional y le permiten lanzarse con seguridad al conocimiento de la imagen con blancos puros, medios tonos y negros profundos, compuestos también con la riqueza de las texturas que inventa con grafitos. Usa la línea que, posteriormente, graba con potente maestría sobre planchas metálicas¹⁴ y papeles hechos a mano, con imágenes de sesgos realistas, algo románticos y surrealistas¹⁵. Establece nexos que muy luego abandona, porque está atento y comprometido con una noción personal del arte. Sabe, desde los inicios; y lo confirma a la revista de la Universidad de Columbia al jubilar. En 1983 declara que el acto creador va “más allá del oficio”. Por eso es habitual observarle buscando creativamente la manera de ser libre.

Como productivo obrero de la imagen, Racz percibe senderos personales y reconoce, que las imágenes se pueden encontrar solamente en el ejercicio fiel del oficio y en la búsqueda de un contenido universal basado en la

¹¹ Contó Teresa Orrego Salas, esposa y madre de sus tres únicos hijos. *El Mercurio, Artes y Letras*, “André Racz: Desconocido Obrero de la Imagen”, María Carolina Abell Soffía, Santiago de Chile, domingo 17 de diciembre de 1995, pp. E25, E26 y E27.

¹² Hasta el cierre de esta edición nos fue imposible determinar el nombre de su primera esposa consiguiendo solo unas fotos tomadas por amigos del artista. Ver biografía visual.

¹³ Estudia botánica en la Universidad de Bucarest. Se gradúa en 1935, así se constata en el pasaporte rumano que integra el Legado Racz Orrego.

¹⁴ En general, el artista usa planchas de zinc, aunque también de cobre. Datos que registra cuidadosamente —por lo general— en las carpetas de ediciones hechas por él y en sus libros de estudios composicionales.

¹⁵ Crítica las tendencias artísticas continuadas en Estados Unidos. Y en 1950 dice al semanario cultural chileno *proarte* que los surrealistas “se repitieron hasta el cansancio...”. *Op. cit.*, p. 5. Ello explica, en parte, su amplio interés por otras expresiones plásticas contemporáneas que rápidamente integra a su variado léxico visual.

construcción de un lenguaje expresivo propio¹⁶ que emerge, se desarrolla y se despega de la superficie matérica como un pájaro que, de una u otra manera, siempre vuelve al nido de la realidad concreta. Esos, son sus caminos. Entra y sale de la realidad modélica constantemente. Y con esos mismos pájaros que hacia la década de 1960 y más tarde retrata muertos, alude a los desastres de las guerras posteriores. Compara; por ejemplo en uno de los *collages* que exhibe en Nueva York, sin conseguir venta alguna. Compara aves de dimensiones sagradas con los helicópteros norteamericanos de Vietnam que son reproducidos en la prensa norteamericana, para demostrar así su valiente posición crítica.

ENTRE VANGUARDIAS

Racz lucha. Nada le vence. Observa y bocetea. Dibuja con disciplina. Corta y pega. Une, ata, ensambla... Todos los días estudia los planos visuales y calcula los puntos fuertes de las composiciones en primerísimo primer plano, aunando gustoso las enseñanzas que recibe de la fotografía contemporánea¹⁷ que comparte con grandes amigos: Joseph Breitenbach y Eliot Elisofon. En esos momentos, aparecen dibujos prolijos que reproducen interpretativamente hojas y cetáceos.

¹⁶ Por eso asiste al “New School of Social Research” y, entre 1943 y 1945, finaliza su formación educativa con las lecciones de S. W. Hayter en el neoyorquino y afamado Atelier 17. En esos días —en los períodos comprendidos entre 1939 y 1941 y 1949-1951— se relaciona también con el artista Mario Carreño (1913-1999). El cubano, tras vivir en Francia y Estados Unidos, se instala en Chile, aunque sigue visitando permanentemente París y otras capitales. Ambos mueren, habiendo mantenido lazos intensos con un grupo de creadores chilenos cuyos estudios de obra aún permanecen en la nebulosa del incipiente conocimiento histórico: Zañartu, Antúnez, Silva y unos más que, en alguna ocasión, como Ricardo Yrarrázabal, también trabajaron con Racz en talleres que dictó en Chile durante sus visitas de 1948, 1950 y 1957. Para profundizar en la relación socio-temporal con Carreño, se sugiere la lectura de Ortiz de Rosas, Marilú, *Historia de un sueño fragmentado. Biografía de Mario Carreño*, El Mercurio Aguilar, Santiago de Chile, 2007.

¹⁷ Racz no solo admiró la fotografía como herramienta de difusión de su obra, sino también como documento de calidad estética y emocional. Con respecto a su trabajo, taller y retratos, encontramos numerosos ejemplos. Entre los más notorios se encuentran bellísimas imágenes de sus viajes; y de Cuzco, por ejemplo, donde adquirió fotografías del mismísimo Chambi. Del taller neoyorquino (501 West 121 St. New York 27) hay ampliaciones, en blanco y negro, tomadas, firmadas y timbradas por grandes fotógrafos del siglo pasado: Hirst Millhollen, Fred Stein, Lucien Aigner. También por Eliot Elisofon. Otras indican su cercanía emocional; por ejemplo, su hijo Juan Andrés, Pablo Orrego y Margaret Coffin.

La pureza lineal y el detalle de texturas inventadas son realidades descriptivas inexpugnables. Falsas, pero verdaderas al ojo observador. Son estudios casi biológicos¹⁸ que respetan siempre la forma, por pequeña que sea. Y terminan siendo, en el año 1943, bellísimos grabados sobre planchas de cobre, como *Sea Urchin (Erizo)*, A/P que está montado sobre un marco hecho por sus propias manos con maderas recogidas del mar.

Aquellas imágenes dibujadas exhiben detalladas y sutiles soluciones creativas que, poco a poco, alimentan y reconstruyen el horizonte interior del artista. Se asientan, en adelante, como medios de expresión plástica permanentemente visibles y reinterpretados en ilustraciones naturalistas (flores, aguas, nubes y piedras; animales, seres humanos y fuerzas de la naturaleza que icónicamente rebotan como ecos espirituales) que, a lo largo de los años, transitan desde un anticipado expresionismo romántico y realista (en blanco y negro) pasando por un sobrio surrealismo¹⁹ de descontextualizado escenario norteamericano (hacia 1939), para llegar a lo que llamamos un expresionismo dialogante, de tipo espiritual, que, aparejado a las fuerzas expresivas de la naturaleza humana y, a través de una creciente síntesis (de fuerte inspiración y materialidad japonesas), adquiere un desafiante protagonismo a partir de mediados de la década de 1950. Este protagonismo que, en los últimos decenios del siglo XX, traspasa las fronteras de un contrastado estado psicológico-emocional que fluctúa entre el desgarro y la esperanza. Ello, sin duda, permite que Racz anuncie el neoexpresionismo de inédita proyección espiritual que evoluciona y se consolida en el trabajo de las décadas posteriores, cuando se polarizan nuevas fuerzas expresivas, trágicas y lírico-trascendentes. Por eso es posible plantear —con óptica contemporánea— que Racz es un desconocido precursor del neoexpresionismo internacional²⁰. Estilo artístico que emergió en

¹⁸ La formación como biólogo se observa a lo largo de su vida creadora, en especial en sus inicios, debido al enfoque basado en la observación que busca la traducción exacta de la realidad.

¹⁹ Este movimiento vanguardista surgió en Francia hacia 1924, liderado por A. Bretón, autor del primer manifiesto Surrealista en el cual describió los fundamentos teóricos de la tendencia que pronto se expandió en el contexto europeo, y que tuvo como base el psicoanálisis de S. Freud. Cfr. Phillips, Sam, *Modern Art*, Universe Publishing, Estados Unidos, 2013, p. 88.

²⁰ Resituó el trabajo de André Racz en la dimensión estilística del neoexpresionismo debido a la actualidad y avanzada expresión artística con foco espiritual, porque hasta hoy su trabajo nunca ha sido analizado desde esta perspectiva. En eso incide, pese a la amplia y renombrada red de contactos que estableció, el inexplicable desconocimiento de su aporte plástico. Pese a ello, se observa un hondo sentir ético-filosófico-religioso ampliamente expresado en sus cuadernos de dibujos y notas realizados entre 1948 y 1955, como también a través del desarrollo de su tosco y sensual, tenebroso y, hasta grotesco, lenguaje visual.

el escenario internacional durante la década de 1970 para consagrarse en la siguiente. Y cuyo estudio formal, según la bibliografía existente, recién comienza a consolidarse en el contexto europeo a partir de 1990. En el norte y sur americanos, mucho después.

Racz se concentra en confrontar gráficamente, por medio de paradigmas metafóricos, la autodestrucción del hombre (simbolizados en pájaros, ratones y otros animales muertos como también a través de las desatadas fuerzas de la naturaleza, tan inclemente como violenta) frente a un enemigo que llama, con toda seguridad, “demonio”. Precisa su segunda hija, María Simone: “Mi papá nunca fue practicante. Sus primos, amigos e incluso sobrinos decían que su conversión tenía más que ver con una forma de incorporarse al país que lo recibió que con una opción de práctica religiosa. Incluso, después de convertirse, se dio cuenta de que ese mundo no le acomodaba”²¹.

Sin ataduras religiosas ni prejuicios humanos, el artista expande también los límites del consolidado expresionismo abstracto en su propio período de nacimiento (hacia los años 40) y auge, aunque mantiene —con coherencia extrema a sí mismo y al atemporal lenguaje goyesco que universaliza, además, con fuerza matérica y formal difícilmente igualables— los desastres proferidos entre los hombres. Por eso, el rumano se atreve a replantear su propio horizonte cuando así lo requiere. Obedece a hondas razones expresivas procediendo con valiente determinación matérica respecto de los hechos que suceden afuera, en el mundo, ya que sabe que para producir algo interesante necesita focalizarse en sí mismo. Eso, sin duda, lo diferencia de la generación comprometida con el expresionismo abstracto, ya que, según sus propias declaraciones, “no conoce el oficio de la pintura angustiada por causas psicológicas. En un mundo brutalmente inseguro expresa tensión nerviosa en una extensión física de los materiales derramados. He aquí un arte de frío sensualismo, donde la espiritualización de la materia, a través de la personalidad humana, no existe”. Ello, prosigue, “no solo ridiculiza a Rembrandt y a Goya, sino a las auténticas revoluciones operadas en las artes plásticas. Van Gogh, Cézanne, Picasso o Mondrian ya no cuentan y no les ofrecen interés. En una época atómica, enfatiza el creador, solo el momento es importante para estos artistas; es decir, el placer de exteriorización a través de elementos psicológicos; expresar materialmente el momento mismo en que se produce el acontecimiento”²².

²¹ Este dato emerge del último diálogo con María Simone Racz (Chile, 1949) en Santiago de Chile, el 9 de mayo de 2014.

²² PROARTE, *op. cit.*, p. 2.

ENTRE POSVANGUARDIAS Y BELICISMO

Cuando comienza a surgir en el contexto artístico internacional una nueva manera de orientar el quehacer artístico, a fines de la década de 1960, emerge como reacción a los sucesos políticos y económicos, estratégicos, geográficos y socio-culturales (como el movimiento *hippie*), a los vertiginosos avances tecnológicos y las consecuencias de las arrasadoras guerras de Corea (1950-1953²³) y Vietnam²⁴ (1959-1975), entre otros 43 conflictos armados que le toca vivir a André en el transcurso del siglo en que nace y muere. Hasta ahí, Racz ha hecho un aporte tangible. Sin embargo, tendrán que pasar casi dos décadas de su muerte para que su trabajo creativo empiece a ser analizado. Ante ese complejo contexto histórico y revolucionario nace el estilo neoexpresionista marcado por un prefijo que significa obviamente “nuevo”. Esta tendencia se inicia con bases teóricas en los entornos artísticos italiano y alemán, cuyo rápido impacto se expande internacionalmente desde fines de los 70 en adelante. Se afianza así una óptica diferente en la pintura contemporánea, cuya revalorización del gesto y fragmentada imagen descansan en conceptos tan globales como locales. En esos días ganan presencia teórica²⁵ características también presentes en las creaciones que André Racz realiza premonitoriamente entre las décadas de 1950 y 1970. Ello, sin duda, coloca su labor en un ámbito desconocido, ya que —tal como los artistas del período en referencia— reinstala la imagen figurativa y la calidad matérica de la pintura, quedando abolido el léxico minimalista en el soporte. Ello sucede y se observa en la obra del artista rumano con, al menos, una década de anticipación respecto a las fechas signadas por la historia del arte.

Además, reincorpora la cita referencial de una imagen como medida de validación o conexión histórica (que ya fue usada, también como herramienta conceptual, por la escuela seguidora de Rembrandt y, desde mucho antes, en el arte clásico y por toda la historia del arte posterior). Asume, por supuesto, la fragmentación y la paulatina re-estructuración del espacio compositivo

²³ Ver “Canciones Negras”, libro impreso por el artista con poemas e ilustraciones propias.

²⁴ A este respecto, realiza collages con recortes de diarios, trozos de grabados impresos por sus manos y dibujos. También continúa su escritura creativa con, por ejemplo, “Ten head lines, poem, drawing collage”. La obra, numerada Rcz738 en el Legado Racz Orrego, es una de las pocas que crea usando esta técnica, la que con anterioridad también había utilizado sin resonancias político-bélicas tan claras, tal como se observa en el texto de su autoría titulado *Despoliation*.

²⁵ Lideran el grupo S. Chia, G. Baselitz y W. de Kooning; J. Dubuffet y A. Tapiés, Hartung y Wols y otros artistas internacionales. Esta tendencia artística se desarrolla en varias vertientes, que se identifican como informalismo, tachismo, chorreado y/o pintura gestual, según su origen y acentuación expresivo-formal.

tradicional. En cambio, en la materia pictórica (tintas, pasteles, gouaches y técnicas mixtas) aparecen plasmados, con espontaneidad y fuerte carga expresiva, trazos y planos que solo el ojo avezado y cómplice con la mano obediente puede concretar. Con eso, “logra también dar autonomía de vuelo al gesto”, explica Carlos Salazar, ya que en su obra subyace un “largo y arduo trabajo de conexión con la naturaleza verdadera de las cosas. Por eso junta dos universos: la mirada gestáltica del todo y la gestualidad sintética del zen, cuya caligrafía de la forma —con 2000 años de historia— no es efímera ni está distante del objeto”. Es libre y gestual, aunque contenida.



Racz, va un paso más adelante, “porque tiene y usa la emocionalidad occidental tensionada, ya que así se permite establecer diálogos visuales con sus modelos y, también, con el contemplador”, explica el dibujante y pintor chileno que le conoció siendo niño²⁶.

Inserto formalmente en la escena educativa académica de la Universidad de Columbia desde 1951 a 1983, crea desde la más irrestricta independencia. Testimonia este hecho su alejamiento del agitado entorno a partir de 1962²⁷, cuando decide pasar prolongadas temporadas veraniegas en recogimiento del escenario neoyorquino. Esas jornadas transcurren en sus sencillas casas-taller de Demarest²⁸ y Maine²⁹, respectivamente. Allí, frente al mundo natural, focaliza su mirada en la trascendencia de la recreación humana de una naturaleza que traspasa el límite natural del horizonte.

Entonces, liberado de toda demagogia espiritual y plástica, se enfrenta nuevamente al mundo cotidiano del plano abierto. Y, poco a poco, se acerca o se aleja de los modelos —vinculados a su profunda y ecuménica convicción religiosa—, para volver a explicarse y mostrar el mundo, a través de lo simple, lo débil y lo transitorio³⁰. Se apoya en la fuerza que surge de la construcción de imágenes que aluden a lo perenne, inmutable y eterno que también subyace en el hombre. Su obra manifiesta así una permanente admiración (casi sagrada) del ilimitado placer que le produce estar frente a los ciclos de la vida que, alejados de la mano del hombre, perduran. Por eso, y con mucha precaución, es posible admitir —considerando el cruce simbólico entre los mundos espirituales judío y cristiano— que, quiérase o no, en su trabajo se plantean niveles de decodificación simbólica respecto de los temas que trata plásticamente. En su labor hay una constante e inconfesable alabanza a la creación originaria y, yendo más lejos aún, se observa una actitud orante, o al menos contemplativa, frente al acto creador que se manifiesta a través

²⁶ Entrevista con el pintor y dibujante chileno Carlos Salazar, quien conoció al artista rumano por causa de la amistad que sus padres sostuvieron con A. Racz y admiró sus dibujos desde la niñez. Santiago de Chile, Febrero de 2014.

²⁷ Este año, contrae matrimonio con Claire Enge, su última esposa y modelo de tiempos pasados. Ella fallece, en un trágico accidente automovilístico, cuando él conduce de regreso desde Maine, rumbo a una de las casas-taller que compartieron durante 25 años.

²⁸ Su iglesia-casa-taller, según lo describe el crítico Arthur Danto (con quien nos reunimos, junto a Misshy Lesser, en su departamento de Nueva York en 2009), en los archivos de artes visuales de la Universidad de Columbia. Cfr. <http://www.columbia.edu/cu/arts/varchive/essays7danto.html> (Consulta: 13 de febrero de 2013).

²⁹ Casa-taller desde 1950 hasta 1994.

³⁰ Realiza cientos de estudios, de gran riqueza y contraste gráficos, con tintas y aguadas para analizar visualmente la evolución de la vida natural; por ejemplo, de las flores desde que nacen hasta que mueren y se desvanecen.

de la existencia persistente de los seres animales, vegetales y humanos que protagonizan indistintamente sus trabajos visuales.

Su cercano amigo norteamericano, el fallecido filósofo del arte Arthur Danto, aseguró que Racz se convirtió al catolicismo. Sin embargo, no existen más evidencias que sus obras. Al respecto, los descendientes de la familia Racz Orrego aseveran que, en su caso, esta opción religiosa no fue un estado de practicante. Eso lleva a pensar que —como hombre preparado e inquieto intelectualmente— supo recoger las propuestas sobre el ecumenismo incluso antes de ser formalmente expresadas en el Concilio Vaticano II, en 1962. Así se explica que su acto cocreador también esté enfocado desde una posición abierta e integradora, especialmente visible en el enfrentamiento plástico-simbólico de las temáticas de naturaleza espiritual, sin olvidar que hizo retratos de amigos, familiares y animales, dibujó ciudades y esbozó costumbres, inmortalizó escenas cotidianas como fumar, leer o tomar un café. También, sin temor y con completa naturalidad, plasmó situaciones diversas de los mundos vegetales y geográficos, desnudos y acciones amorosas.

Eximido de toda concepción restringida al origen o cultura, lengua, religión o tiempo, Racz reconoce la omnipotencia de lo ilimitado. Este aspecto también converge, de modo muy interesante, en su libre uso de las características de la representación como espejo de la realidad, la figuración mundana, la austeridad y la cotidianidad, elementos que incorporaron, mucho después que él, los artistas J. Batey, E. Middletich y J. Smith a sus trabajos reunidos bajo el nombre de *Kitchen Sink Realism*, conocido movimiento inglés del mismo período³¹.

Allá, lejos, donde la mirada no alcanza y donde se pierde el horizonte, está él. También aquí y ahora, cuando nos hace mirar un rostro, una piedra, un trozo de madera devuelta por el mar que sus manos transforman en escultura. Recicla ideas y materiales, experiencias afectivas y racionales, vegetales y animales... con la única idea de mostrar la grandeza del universo, aún inabordable por la humanidad tan fraccionada y revuelta en divisiones, poderes o posesiones.

En su propuesta artística se evidencian la muerte y la oscuridad, pero también la vida y la esperanza. Racz propone un horizonte transfigurado en un amable y prodigioso más allá que pervive al margen de las frecuentes limitaciones humanas y que sólo transforma a través de la experiencia del arte, porque constituye “un acto total de amor”³², ya que creando “la persona aprende sobre sí mismo, se autocrítica y toma decisiones. Desarrolla confianza”³³ y, en conclusión, se construye.

³¹ Cfr. Phillips, *op. cit.*, pp. 80 y 81.

³² *Ibid. cit.*, 18.

³³ Columbia, *The Magazine of Columbia University*, “A Great Teacher: André

Desde el mundo educativo Racz generó —a lo largo de 32 años— perdurables relaciones humanas y creadoras. Indudablemente, ese fue un rasgo equilibrador para la ausencia y el dolor que testimonia con respecto a su segundo quiebre matrimonial, ya que aparece —sistemáticamente— en cuadernos y en algunas cartas enviadas a Carmen Silva, hoy contenidas en el libro “Correspondencias”³⁴. Esta vez, rompe con la madre de sus tres hijos chilenos-norteamericanos, la mezzo soprano chilena Teresa Orrego Salas³⁵.

UNA EXCUSA PARA EL MUNDO

La representación naturalista de la realidad —cuyas formas readapta a las ideas y expresión conceptual subyacentes— se transforma, en el mundo creativo de André Racz, en una excusa para abordar, en tono dramático o sublime, sus propias emociones. Sentires que objetiva a través de la reinterpretación espiritual de vivencias humanas universales usando recursos formales reiterativos como la combinación entre sintéticos espacios lineales, plenos de vacíos y llenos de blancos, que son intervenidos mínimamente con detalles como es el caso de las numerosas series flores³⁶ y árboles, ramas y animales marinos de mayor tamaño, aves como gaviotas y pelícanos. Paisajes y marinas, rocas y vientos, marejadas y olas. De ese modo, blancos, negros y medios tonos conseguidos por medio de achurados precisos, se complementan —ocasionalmente— con sugerentes tintas y aguadas, en especial cuando aborda el paisaje. Pinceladas vigorosas y exactas sirven para integrar el espacio plástico, según el uso de una accidentada contención y/o expansión de trazos severos y rigurosos logrados a través de una humilde pluma de ave que, por lo general, baila sobre el soporte (papeles japoneses) generando, por presión manual, entintadas líneas de múltiples grosores y profundidades que se unen habitualmente a pinceladas de espontáneas y sintéticas aguadas.

Racz”, by Ceil Cleveland, July 1983, p. 14.

³⁴ Cfr. Varios Autores, “Carmen Silva: Correspondencias”, Infoarte, Colección Epistolario, Santiago de Chile, 2001.

³⁵ La hermana del célebre compositor chileno conoció al artista rumano en Nueva York. Juan Orrego Salas se la presentó cuando ella iniciaba estudios en la afamada Julliard School of Performing Arts.

³⁶ Su admiración por la flora queda manifiesto en los cientos de dibujos de flora realizados en las primaveras transcurridas entre Demarest y Vinalhaven, especialmente poéticos y con fresca expresión japonesa, y hasta Zen, de dos o tres trazos extraordinarios y algunos toques, muy pequeños —como puntos—, con los que construyó mágicamente los tallos de una higuera con frutos nacientes. Dibujos de flores de la pluma, claveles, granados, claveles, etc., se encuentran en las ordenadas carpetas de cartón piedra, rotuladas por él mismo entre los años 1955 y 1971.

En el amplio papel importado (finos pliegos, de diversos gramajes, a veces hechos a mano), también conviven, en ocasiones, brochazos radicales que ayudan a renovar un diálogo plástico que apunta a conseguir escuetas soluciones gráficas. Resultados que habitualmente dejan ver la agresividad con que doblega el trazo sobre la superficie, ya que el soporte-papel cede ante la exagerada fuerza muscular del artista-grabador. Entonces la expresión casi destruye al soporte indicando que el autor está vivo. Pleno de energías que dictaminan, con mayor o menor contención, que esa línea de horizonte interior puede existir en la naturaleza o en cualquiera de las formas trazadas. Por eso, a través de certeras marcas gestuales, limpias y puras, tan sueltas como expresivas, logra componer poéticamente.

Racz puede ser brutal o sensual, aunque siempre es directo. Procede sin vacilaciones, al igual que con los buriles y las puntas secas sobre las planchas metálicas, porque el léxico básico está siempre resuelto antes de emprender el sendero de la composición final. Por eso puede renunciar al detalle dejando el plano aparentemente desierto. Así, sus huellas recargadas, y en ocasiones barrocas, se constituyen sobre una base disciplinada y tan ortodoxa como desatadamente libre³⁷. Ellas, llevadas al extremo de las sombras o al límite de las luces, llegan a ser el reflejo de una lección artística atemporal³⁸. Una visión que se retroalimenta cuando se les observa vagabundeando reflexivamente detrás de una señal, de un solo trazo o de unas pocas líneas —abstracciones escuetas— que contienen todo y, también, nada. En ese sentido, André Racz lleva su trabajo a una frontera aún desconocida públicamente. Un límite existencial nunca indagado en su tiempo y, aún más, ignorado por los expresionistas abstractos que se centraron en aspectos más matéricos y anicónicos que el rumano. Y que, contrariamente a lo pensado, lo enlazan con una posvanguardia, la que en su trabajo tiene un espacio de desarrollo al margen de la temporalidad del mundo creador mundial. Eso significa que su léxico se adelanta a los devenires estilísticos de su tiempo, porque tiene una precedencia que —al encontrarse inserto en el contexto norteamericano— lo aleja de su imaginario, ya que lo desconoce. Por eso, ni siquiera él mismo se preocupa de los nexos teóricos que emanan de sus infatigables y necesarias búsquedas expresivo-espirituales. No le interesa el mundo, porque compute

³⁷ Le interesan tanto el contexto y los materiales japoneses y orientales que estudia la obra de grandes artistas y tiene modelos con esos rasgos físicos. Expone en Ruth White Gallery, "Seated Figure in Kimono", pen and ink on gray paper, 91 x 63 cm.

³⁸ Aspecto constructivo-expresivo observable, por ejemplo, en los grabados que imprimó en 1953: "Tempest" 8/30, "Wine must be putted into new bottles" 3/30, "For The wind was at the contrary to them" 8/30, y "Wedding" 8/30, expuestos en el Institut of Contemporary Art en Boston y, en 1958, en la I Biennales Christlicher Kunst der Geggenwart Salzburg.

consigo mismo. Y cuando cultiva su oficio y su arte se aísla de la temporalidad cotidiana. Ello de alguna manera le excusa frente al entorno real, aunque impone una tarea obligatoria: redescubrirlo hoy.

HACIA EL ECUMENISMO CREADOR

André Racz: pintor, dibujante y grabador estruja al máximo y desenmarca la concepción del arte espiritual como exclusiva belleza estética y luminosa sometida a un canon pre-establecido por el dogma. En cambio, plantea —cualquiera que sea el tema que aborda— que la imagen recreada debe ser autónoma y contener una carga connotativamente suficiente para hacer trascender los contenidos (incluyendo el ideario teológico-doctrinal que, en avanzada, plantea como una senda ecuménica entre el judaísmo y el cristianismo³⁹) como si fueran tan verdaderos, oscuros o claros, como la vida misma es. Gracias a ello y a sus innumerables lecturas filosóficas⁴⁰, la obra (al margen de expresiones formales exquisitas que invocan su interés continuo, por ejemplo, por el trabajo de Durero y Rembrandt) alude constantemente y, con clara obsesión, a la fragilidad de la existencia. Racz expone así con potente resistencia motora, virilidad y palpable disconformidad plástica, el valor de una viva vida vivida. Eso implica que su obra da cuenta, sin moralismos esclavizantes, sobre el sentido último y primero de ser y hacerse humano a pesar de las inclemencias histórico-culturales que le tocan vivir. En ese largo trayecto, hasta ahí equivalente a 77 años, le provoca el sufrimiento de ciertos embates (desilusiones, soledades, reproches, traiciones...). Sin embargo, nunca deja de clamar secretamente. Lucha porque cree en la misericordia infinita. Sirven de ejemplos los reiterativos y prolongados meses que transcurren mientras dibuja flores y frutos, árboles, vegetales y un sinfín de seres vivos del mundo animal con especial interés, a partir de fines de 1950 en adelante. Tampoco incumple las responsabilidades mundanas que van quedando descritas en sus cuadernos de notas. Tal vez por eso acude sistemáticamente al modelo cotidiano que

³⁹ Como hombre e intelectual inquieto, Racz muestra una comprensión anticipada a las iglesias con respecto al ecumenismo. Incluso, antes de ser formalmente expresado en el Concilio Vaticano II, en 1962-65. En ese aspecto, su trabajo creador se enfoca, en coherencia, con una posición abierta e integradora, especialmente visible en el enfrentamiento plástico-simbólico de las temáticas de naturaleza espiritual que indaga durante un largo período, cerca de 9 años, de introspección religiosa.

⁴⁰ Entre 1943 y 1955 deja testimonio de sus lecturas frecuentes. Estudia analíticamente la Biblia. Además, escribe poemas y prosas, cita en sus cuadernos de apuntes a: Fray L. de León, F. García Lorca, M. de Unamuno y J. Ortega y Gasset; G. Mistral, P. Neruda y G. Adolfo Bécquer; A. Machado y H. James; J. Maritain, Ch. Baudelaire y W. Shakespeare; F. de Onís, Lawrence y Schopenhauer; Hokusai, Laotzu y E. A. Poe; P. Cézanne, V. Van Gogh y L. da Vinci, entre algunos más.

sabe infundir técnicas y creencias artísticas en sus alumnos norteamericanos y extranjeros, como su amiga querida, la chilena Carmen Silva.

Una tetera, una mesa, una lámpara, su prensa, e incluso el entorno más próximo le otorgan sentido, la carga fundamental de contenido para ser concreto y preciso en la forma y en la buscada expresión del lenguaje visual a través de miles de estudios. Rehúsa la ilustración, aunque es capaz de lograrla y de disfrutar sus resultados. Rehúye, además, del arquetipo y de la vastedad de la fantasía que, fuera de ser un obstáculo para confrontar las relaciones reales, enajena la imagen debido a la imaginación ensoñada allí comprendida.

Es fuerte. Brutal en sus determinaciones humanas y plásticas. Excluye todo límite, entendido como fantasma perturbador, del proceso de conocimiento de los horizontes posibles, propios y ajenos. Esferas tan amplias como la búsqueda, a veces contradictoria, del infinito horizonte que nace desde un primer plano que nunca se aleja y que, en otras ocasiones, se libera de todo contexto o detalle insignificante. De ese modo, en el quehacer humano y creativo desfilan dos mundos coherentemente ordenados que, al observar su trabajo de manera global, se integran. Esa amalgama es marca indeleble del desarrollo y conclusión de todo su trabajo. Es su firma invisible, resultado que lo hace figurar entre los maestros creadores. A pesar de eso, el cuerpo principal de su obra es aún desconocido. Por eso, es necesario cumplir con su meta de vida: hacer comunidad⁴¹, ya que él, desde un principio, amó la vida cosmopolita de la capital del mundo y quiso incorporar su obra a ella, tal como lo demuestran las colecciones norteamericanas del Whitney Museum, de la Biblioteca Pública de Nueva York, del Museo de Arte Moderno de Brooklyn, del Museo Nacional de Bellas Artes y otras muchas e importantes internacionales.

Sociable, simpático y buen conversador, buscó la vida en sociedad “a diferencia del inmigrante común que sueña con volver”⁴² a su terruño. Por ello estableció nexos duraderos y buenas amistades con músicos, críticos, hombres de las letras y de las artes visuales. Con teóricos, periodistas y coleccionistas importantes como Meyer Schapiro y Peggy Guggenheim —entre otros— que supieron apreciar su obra a tiempo.

HAYTER ES VANGUARDIA

Una línea sobre otra, indican la dirección y el volumen de la estructura anatómica del marisco (estrella, langosta, ostra, caracol...), planta, hoja o flor

⁴¹ En realidad dijo: “vivir en comunidad”, pero lo he llevado a ese sentido metafórico porque es más amplio y, al parecer, se identifica más con el espíritu del artista.

⁴² Carta personal de Andrés Racz Orrego a la autora, con motivo de la publicación de un artículo sobre su padre, el 29 de diciembre de 1995.

examinadas con grafito. Racz observa con la detención analítica del buril. Mira y reproduce el modelo original como si fuera un dibujante darwiniano. Investiga la vida, la otra vida. Esa que no ve en la calle. Aquella que tiene que pervivir ante tanta extinción y que pronto transforma en paisajes interiores recibiendo influyentes estilos artísticos que dominan tardíamente la escena norteamericana⁴³ y sucesivas amistades creadoras que se integran al Taller 17 fundado por Hayter, entre 1927 y 1955, en Nueva York y París respectivamente.



⁴³ Surrealismo y tendencias abstractas ya mencionadas.

En los agitados años de 1940⁴⁴, el entorno neoyorquino ofrece inesperadas posibilidades a miles de extranjeros —de naturaleza americana y europea— que quieren volver a empezar. El surrealismo, iniciado entre los europeos en 1920, aún tiene fuerza en las artes y emergen otras tendencias. Los inmigrantes disfrutaban alegres y compartidas jornadas de trabajo con jóvenes creadores que, como Racz, quieren contactos y aprendizajes de calidad. Varias decenas de jóvenes creadores y destacados artistas se relacionan⁴⁵ con Hayter⁴⁶. El artista inglés confiesa —al *New York Sun* hacia 1940— que instruye técnicas. “Después de todo no enseño arte, porque no se puede hacer”, concluye. Por eso, el exigente maestro crea un ambiente participativo y muy grato entre sus amigos. Entre los chilenos participan Roberto Matta y, mucho más tarde, Nemesio Antúnez. Con posterioridad, comparte con Guillermo Núñez, Carmen Silva, Carlos Faz y alguno más. En 1945 con Lily Garafulic y Enrique Zañartu, junto a otros 32 miembros del Atelier 17. Entonces, entre mayo y junio, los acoge Willard Gallery con un catálogo prologado mediante unas breves palabras —escritas en 1939— por el destacado historiador del arte Herbert Read⁴⁷.

No existen en el Legado Racz Orrego documentos ni publicaciones, disponibles a través de bibliografía, que acrediten que Racz fue ayudante de S. W. Hayter. Aunque a través de un borrador enviado al artista por la empresa que publica *WHO IS WHO in America* se pide confirmación de los datos ahí expresados; en esta edición número 40 se indica: “Teaching assts. Atelier 17, N.Y.C.”. Sin embargo, tenemos certeza absoluta de que en esos tiempos el ayudante formal y posterior representante fundador —en París— del Atelier 17 fue el

⁴⁴ Racz imprime y escribe sus propios libros en ediciones limitadas. En 1943 hace “The Flowering Rock”, y en 1944, “The Battle of Starfish”. En 1945 deleita con sus tallas exactas e impecable técnica demostrada en “The Reign of Claws”.

⁴⁵ Desde 1927 a 1955, desfilaron por los talleres que fundó Hayter (París y Nueva York) grandes artistas de nacionalidades diversas y relevantes trayectorias: Duchamp, Masson, Ernst, Léger, Mondrian, Carrington, etc.

⁴⁶ En el interesante Legado Racz Orrego también hay obras gráficas de otros artistas con los que Racz compartió en el Atelier 17. Hay obras firmadas, por ejemplo, por Peterdi, Schrag, Trumbull... Y, entre otros, destacan las extraordinarias impresiones de Hayter de la década de 1940. Vale su técnica, pero también es sorprendente su manera de componer por capas aparentes, los trasposos de luz y sombra y el uso integrado de texturas. Sin olvidar, por supuesto, su particular visión creativa del espacio surrealista, tan cercano a Racz, Zañartu, Matta, Carreño, y que, después, tocó a Antúnez, entre otros.

⁴⁷ Junto al maestro inglés S. W. Hayter exhiben aguatinas y buriles: W. Baziotés, F. G. Becker, M. Bens y M. Chagall; W. Drewes y T. Fourpome y S. Fuller; I. Hugo, R. Jordan y R. Kadish; L. Katz, M. Lasansky, J. Lipschitz y R. Ludins; H. Manchester, E. Martinelli y M. Martins; A. Masson, A. Trumbull Masson, R. Mead y H. Norton; G. Peterdi, D. Petrov, P. Platt y L. Quintero; A. Rattner, A. Ryan y C. Schrag; K. Scott y C. Yarrow.

artista chileno-francés Enrique Zañartu, aunque es posible que el maestro inglés haya tenido más de un profesor ayudante.

En ese escenario, departe con europeos, estadounidenses e iberoamericanos y con el crítico cubano José Gómez Sicre. Como si nada, conoce al naciente y joven artista Jackson Pollock (futuro padre del *Dripping*⁴⁸). Mantiene amistad con Joan Miró⁴⁹ y también se vincula con Ives Tanguy, André Masson y otras lumbreras del arte internacional que también mantienen lazos con el fundador del taller de grabado norteamericano: André Bretón, Frederic Kiesler y Jimmy Ernst, por ejemplo.

Racz logra composiciones de gran interés y marca surrealista, especialmente en un brevísimo período dedicado a los grabados de cactus y otras plantas del mundo vegetal. También reintegra el mundo marino a través creaciones que simulan dinámicos y amenazantes espacios abiertos, debido a la agresividad de formas y direcciones. En estos casos, el purismo lineal es majestuoso y de sensible factura. Los negros son profundos y los blancos completos, ya que resultan, en ocasiones, del uso de intervenciones hondas. Incisiones sobre las planchas que, tras la presión de la prensa, dejan entrever la reserva de encofrados o desentintados volúmenes salientes, ya que el color puede variar según el fondo impreso o la variedad de papel usada. El trabajo consume el cuerpo y el alma del artista. Valga afirmar que en cualquiera de las técnicas que cultiva (mediatinta, aguafuerte, buril...) consigue extraordinaria maestría técnica y claro control del lenguaje. La línea, con buril o punta seca, se resbala con apariencia espontánea sobre la plancha metálica. El trazo parece aceite derramado. A Racz nada le frena. Se permite experimentar con la integración de técnicas llegando a calar sus planchas. Los formatos, en grabado como en dibujo, pintura y volumen escultórico, son variables. Tampoco están sujetos a fronteras demasiado precisas. Los hay enormes y pequeños, tal como se observa, en las enmudecedoras planchas de zinc (aún existentes) en tamaños equivalentes a un pliego de papel de 50 x 70 cm aproximadamente. Ellas, en contadas ocasiones, dan vida a magníficas ediciones de grabados dobles (un dos pliegos) que dejan absorto al observador, pues atestiguan la excelencia alcanzada por este obrero de la imagen. Sobre el metal enriquece silenciosamente la experiencia tradicional del grabado, lo revaloriza en forma y fondo-tema; escoge el formato más cómodo para la expresión y, aunque sabe que puede utilizar los recursos, incluso comerciales, evita someter la imagen

⁴⁸ Estilo que, enfatizando su ausencia de contenido, también es conocido como pintura derramada (*Dripping*) o expresionismo abstracto, en su vertiente más gestual que matérica.

⁴⁹ Joan Miró fue testigo del matrimonio entre Teresa Orrego y André Racz que se realizó en la neoyorquina Saint Patrick's Cathedral en septiembre de 1947.

múltiple a un exceso de copias. Nunca la traiciona con ediciones banales ni descuidos en numeraciones y demás detalles técnicos.

Racz ejecuta excelentes tirajes propios sin delegar etapas ni resultados. Estampa obras impecables a uno o más colores. Nada, a nivel técnico ni expresivo, lo limita. Así, poco a poco, descubre que él mismo es el horizonte finito o eterno que observamos al principio, pues su amor al quehacer es supremo. Ello explica, además, el uso de los mejores materiales. Siempre apunta a la calidad. Y, como profesional, deja las obras ordenadas con método estricto. Carpetas sobre carpetas en cajas, y cartas personales, muestran su gran interés y fuerza interior por estar presente en el ambiente artístico del momento. Exhibe infatigablemente, intenta participar en muestras individuales y colectivas, en galerías, museos o lugares que han sido selectos para albergar a quienes se lanzan en la batalla de los concursos. Recibe numerosos premios⁵⁰ de importancia, incluidos en su biografía creadora.

Mantiene interesantes y prolongadas relaciones humanas y profesionales con los más importantes historiadores del arte del siglo pasado: Meyer Schapiro y Arthur Danto. Alumnos, ex alumnos, modelos y artistas sin límites serán sus amigos. Cuenta su hija María Simone que el cineasta chileno Miguel Littín, le explicó que su padre lo invitó —décadas atrás— a dar una conferencia en la Universidad de Columbia. De esa manera, jóvenes y viejos de cualquier tiempo le conocen. Artistas, sin importar nacionalidad, son seres dialogantes de interés para él, a tal punto que el pintor chileno Ismael Frigerio⁵¹ también recuerda la visita del maestro. Relata hoy, en las cercanías del taller donde se usa actualmente la prensa del maestro, su gran sorpresa al descubrir que “el viejo Racz visitaba muestras de artistas en desarrollo”. Y, en especial, reaviva su mirada ante el recuerdo inminente de un interesante, vital y simpático encuentro neoyorquino: “En 1983, Racz —acompañado de una joven y bella ex alumna— fue a visitar mis pinturas. Estaba exponiendo en Ivonne Seguy Gallery. Ambos teníamos contacto con ella, me fue a ver y conversamos animadamente”, recuerda.

El creador se vincula por largo tiempo con la Sociedad Americana de Grabadores, Litógrafos y Xilógrafos⁵² norteamericanos. Además mantiene lazos con diversas galerías, aunque —a juzgar por la información obtenida durante la investigación entre agosto de 2013 y abril de 2014— la más

⁵⁰ A. Racz recibió múltiples e importantes premios que se pueden confrontar en su biografía artística en internet.

⁵¹ Encuentro-entrevista con el artista Ismael Frigerio, abril de 2014, en la Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile.

⁵² *Society of American Etchers grabbers, Lithographers and Woodcutters.*

cercana fue Ruth White⁵³. Sin embargo, también se contacta con los artistas de la sociedad de arte religioso y prosigue ganando prestigio, aunque —al parecer— vende poco.

Hacia la década de 1940 trabaja con cuadrículas, separa y reúne personajes. Estudia manos y pies. Rostros, amamantamientos y un sinfín de posiciones humanas que aluden a relatos bíblicos. Nadie más que él mismo puede decir si dejó o no de ser judío. Tampoco es posible aseverar si se convirtió totalmente al catolicismo, porque fue más orante de la Ley de Dios que practicante. Lo único conclusivo es que su estilo de acción y pensamiento se enfocan siempre a partir de la autoconciencia, aunque también se alimenta de fuertes cargas de dolor y de arrepentimiento. Emociones que, sumadas a otras, pregnan las estampas con sentidos hondamente sobrecogedores.

Para el grabador Alfredo Echazarreta —admirador del trabajo de Racz tras conocerlo a causa de las muestras itinerantes realizadas en Chile entre 2009 y 2011— fue toda una sorpresa acercarse al quehacer íntimo del artista rumano-norteamericano: “Desenvolviendo las gruesas y pesadas placas de zinc⁵⁴ tuve una primera impresión de solidez. Él no hizo un trabajo divertido. No hay esparcimiento en esas matrices de, al menos, 2 mm de espesor. Eso es concentración pura y laboriosidad. Un trabajo como el de un escultor, pero en dos dimensiones. Los herederos de Brancusi, otro rumano como él, saben del oficio. Son artistas que aprendieron y transmitieron su saber hasta hoy, sin la vergüenza y premura del tiempo”. Ello explica, sin duda, que Racz trabaje sus placas “en sucesivas aguatinas, que enseguida ataca con el difícil buril para lograr la precisión de la línea. Una línea casi sin cortes que sobresale entre ese magma de manchas y rayas del fondo donde aparecen unas figuras de otro tiempo, formas que tienen una certeza intemporal. En esas matrices de cobre y zinc, Racz nos ha dejado retenido para siempre el tiempo de su vida”, dice.

Este pasaje de su vida creadora es vital. Es importante, pero quedan otros instantes más, tan profundos y ricos como este largo período de compromiso interior. André Racz, desde luego, es parte de la cúspide creadora norteamericana, pero mantiene un perfil silencioso. En su trayectoria hace periplos independientes hacia el mundo clásico italiano, por ejemplo. Y mientras sigue estudiando al hombre también emerge él como protagonista. En medio de ese contexto diario, los modelos serán Teresa, los amigos músicos, sus hijos y su

⁵³ *Ruth White Gallery* se encontraba, en esos años, en 42 East 57th. Street, NY 22, PL. 3-8947, N. York, Estados Unidos.

⁵⁴ Durante la investigación que da origen a este texto fue muy interesante contar con las opiniones técnicas de los creadores chilenos Carlos Salazar y Alfredo Echazarreta. Aprovecho de agradecer su valiosa ayuda.

casa-taller; la estufa, el pescado de la cena, el pan... Nada escapa al escrutio visual. Ni siquiera la historia del arte ni la literatura. Tampoco la música. En materia pictórica, logra abandonar la narración temporal. Renuncia a la realidad modélica mimética para reconstruirla y, buscando la verdad de las cosas, siempre vuelve a ella.

Temas espirituales y animales; hombres y mujeres se hacen pigmentos más livianos y también espesas tintas de impresión. Picasso, tal vez, resuena en su memoria. George Rouault y Edvard Munch también han sido hermanos en el pasado. Sus pigmentos sollozan. Gritan y aúllan dolor, ahora, en otra materia. Pero ese sentir tan universal, ¿será también propio? No hay respuesta. Sin embargo, entre sus escritos poéticos y notas bibliográficas aparecen luces reveladoras, como también en las palabras de San Juan de la Cruz y, por supuesto, en la Biblia que, en otros días, conoció de memoria.

En alguna parte de su espíritu se anida ese desencontrado consuelo que termina por conducirlo al abandono de la pintura, casi total, en un momento de inflexión en cual solo tiene dos opciones: dejar la iconografía referencial o asumirla como compañera de ruta que deja toda imagen narrativo-ilustrativa.

Aquella elección, tan determinante como autocrítica, le obliga a trasladarse hacia la conquista y afianzamiento de su propio léxico. Ese que, más adelante, se hace lenguaje creador. Una lengua visual⁵⁵ que nuevamente se frena sin mediar explicación, aunque la vida educativa universitaria le sigue imponiendo desafíos. A las conferencias de 1950, le suceden imparables actividades docentes, jurados, guía de tesis y otras tareas que duran más de tres decenios. En ese ocupado tránsito, entre jóvenes, mantiene la necesaria continuidad de su creación como fuente viva y reconstructiva de ese horizonte personal que se supedita también a las autoexigentes y, a veces incomprensibles, medidas individuales⁵⁶.

En sus incursiones pictóricas usó el color simbólicamente y en gamas vibrantes. Ahora, en especial, en retratos sintetiza la línea con el pigmento. Escenas compuestas con jerarquías espontáneas de índole medieval se construyen con masas cromáticas expresivas cuyos pigmentos aguadaos y/o saturados se entremezclan, como capas subterráneas, en armonías complementarias y disonantes. Sin borrar nunca la huella de la pincelada, con sensible carga

⁵⁵ También publica "Mother and Child", en 1949, que reúne tiernas escenas del amor entre madre e hijo.

⁵⁶ Entre 1951 y 1954 dicta clases en la Universidad de Columbia como educador instructor. Los dos años que siguen es profesor asistente. Recién en 1956 es nombrado profesor asociado y cinco años después, en 1961, es profesor titular. Tras 26 años de enseñanza, asume como director de los departamentos de pintura y escultura. Jubila como Profesor Emérito en 1983.

matérica, hondamente expresionista, respeta los contornos como si fueran trazos que desbasta el metal para conseguir los canales que serán rellenos por tintas, y también los destroza. Ejemplos notables de este desarrollo creador son los óleos sobre tela que realiza en el taller neoyorquino, entre 1946 y 1949. Aquellas pinturas —integradas al Legado Racz Orrego— anuncian su característico nuevo expresionismo de índole espiritual que se hace carne en “Calvary”, 63,5 x 91 cm, hecho en Nueva York, junto con “Moocking of Christ”, 71 x 55,5 cm, de 1946.



En oposición a la reproducción realista⁵⁷, rehúsa al modelado disolviendo la imagen hacia una mancha que lo acerca a la propuesta baconiana⁵⁸, de máxima expresividad, abstracción y materia, revalorizando el sentido de la pintura, especialmente visible en “Three Crosses”, óleo de 21 x 50,5 cm, de 1946. También lo acerca al neoexpresionismo, el paso obligado por el informalismo matérico y gestual e intuitivo, que abandona rápidamente hacia julio de 1949, cuando pinta “Passion N° 8”. Desde entonces, André Racz se centra en el grabado, en las aguadas y en las acuarelas para retomar una labor dinámica y compleja que prosigue hasta su último día de vitalidad creativa.

Al quebrar la posibilidad estilística informal voluntariamente se excluye de las tendencias artísticas predominantes y reconocidas en el mercado emergente norteamericano que, en esas décadas posteriores a los arrasadores desastres mundiales, alimenta a grandes museos de hoy debido también a la señera y generosa acción del coleccionismo privado de esa nación.

En cambio, él se reconcentra en el mundo mediato en que la academia o la tradición —que debe ser traicionada para su evolución— siempre recupera lugar en su obra. En especial cuando vuelve al desnudo, ya que reaparece cuando quiere volver a plasmar temas humanos, por ejemplo visibles en la factura de los 63 dibujos y grabados al buril que le sirvieron para transformar el “Poema de las Madres” de Gabriela Mistral⁵⁹, publicado por editorial del Pacífico en 1950⁶⁰ en imágenes que dan cuenta de una relación humana gratuita, plena de ternura, amor y entrega. Lo mismo ocurre con sus reiterativos estudios y retratos a músicos y a personajes del mundo creador⁶¹ y de la poesía, pero con resultados psicológico-plásticos diferentes.

⁵⁷ Naturalista o apegado a la imitación.

⁵⁸ El término se usa en referencia al nexo lógico de cada época con los artistas emergentes. En este caso el lenguaje expresionista —utilizado con fines dramáticos desde 1905— provoca, más adelante, un estilo impulsado por Bacon y bautizado como existencialismo debido a esa conmovedora reinterpretación de los horrores de la II Guerra Mundial y de la reflexión filosófica heideggeriana sobre la existencia. En ese escenario radical, se concreta también la obra de J. Fautrier, L. Freud, A. Giacometti, A. Richier. Y por supuesto en el trabajo de Racz, pues, en esa segunda mitad de los 40 latía para transformarse en un nuevo expresionismo teñido por su honda espiritualidad y religión de reconocida raíz judeocristiana que, además, admira la estética ortodoxa.

⁵⁹ También ofreció, por carta, a Pablo Neruda la ilustración de sus obras. La carta de respuesta del poeta chileno que acredita este asunto, se encuentra hoy —en Chile— en manos de un coleccionista privado.

⁶⁰ Fue publicado masivamente, pero el artista también hizo una edición exclusiva, de corto tiraje, en grabados originales.

⁶¹ Racz supo buscar —con humildad y pasión— temas que también pudieran ofrecerle una forma de ganarse la vida. Por eso, sus horizontes creadores son variables. Sin embargo, en su trabajo plástico el fin es siempre el mismo: pasar por su filtro la realidad.

De ese modo, André Racz construye un itinerario visual que a momentos se detiene en lo más cercano: una copa, la planta del taller o el complejo espacio de vida; el niño durmiendo, la sensual mujer deseada, la sorprendente mujer-madre, la inaceptada mujer con temperamento; los hijos: Juan Andrés (Estados Unidos, 1948), María Simone (Chile, 1949) y Ana Constanza (Chile, 1950), etcétera. Todo aquello que a diario se adueña de su conciencia. Y, de pronto, como si quisiera renunciar nuevamente a ello, se vuelve a un nuevo horizonte. Un paisaje cercano o transitorio, que hacia los años 1950 y tiempos posteriores serán gouaches de amplias pinceladas e intervenidas superficies con gotas derramadas, en apariencia temperamentales.

Sus amigos o figuras llamativas de viajes y calles son soldados, su mujer es madre... Son los tiempos de la investigación, publicación e impresión del Vía Crucis, de marcado acento expresionista con toques abstractos. El estudio ha sido amplio y profundo en los aspectos matérico, técnico y conceptual. La edición está lista en 1948⁶² y también otros grabados referidos al Antiguo Testamento en los cuales, a veces, es protagonista: autor y actor⁶³. Durante los viajes a Chile en 1948, 1951 y 1957 expuso sus obras (aguatintas, buriles y gouaches) en la Sala Pacífico y en el Museo Nacional de Bellas Artes. También dictó clases de grabado y dibujo a jóvenes artistas en la U. de Chile. Luego, en 1958, esas creaciones itineraron por Estados Unidos. En esos tiempos se relacionó muy bien con el ambiente artístico nacional, apareciendo entrevistado y fotografiado en diversos medios de comunicación.

Racz es un artista de opciones creadoras acotadas. Es muy preciso en términos temáticos. Exigente con todo. Por eso nada será obra terminada —eso es, firmada y fechada por él— sin pasar antes por el filtro de su dura autocrítica. Es profesor, sabe enseñar y también exigir. Este aspecto, tal vez,

⁶² *André Racz: Una Colección Mística* se tituló la muestra que expuso, tras 60 años de bodegaje, el “Vía Crucis”. Fue reeditado en un catálogo acordeón que acompañó la muestra, cuya curatoría estuvo a mi cargo en 2009. Se imprimieron en total, cuatro mil ejemplares —en ediciones color ocre y azulino— con ocasión de la muestra en el Instituto Cultural de Las Condes, de Santiago de Chile, y para su posterior itinerancia por la Universidad San Sebastián en las ciudades de Valdivia, Osorno, Santiago y Puerto Montt. La edición de grabados consta de 60 copias numeradas y firmadas. Las primeras veinticinco carpetas —con 14 Estaciones cada una— fueron impresas sobre papel hecho a mano. La edición fue expuesta junto a pruebas de autor, objetos y colecciones del artista; corresponde a la copia número 6 que incluye, como cada copia, 14 estaciones de la Pasión de Cristo. Cada imagen fue grabada directamente sobre grandes planchas de zinc que el artista había trabajado en su taller de Harlem en Nueva York, Estados Unidos. Ver http://www.portaldearte.cl/agenda/pintura/2009/andre_racz.html

⁶³ 1947 es el año en que imprime “XII Prophets of Alejandihno”. Cfr. Archivador de dibujos Legado Racz Orrego.

sea la trampa que le tiende su propia vida. Tal vez ello explique —de alguna manera— una de las dudas radicales que motivan este ensayo: ¿Por qué conociendo y manteniendo estupendas relaciones con el mundo creador norteamericano e iberoamericano terminó guardando con celo su obra? No se sabe. Y tal vez tampoco se pueda hallar una respuesta satisfactoria⁶⁴ aún. Queda mucho por investigar. A pesar de ello, las bellísimas autoediciones e impresiones de libros de artista (otra vertiente contemporánea de entender la creación fuera de los márgenes vigentes en sus días) con grabados y textos incluidos de su autoría, como “Voz de Luna”⁶⁵ y “Sal de Dunas”⁶⁶ constituyen, sin duda, un antecedente para comprender la forma de sentir y crear de André Racz.

Hacia 1953 está en contacto con el joven artista chileno Carlos Faz⁶⁷, quien se lanza al vacío para alcanzar la orilla del puerto de Nueva Orleans, Estados Unidos. A poco andar, se entera de su prematura muerte: Carlos Faz⁶⁸ alumno, compañero de taller y de viajes con Racz ha dejado de existir. Dolido e impactado escribe⁶⁹ a la amiga común, Carmen Silva. En las cartas, contenidas en el libro “Correspondencias”⁷⁰, manifiesta su pena y envía un regalo, en forma de Elegía, para el amigo muerto. Y sin poder hacer la catarsis que permite superar en parte la pérdida, habla del problema de la muerte, hasta que, tras numerosos estudios y pruebas de autor, logra imprimir, en

⁶⁴ Lo único que podría dar señas de sus opciones artísticas serían nuevos datos sobre otros cuadernos o cartas que hoy hacen falta.

⁶⁵ 1951, escrita por el artista en castellano.

⁶⁶ 1953, escrita e impresa por el artista en castellano.

⁶⁷ Tras 60 años de la muerte del artista se realizó, por primera vez, una muestra retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes. Esta fue acompañada por la publicación de un libro monográfico del artista y un catálogo masivo impreso en mil ejemplares en octubre de 2013.

⁶⁸ Recién en 2013 se hizo la primera retrospectiva del artista porteño que fue amigo íntimo de Carmen Silva, Enrique Zañartu y André Racz, entre otros artistas relacionados en esos años juveniles con la vida neoyorquina.

⁶⁹ Se desconoce si hizo este tipo de cuadernos de anotaciones y bocetos en todos sus viajes. En el material existente en el Legado Racz Orrego solo se consignan sus viajes a España e Italia. También se traslada por Iberoamérica (Perú, Chile, Brasil y México), aunque sabemos que sus obras también llegaron a Argentina, Bolivia, Venezuela; Alemania, Francia, Austria y Noruega; Polonia, Suiza y Australia, sin considerar los Estados norteamericanos. También se encuentra el borrador de la “Elegía a Carlos Faz” que regala a Carmen Silva para su publicación y que, a poco andar, imprime en 1953. Al respecto, es necesario precisar que se desconocen las razones del salto que causó la muerte del joven creador. Pudo ser un accidente, pero según conversaciones sostenidas con Carmen Silva, también es plausible la teoría del suicidio, ya que sufría episodios depresivos y consumía descontroladamente alcohol.

⁷⁰ Cfr. Varios Autores, “Carmen Silva: Correspondencias”, *op. cit.*, pp. 53 a 58.

1953, “Canciones Negras”. El libro, impreso en formato acordeón, es otra evidencia de su gusto por la cultura oriental. Lo escribe en perfecto castellano e imprime a dos colores⁷¹. Usa su libertad visual y verbal para hacer un texto de extraordinaria calidad plástico-literaria. Otra vez exagera su habitual neoexpresionismo espiritual, aunque esta vez el sentimiento es desolador⁷². Calaveras y cráneos ilustran al ausente y al texto de Racz que relata, en parte, las andanzas conjuntas en tierras chilenas y mexicanas, escenas de la entrañable amistad y recuerdos de un trozo de vida correspondida, un pedazo de existencia callejera y bohemia en noches antecedentes al oscuro episodio de Nueva Orleáns.

CIUDADANO DEL MUNDO

En los primeros tiempos en tierras americanas Racz omite su origen judío, quizá como manera de bloquear dolores de recuerdos inasibles. Experiencias austeras que ni siquiera a sus dos hijas e hijo transmite, porque niega sus raíces. No hace mención de ellas en diarios ni otras narraciones. Son, probablemente, heridas insanas que para difuminar suposiciones relatan sus datos biográficos, ya que en 36 años vuelve a Rumania solo en tres ocasiones. En 1961, 1967⁷³ y 1971. Y tres años después, en 1974, cuando muere su madre. Entonces, con seguridad, asume que junto a ella desaparece todo lazo para regresar, aunque todavía sobreviven dos de sus tres hermanos.

Es cierto, André es profundo y tal vez su fortaleza radica también en el silencio de vivencias infantiles. Ni siquiera se atisban en alguna foto, aunque sorpresivamente aparece tímido y silencioso. No es joven ni viejo. Tiene 56 años y mira interrogante, con cierta desconfianza, al espectador. Esta vez, como en tiempos anteriores, se ha seguido dibujando. Entre los cuadernos hay un señuelo, pero es ínfimo. Y, pese a todo, lo recupera... Ahí, serio y enfrentado a la realidad de cada uno, luce un gorro tipo turbante de astracán, pero sin adornos. Se ve preocupado, inquieto y, tal vez, molesto. Numerosos grabados sobre metal, como siempre, le anteceden y le prosiguen. Este buril tiene pequeño formato a diferencia de sus grandes narraciones visuales

⁷¹ Negro sobre fondo verde.

⁷² La noticia de la muerte del amigo Carlos Faz, joven y talentoso, golpea a todo el grupo más íntimo de amigos interconectados por cartas y por la presencia, siempre rutilante, de Carmen Silva. Mantienen nexos cercanos, especialmente, durante los años de juventud: Zañartu, Matta, J. Edwards, A. Jodorowsky, Racz y algunos más.

⁷³ Este año imprime, en papel japonés, “Seeds of Change”, una carpeta de grabados, prueba de artista, que reúne cinco imágenes relativas a semillas de rosas, pinos y flores.

anteriores. Está cuidadosamente autoimpreso en la misma prensa⁷⁴ hasta elegir aquella que guiará el tiraje. Una vez selecto el original, procede a un escuetísimo tiraje⁷⁵. Y, después de que todas las líneas rectas y semi-curvas que lo immortalizan a través de modulados, pero firmes negros y blancos el autorretrato en buril⁷⁶, la prueba de artista está firmada con puño y letra, y nombre completo. Y la fecha, bajo la frondosa y larga barba mística, aparece hacia el borde del lado derecho.

Entre esas precisas líneas de tinta negra en todas direcciones y calidades, emerge él. Viste, por única vez en su obra, un gorro alto de elegante piel de astracán color carbón. El pequeño grabado, ¿es una remembranza incontenible de fríos y abrigos de tiempos sellados? ¿O, tal vez, solo una fantasía? La respuesta es desconocida. Otra vez —recuerdan sus hijas María Simone y Constanza— cuida su intimidad, tal como conserva escuetos documentos rumanos. Los estrictamente necesarios, aunque se le hace irresistible el gusto por el arte popular de los pueblos. Se hace, con el pasar de los años, una pequeña pero bella colección de iconos rusos y reúne otra más numerosa de variadas piezas prehispánicas (en su mayoría verdaderas) y un interesante conjunto de figuras religiosas de talla colonial americana que fueron expuestas por primera vez en la muestra de 2009 en el Instituto Cultural de Las Condes, en Santiago de Chile. Pese a lo anterior, conserva algo irrenunciable y muy discreto: su profunda admiración por otro emigrante rumano. En realidad, adora la obra del escultor Constantino Brancusi. Por eso se vuelve fundamento relevante de las exitosas clases y conferencias que dicta durante sus 32 años de docencia. Enseña pintura y escultura —hasta llegar a ser, como ya señalamos, Profesor Emérito— en la prestigiosa Universidad de Columbia⁷⁷, así se integra completamente a la sociedad norteamericana.

“Mi padre —precisó su hijo Juan Andrés Racz Orrego (1948-2011)— era un inmigrante que estaba orgulloso de su nacionalidad norteamericana, de Jefferson, de la Constitución y de las cosas buenas del sistema político de ese país”⁷⁸. Y, es cierto, esa nueva tierra le dio acogida social y cultural.

⁷⁴ Tras su muerte, la familia Racz Orrego vendió la prensa del artista a la Universidad Finis Terrae. Actualmente es utilizada en los talleres de grabado de esa casa de estudios superiores en Santiago de Chile.

⁷⁵ La carpeta “The Flowering Rock”, impresa con planchas de cobre, reúne siete grabados de ese año. En junio, imprime en Vinalhaven cinco grabados, en punta seca, unidos bajo el nombre “The Star Fish”.

⁷⁶ *Buril engraving, artist proof* que firma y fecha en tinta sepia con letra manuscrita.

⁷⁷ En 1983, al jubilar, la distinción máxima de un académico.

⁷⁸ Al morir J. A. Racz O., su hermana María Simone me hace llegar una carta de su hermano, con fecha 20 de diciembre de 1995. En ella me ofrece comentarios inéditos de gran interés para este trabajo.

En materia artística, le permitió profundizar sus nexos con la estampa japonesa y los grandes artistas de la gráfica, como Hokusai. También con sus extensiones humanas en Chile y Sudamérica, España, Italia y otros lugares de Europa. Y, como si fuera poco, se le reconoció con numerosos premios y becas que le ayudaron a participar en numerosas exposiciones —individuales y colectivas— gracias a las becas Fullbright, Guggenheim y Ford, entre otras.

André era un gran conversador de la imagen. Fue, según su hijo Juan Andrés, un hombre de variadas amistades que le coronaron —en la zona de Maine— como “rey de la pequeña conversación”. Simpático, respetuoso y entretenido. Sobrio, austero e implacable, pudo conversar siempre con quien quiso. Y, como sea, a través de varios miles de obras sobre papeles —de calidad exquisita— logra comunicar a través de diversos medios de expresión como témperas, pasteles o aguadas; sanguinas, grafitos o acuarelas. Con grabados y pinturas captura a cada uno de los seres con que compartió momentos. En otros casos envía cartas o tarjetas, pequeños grabados de saludos para fechas especiales, las que comparte también con amigos y alumnos lejanos, respetando las costumbres de antaño. Manda y recibe. Así, hojas y hojas de reflexiones y lecturas aparecen mediadas por estudios de forma y color cercanos. Carbones, tintas, puntas de plata, dirigen ahora la mirada de un espectador atento a un tiempo convulsionado que no se detiene. Y que seguirá teniendo por base la misma hoja de cuaderno vacía o el pliego en blanco que intervino por primera vez.

A veces, los cuadernos quedan vacíos. En otras ocasiones, repletos. Algunos, tal vez, se han perdido en el camino de los tiempos. Otros, quizá, se vuelvan a encontrar. Como sea, las raíces de este hombre —que luce una imagen quijotesca o profética en su propia obra— seguirán siendo visibles a través de esas líneas que, en síntesis, son reflexiones visuales cargadas de humanismo. Ellas dan cuenta de su realidad, pero también de todos nosotros, los hombres y mujeres existentes.

TEMPESTUOSO Y OBSESIVO

Dueño de un carácter dominante y tempestuoso. Obsesivo y disciplinado. Tan fuerte, que haciendo sumas y restas sobre el fundamento de su legado creador es posible reconocer que casi todos los días de su vida, entre 1938 y 1994, dibujó o hizo algún trazo sobre un papel sin importar el material que llegara a sus manos. Allí, se encuentran reunidas vivencias y muchas búsquedas. Experiencias visuales y matéricas exhiben silenciosas su personalidad abierta. Un pájaro, un perro, una flor. Un perro, dos y tres. Pepa, Bruna y Trini. ¡Una langosta! Frutos de espinos. Recortes de diarios con noticias o fotos impresas de potenciales clientes, o personajes de su interés. Como Gabriela Mistral,

por ejemplo, con cuya foto impresa en *The New York Times* usa para hacer el famoso grabado del retrato de la poetisa, ese que hoy es parte de la colección del nortino Museo Gabriela Mistral⁷⁹ ubicado en Monte Grande, Chile.



⁷⁹ En lo referente a la relación epistolar entre Raczyński y Mistral se puede consultar el Archivo del Escritor y el Museo Gabriela Mistral en Vicuña, Chile. Ambos pertenecientes a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile. Se sugiere consultar la página: www.dibam.cl

Escritos y citas bíblicas reaparecen. Poemas universales y sus poesías resuenan. Proyectos de investigación visual, estudios composicionales, retratos, escenas tiernas, y simples rayas para soltar la mano. Hay de todo en este legado chileno. También anotaciones sobre lecturas pendientes y programas de viajes para revisar obras de arte, contactos y fotos. Dibujos de los tres hijos con sus nombres escritos por ellos. Algún mechón de pelo dorado de Juan Andrés y Simone. El telegrama que le anuncia la llegada de Constanza y la buena salud de su madre. Bocetos y firmas de sus niños. Todo cuidadosamente atesorado, demostrando su delicadeza, sensibilidad y apego, más controlado que discreto, al mundo de los afectos familiares que no pudo disfrutar a tiempo.

Ahí mismo, entre páginas antiguas, se dejan entrever angustias e inconformismos. Allí, entre hojas y obras privadas, emergen el hombre y el artista. Un ser humano indestructible y frágil. Y, como si fuera imposible, se nos reaparece la vida. Su vida y todo su tiempo. Una época pasada y presente que, a través del reflejo del espejo, reitera las obsesiones y delata las inquietudes interiores, hasta que, cuando logra encontrar la imagen adecuada, atrapa la materia grácil. Hasta que se inclina por examinar otros objetos y seres amados. Pronto, se repite el proceso. Y con paciente conciencia retoma los temas sin agotarlos jamás. Y, ¡por fin! los deja descansar encarpados para que otros redescubran el límite y la extensión de aquellos horizontes eternos. Así, la realidad se desdibuja y se muestra como certeza polivalente hasta que surgen otra y otra que nos pueden llevar a descubrir, casi por casualidad, posibilidades subyacentes y secretas. Mudas, pero dispuestas a revivir, entre páginas de páginas dibujadas. Por eso quedan resonando, como las notas musicales del violonchelo que supo tocar. Y, así, frases visuales reiteradas abren nuevos caminos de interpretación, porque ninguna imagen recurrente es gratuita.

En los trabajos de André Racz hay sentidas geografías humanas. Clama al dolor y al amor. Aúlla de terror e impotencia. Salta de alegría y casi pare, como mujer, por amor. Su ojo crítico y educativo le obliga a interrogar, a través de estampas y ejecutadas improntas personales, al mismo infinito⁸⁰. De ese modo, su tránsito entre las culturas judía y cristiana del siglo xx, sin duda, le llevan a cuestionar también al hombre que lleva dentro y al espíritu que allí se encarna, para enfrentar prolongadas etapas reflexivo-creativas⁸¹.

⁸⁰ André Racz contrajo matrimonio inicialmente con una norteamericana. Conseguida la dispensa, se casó con la chilena Teresa Orrego Salas. Su testigo matrimonial fue el artista español Joan Miró, quien le regaló un grabado (Sin Título, d'état, 1947), según su madre Teresa Orrego especificó en 1995. Actualmente se encuentra en manos de un privado chileno cuyo nombre no ha sido posible conocer. Cfr. *El Mercurio*, *op. cit.*, p. 26.

⁸¹ Racz leyó, escribió y habló —según se constata en sus manuscritos— varios idiomas: rumano, inglés y alemán; castellano, italiano y francés.

Entonces, el trabajo plástico pictórico está supeditado al icono que acentúa el sentido conceptual teológico. Solo en el área de la composición —siempre en estricta armonía con la cuadrícula clásica y con el uso de puntos fuertes— se observan libertades creadoras. Lo demás siempre aparece relacionado estrictamente con el contenido. Incluso, como ha revisado la pintura religiosa de la historia del arte, trabaja con dípticos, trípticos y polípticos a lo largo del tiempo. Racz se esfuerza por abordar el fenómeno espiritual con coherencia total entre materia, forma y contenido conceptual. Por eso los personajes, aún perteneciendo a su tiempo biográfico, son válidos para todos los tiempos. Y, en un acto hereje para otros siglos, se atreve a pintar y a grabar a una mujer pariendo acostada. Y con posterioridad, crucifica al hombre-Hijo de Dios al revés, como en su tiempo verdadero trataban a los asesinos, aludiendo quizás a los genocidios del siglo xx. Una manera, también metafórica, de dejar su punto de vista respecto a las vivencias doctrinales aludidas en los Antiguo y Nuevo Testamentos. Ello, sin duda, merece atención especial, ya que toma —en síntesis— los primeros dos decenios de su vida y, al parecer, los dos últimos. Ya que al abordar, por ejemplo, el tema de los girasoles (dibujos y gouaches 1980-1994) comprendemos que simbolizan el amor fértil y fiel en el saber popular. Y, en el mundo espiritual, constituyen el permiso para entrar en el reino de lo eterno. ¿Simple casualidad?

MICROMUNDO VERSUS MACROCOSMOS

Pasadas varias décadas su mirada es inclusiva y general. Muy verdadera, pues sigue naciendo de las percepciones del mundo externo. Racz observa y transfiere al papel con mediatez. Mira el macrocosmos y anota. Conserva las improntas sin sobreexigencias que anulen los resultados gráficos finales. Privilegia las visiones espontáneas, aunque las reinventa sin freno. De ese modo enriquece, una y otra vez, las impresiones que le impactan, sin agotarlas. Captura y congela la vitalidad de la vida. Y en ese rehacer permanente, niega también la imagen entendida como obra final, porque todas sus miradas son pasajes, sin atajos, de una misma realidad que se superpone y enlaza como un puzzle sobrepuesto. Son rostros, como los suyos, de un mismo horizonte. Por eso hay obras en que solo bastan 12, 14 o 16 líneas para designar una realidad modélica, por pequeña que sea.

En esos trazos solo restan 14 años de existencia y casi dos décadas de bodegaje⁸². Sin embargo, otra vez, manifiesta su temprana determinación:

⁸² Al morir André Racz las obras fueron guardadas en los depósitos de Crozier en el Estado de Nueva York, Estados Unidos. Mishy Lesser hizo el primer y titánico inventario de la obra, objetos y cuadernos de apuntes del artista. Este trabajo —que

sobrevivir al margen de las vanguardias, de las modas o de los intereses mercantiles del arte. Y con satisfacción se puede afirmar que, al margen de las estupendas y merecidas conexiones que mantuvo en vida, André Racz consiguió construir una iconografía tan propia como intemporal. Única y fiel a su arte. Es posible que ello explique su persistencia gustosa por el oficio, su apego al desacreditado dibujo y su afán constante por renovar el grabado dentro de sus propias posibilidades expresivas. Esa fue tal vez su manera de rebelarse contra el hombre sin abandonarse a su miseria. Una manera positiva de negarse al progreso, tan feroz como inquietante, que de alguna manera obliga al ser humano —hoy como ayer— a concentrarse y replegarse en un singular espacio de armonía y paz, tal como fue su sencilla guarida creadora en dos lugares, simples y distantes del ruido ciudadano. Desde allí, obtuvo la libertad para crear su propia línea de horizonte.

André Racz renace y muere en Estados Unidos⁸³. Su apellido nace y sobrevive en Chile. Desde aquí, a través de su creación, es testigo y protagonista de los tiempos complejos que dieron impulso a la consolidación del actual sistema de vida, ese que, pese a todos los beneficios que pudo ofrecerle, le colocó los límites del espacio-tiempo.

Atado a los plazos humanos, y amparado en su fidelidad al oficio disciplinado, transforma su entorno salvaje —plagado de flores, cielos, nubes y mares; rocas y seres humanos; animales e insectos— en meditaciones humanas. Sus trabajos visuales, con o sin nexos histórico-culturales, son relatos de una vida vivida. Trazos de una existencia interior. Paisajes recorridos con la libertad de quien evita el servilismo y el endiosamiento que llevan al artista a ser un siervo y esclavo de su propia trayectoria. Al contrario, perdura siempre apegado a lo sencillo y sin grandilocuencias. Por ello, es posible afirmar que André Racz recrea un recorrido a campo traviesa. Con sus propias manos y las líneas, entre ellas emanadas, plasma sus pensamientos empapados con los de quienes le ayudaron a forjar ese espíritu abierto, y al margen de los tiempos que caracterizó su energía creativa, sin olvidar nunca las inspiradoras palabras de uno de sus autores favoritos, ya que es Miguel de Unamuno (1864-1936) quien reafirma que “tales caminos, hechos así a la ventura, son

incluye el fichaje técnico de más de 3000 obras de un universo cercano a las tres mil piezas— fue continuado, desde 2013, por las prolijas técnicas en restauración Rosario Labbé (artista) y Christine Perrier (arqueóloga). Ellas avanzaron bajo la cuidadosa dirección de catalogación de la destacada especialista Lorena Cordero.

⁸³ Pasados unos años de su deceso, los descendientes decidieron vender uno de los talleres al fotógrafo Joe Chanin, quien había tratado a Racz y tuvo la delicadeza de conservar el lugar sin grandes modificaciones, hasta hoy, con el fin de mantener la calidez del lugar.

los hilos cuya trama forma la vida social; si cada cual se hace el suyo, formará con sus cruces y trenzados rica tela, y no calabrote”⁸⁴.

Hacia 1983 sus barbas son tan largas que los extraños y transeúntes lo pueden confundir con un filósofo o un monje, aunque lo habitual es que se encuentre con alguien que conoce. Algún pescador o amigo cercano. André tiene 73 años y se ha vuelto un hombre más silencioso. No es profeta, pero tampoco un revolucionario. Aislado y más viejo, vive en soledad, lo único que le quedan son sus tres hijos, la perra y su arte. Todo lo demás, cercano o lejano, es pasado. Y en ese tránsito permanente del tiempo, sigue manteniendo sus obras en orden estricto. Ofrece momentos para dedicar algunas piezas. Rehace cuidadosas firmas y dedicatorias imborrables. Y, en la cercanía del ocaso, va transformando sus descubrimientos en certezas. Automarginado del arte, recrea el horizonte propio teniendo mucho aún que decir, aunque no quiere darse cuenta que las fuerzas flaquean. Está solo, pero alguien viene a visitarle. Joan, una mujer madura, intenta subsanar, con compañía y afecto, el vacío que ha dejado Claire, su última esposa. Sin embargo, el consuelo es inalcanzable. Entonces, poco a poco, sus amigos empiezan a morir, mientras sus hijos se desenvuelven a miles de kilómetros.

Racz reemplaza las cartas y los encuentros humanos por llamadas telefónicas. Su obra se ha vuelto, tras el accidente en auto, oscura y casi tenebrosa. Los girasoles fallecen y desfallecen hasta que un buen día —en 1994— muere, cuando ya ha hecho nuevos volúmenes escultóricos, también conocidos como *assemblages*, uniendo trozos de maderas devueltas por la mar, es decir, pedazos de cajas que —en las cercanas aguas del océano Atlántico— servían para atrapar las enormes langostas que dibuja y disfruta comer.

Antes de irse, consciente de que es tiempo de alivianar cargas, se enfrenta nuevamente con la tarea de autografiar sus obras. En esos días, cuando llega septiembre —según su único hijo—, está satisfecho con la vida hecha “a su pinta”. Artista y hombre libre. Educador de una sola línea. Y, “aunque cueste decirlo —asevera Juan Andrés en 1995—, con un centro único de gravedad artístico, emocional, afectivo y filosófico: su taller”⁸⁵.

Acostumbrado a despojarse de todo, antes de morir cree engañosamente que le toca despegarse de su querida perra⁸⁶. Sin embargo, lo sabemos, el

⁸⁴ Miguel de Unamuno, *Obras Selectas*, Plenitud 5, Madrid, 1965, p. 183-9. Su obra completa es una de las piezas permanentemente aludida y citada en los cuadernos de estudio del artista.

⁸⁵ Carta de Juan Andrés Racz en agradecimiento por un artículo de la autora. La misiva fue entregada por su hermana María Simone 14 años después de haber sido escrita, quedando inconclusa al final de la página 5.

⁸⁶ Los tres perros que tuvo eran de la raza Boyero de Berna.

corazón que se detiene es el suyo. La Trini, Boyero de Berna, le sobrevive un año en la casa neoyorquina del sobrino Andrei Racz.

Desde entonces, quienes ven sus obras emprenden trayectos similares y sin límites. Allí, en papeles y telas fuera del tiempo, todo es silenciosa pero aireada quietud. Aunque, inada es tan espontáneo ni gestual, como para considerarlo azar! Porque, como en sus más tiernos primeros días de acción creadora, solo pueden ser accidentes las guerras y el mal entre los hombres; los despojos de vientos, lluvias y mares... Y algunas gotas de agua de lluvia que le hicieron correr con pinceles, plumas, tintas y papeles.

La existencia, de su larga vida contemplativa, se puede redescubrir en trazos, a veces invisibles y liberados de color. Ellos son como sus propias huellas escondidas entre las hojas. Una identidad que respira cuidadosamente a la naturaleza, consolidando así un comportamiento antecedente al de otros, porque Racz fue, además, un ecologista. En su trayectoria como en sus vivencias, las creaciones humana, animal y natural fueron soporte, al igual que las monumentales piedras de Maine. Esos rodados enormes que, enmudecidos y quietos, guardan todavía pasados compartidos que aún perduran en los dibujos. Perduran en las mismas superficies de papeles protegidos para conservar los vestigios de una vida vivida. Ahí, desde la austeridad extrema del material, el padre de tres habitantes chilenos-norteamericanos que extienden sus cepas en otra América, ofrece el vigor de las manos⁸⁷ que aprendieron a soltar todo cuanto habían abrazado. Y, con la misma nostalgia que ordenaron sus cosas, muestran al artista de la boina negra que, estiloso, fuma tabaco bueno en pipas variadas, como figura y genio de una obra amplia, generosa y disímil. Autor de un conjunto de creaciones que, desde hoy, exhiben estas páginas como única manera de reencontrar la cercanía y la distancia de un ser que, sin medida y, tal vez, sin meditarlo, navegó —sin importar cómo— a lo largo de la inquebrantable historia del arte internacional. Y, también, de una parte del quehacer artístico chileno del siglo xx que lo mira con cariño y agradecimiento, ya que fue responsable de aprendizajes de algunos nuestros que le conocieron: Lily Garafulic, Guillermo Núñez y algunos más.

André Racz (1916-1994)⁸⁸, con generosidad pocas veces vista, supo dibujar vigorosas alas de aves y pájaros mayores para impulsar a artistas ya ausentes.

⁸⁷ Racz fue capaz de mirar los restos de madera que le arrojó el mar, como materia prima para reciclar. Hizo volúmenes escultóricos (otros en piedra), marcos para sus obras e improvisados archivadores con trozos de maderas livianas, para proyectos de escritura poética y algunos conjuntos de sensuales dibujos en tinta sobre papel japonés, entre otros.

⁸⁸ Un ataque cardíaco le provoca la muerte el 29 de septiembre de 1994 en Englewood, Nueva Jersey, Estados Unidos.

Para que intentaran, como él, despegar y planear sobre el espacio infinito o, al menos, creer que lo hacían. Esos nombres, como el suyo, están inscritos en nuestra memoria, transformando su arte en el único refugio catártico que un ser humano necesita para vencer la adversidad. En cada una de sus imágenes están contenidos dolores y también alegrías. Pasiones y dudas. Frustraciones y conquistas. Sueños y esperanzas, porque hizo de su creación un escenario que motiva a los otros a dar un vistazo sobre las posibilidades de los equilibrios entre lo efímero y lo eterno. Por eso, es posible imaginarlo dibujando con sus gruesos dedos entintados que se estampan, casualmente, como rastros que designan y desnudan ante nuestros ojos la curiosa identidad de un ser humano que, respirando el fenómeno natural, hizo brotar el valor de lo perdurable como testimonio cierto de ocupación vital. Y transfigurando la realidad en fascinantes líneas —plenas de modulaciones y escuetas delicadezas— pudo engendrar una fructífera herencia vital compuesta por más de 3 mil obras, todavía en proceso de catalogación, que recién comienzan a salir del encierro al que han sido limitadas por causa de los movimientos entre mareas atlánticas y pacíficas. Esas mismas aguas que separan y unen. Esas que observó cargadas con botes, barcazas y barcos, subsisten en sus paisajes tan perennes como el espíritu. Ellas, contenidas entre cielos y tierras, son fronteras y deslímites que constatan el trazo sostenido de la única línea horizontal válida. Aquella demarcación que establece el orden y la jerarquía de las dimensiones, tan inefables como atemporales, que aluden al destino matérico-espiritual definitivo del ser humano, porque el horizonte único es inexistente. Racz lo supo. Por eso, sin engaños, atrapa la vida por medio de instantes y deja, con barbas y cabellos canos, su manera de incrustarse o hacerse parte de la existencia real, esa que, cronológicamente, considera el paso de todos y de ninguno a la vez.

NERUDA-TORAL

*Manuel Peña Muñoz**

Las relaciones entre la poesía y la plástica han sido siempre fraternas y coherentes. Numerosos artistas plásticos se han inspirado en la literatura y viceversa. El poeta trabaja con imágenes visuales que plasma luego con palabras, mientras que el pintor toma inspiración muchas veces de las imágenes que le suscita la poesía o la literatura. ¿No es acaso el techo de la Capilla Sixtina una descripción visual de los primeros versículos de la Biblia?

En nuestro medio nacional hay muchos ejemplos de relaciones entre el arte y la literatura, y uno de ellos es la artista Tatiana Álamos cuya obra plástica se nutre de la poesía de Pablo Neruda, Federico García Lorca o Delia Domínguez. Asimismo, la artista catalana Roser Bru, vecindada en nuestro medio, creó unas bellas ilustraciones inspiradas en unos textos literarios del poeta Jaime Quezada.

UN POETA DE LOS PINCELES

Quizás el artista plástico que mejor ilustra esta conexión entre obra plástica y poesía sea Mario Toral. Nacido en la calle Molina de Santiago en 1934, el artista desde muy niño se sintió atraído por los caminos del arte y de la poesía. Sentado en un rincón de la casa, el niño se fascina con los cuentos de hadas y duendes de la colección *Marujita* editados por la Editorial Molino de Barcelona. Leyendo a solas esos libros maravillosos siente que en su mente va germinando un mundo secreto hecho con los hilos sutiles de la imaginación.

En esos años de formación inicial, siendo todavía muy pequeño, ve pintar un ramo de calas a un almacenero detrás del mostrador de su negocio. Es don Agustín Calvo, un pintor español que lleva a sus lienzos tomates y botellas de aceite. Al ver esas telas, el niño se sintió inmediatamente tocado por el milagro del arte. Por primera vez vio manzanas o lechugas delante de sus ojos como si fueran un descubrimiento ante su mirada. Lleno de asombro, comprendió de súbito que el artista es capaz de transformar la realidad en otra. El niño sintió que él también tenía ese don y que podía cultivarlo. Era el don de transmutar la realidad en otra más mágica o más conmovedora.

* Escritor. Premio Municipal de Literatura de Valparaíso, 1997. www.elcalle-rodelosalerces.cl

Tal vez esa realidad estaba lejos y había que ir a buscarla. Ya estaba teniendo problemas de comunicación con su padre, don José Toral, un asturiano que provenía de un pueblo montañés cercano a Oviedo. En Chile hizo buenos negocios, llegando a tener una fábrica de zapatos “American Shoes”. Pero su carácter pragmático lo hace tener conflictos con su hijo artista. Con vehemencia, don José desaconseja al joven que quiere iniciarse en los caminos del arte.

Sin embargo, ya es demasiado tarde. Mario ha aprendido que existe un mundo diferente de labios de su medio hermano, hijo de un primer matrimonio de su padre. Es Pepito Toral, muchos años mayor que Mario, quien llega a almorzar una vez a la semana a la casa de la calle Molina y deslumbra al joven con historias asombrosas. Un día le dice incluso que la profesión más difícil es la de permanecer ocioso porque hace falta para ella mucha imaginación. Muchas tardes, le narra historias portentosas: que se batió a duelo con el rey Alfonso XIII, que lee novelas de *El Caballero Audaz*, que un pintor se cortó una oreja y se la mandó a una mujer de regalo. El joven Mario comprende que la felicidad está en otra parte muy distante a esa provinciana calle Molina con sus casas todas iguales y pintadas de un monótono color gris.

Un día decide irse de allí, contraviniendo el deseo familiar. Le aconsejan que debe continuar sus estudios, entrar a la universidad como todos los jóvenes de su edad. Pero Mario sabe que él debe seguir caminos no tradicionales en la vida. Quiere encontrarse a sí mismo en una época de búsqueda interior de su propia identidad. Había leído la novela *El filo de la navaja* de Somerset Maugham y se había sentido conmovido al conocer la personalidad de su protagonista, que viaja a la India a buscar la paz interior.

Acaso al cruzar la frontera en un ansioso viaje a París, la ciudad de los artistas, fuera posible encontrar aquella luz interior para desarrollar ese potencial que era como un fuego que lo consumía.

EL PRIMER ENCUENTRO CON NERUDA

El adolescente de dieciséis años cruza la cordillera en un largo viaje en tren y llega a Buenos Aires después de atravesar la pampa. Allí trabaja en distintos oficios. Luego viaja a Montevideo trabajando de estibador, camarero y peón de la construcción. Todo lo que desea es llegar a Sao Paulo, la ciudad que se le aparece como centro cultural y artístico.

Al llegar allá tiene la ocasión de relacionarse con pintores y artistas. Una tarde del año 1952, lee en el periódico *As Folhas* que el poeta Pablo Neruda dará una lectura de su poesía en el Museo de Arte de la *Rua Sete de Abril* presentado por el poeta carioca Vinicius de Moraes, autor de numerosos libros de poesía y de conocidas letras de sambas y bosanovas, entre ellas “Garota de Ipanema”. Es la oportunidad que tiene de conocer personalmente al poeta

que admira por sus libros. Por lo demás, estando lejos del país, le parece que va a ser emocionante escuchar hablar su propio idioma con el acento materno.

Mario Toral asiste al recital y se encuentra con una sala atestada de público ansioso por ver aparecer la figura del poeta por la puerta del ascensor. Las rejas se abrieron y por ellas apareció Pablo Neruda con su figura imponente, rodeado por los escritores de moda en esos momentos en Brasil, entre ellos, el famoso escritor bahiano Jorge Amado, autor de *Gabriela, clavo y canela* y *Capitanes de arena*. El público allí presente ovacionó a Pablo Neruda quien se sentó con su aire grave y comenzó a leer su poesía, sin saber que, en medio de la sala, un joven pintor chileno lo escuchaba emocionándose con cada verso y preguntándose cuál era la magia que tenían esos poemas ya que podían ser comprendidos por aquel auditorio de habla portuguesa que no entendía la lengua castellana. ¿Había acaso una lengua universal más allá de las palabras de un idioma? Mario Toral reflexiona mientras escucha los nombres de los pueblos y ciudades de Chile. Son vocablos sonoros, palabras en lengua indígena, topónimos que lo hacen volar muy lejos, siempre hacia el sur..

Mario Toral se deja guiar por esos versos. Cierra sus ojos y cree estar nuevamente en ese país que dejó atrás con sus volcanes y lagos invocados por el poeta a través de la palabra. Y entonces ve por primera vez en su imaginación los objetos que el poeta nombra: la piedra, el molino, la locomotora, la estrella de mar. Le parece que el poeta da una nueva vida secreta a las cosas, como aquel pintor español que le revelaba la realidad de otra manera a través de sus pinceles. Neruda le otorgaba una segunda vida a los objetos cotidianos y lograba presentar la realidad con una aureola mágica. Quizás en ese distanciamiento poético radicaba la esencia del arte.

Ya termina el recital. El público aplaude a Neruda que sale en medio del tumulto. Muchos autores se acercan a pedirle un autógrafo al famoso poeta de la latitud lluviosa. Mario alcanza a decirle:

—Don Pablo. Yo soy chileno.

—¿Cómo está? ¿Qué hace por aquí?

Un nuevo grupo de personas asedia al poeta. El joven Mario Toral ve cómo se llevan a Neruda hacia el otro extremo de la sala. Ha sido el primer encuentro entre ambos artistas chilenos. Esa misma noche una idea se cuajará en la mente de Mario Toral: ilustrar, algún día, la obra poética del vate chileno.

EL ECO DE NERUDA

Después de muchas peripecias viajeras, Mario Toral consigue llegar a París. Durante los siete años que vivió en aquella ciudad, el joven se va enterando de las visitas de Neruda a la Ciudad Luz, verdadera capital cultural del pensamiento, el arte y la cultura.

Allí sabe que el poeta ha trabado amistad con Luois Aragon, Jean Cassou y otros intelectuales franceses. También sabe que el poeta se siente atraído por el milagro del arte. Con un instinto natural, el poeta se relaciona con pintores y artistas, mucho más que con escritores. Neruda era un apasionado de la pintura y los objetos artísticos y curiosos que coleccionaba después en vitrinas en sus casas frente al mar. Con frecuencia va a merodear al *Marché aux Puces* para buscar mapas, astrolabios, botellas de cristal azul, libros antiguos, láminas o frascos de farmacia con inscripciones en latín. Bordeando el Sena, el poeta curioseaba entre los mesones de libros viejos y encuentra con su ojo avizor una rareza bibliográfica, una primera edición o un grabado de un puerto sudamericano que lo deslumbra.

Durante esa época, Toral sabe que Neruda ha puesto sus palabras a una serie de Pablo Picasso titulada “La Tauromaquia”. Y que hay un galerista, Karl Flinker, quien tiene interés en editar la serie de “Los Toros” de Picasso con los versos de Neruda. En aquellas conversaciones con pintores y galeristas, al joven pintor Mario Toral se le revela la posibilidad de ensamblar sus propias pinturas con la poesía de Neruda. Quizás si esa alianza podría algún día fructificar en un libro de arte como aquél que piensa editar su galerista amigo con la serie de Picasso.

PRIMER ENCUENTRO CON NERUDA EN ISLA NEGRA

Después de catorce años de vida artística en Europa, con altibajos y triunfos, Mario Toral siente una fuerte nostalgia de su país natal. Ha formado su temple y ha desarrollado una brillante carrera de pintor, relacionándose con personajes de la literatura y la plástica internacional. Pero una necesidad interior lo hace regresar a Chile.

Un día toma de vuelta el tren trasandino que a comienzos de la década del 50 lo había llevado a Buenos Aires. Ahora retorna a Chile en el mismo tren. Luego de cruzar los viñedos de Mendoza, el tren va atravesando penosamente la cordillera de los Andes. El pintor, ya maduro, contempla la naturaleza y siente un extraño sentimiento de volver a su país. ¿Cómo encontrará a sus familiares y amigos? ¿Cómo estará Chile? ¿Habrán cambiado sus costumbres en más de una década? Por lo pronto, Mario sabe que él mismo ha cambiado, que ya no es el mismo que se fue. Creció como artista y como ser humano. El tren cruza un túnel y, al llegar al otro lado, los pasajeros gritan: “¡Viva Chile!”. Ya están en territorio nacional. El pintor reconoce la luz, el contorno de los cerros, la fragancia de la tierra. También dice con voz apagada y a destiempo: “Viva Chile”.

A poco de llegar, su madre exclama: “¡Este chiquillo! Está igual. ¡Yo pensé que iba a volver hecho hombre!”. Es que Toral conserva cierto aire juvenil,

una chispa de simpatía natural y la gracilidad del artista para ver la vida desde un ángulo nuevo y siempre fresco.

Lo primero que hace Toral, al llegar a Chile, es retomar el contacto con sus amigos artistas. El escritor Germán Marín lo relaciona con Neruda, a quien no veía desde los lejanos días de Sao Paulo, pero que ha estado presente en su imaginación a través de los libros. Mario se siente ligado a la poesía porque también escribe poemas y cuentos. Desde siempre le ha apasionado el mundo de las palabras y de los libros, como a Neruda le ha apasionado el mundo de la pintura y el arte.

El encuentro tiene lugar a comienzos de los años 60 en la casa de Neruda en Isla Negra. Paseando por la arena blanca de la playa, junto al escritor Germán Marín, hablan de recuerdos y sueños. Toral le relata al poeta que los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* lo acompañaron en su primer amor adolescente. Ella era una joven adolescente de sandalias blancas de quien se había enamorado perdidamente. Cuando el amor se terminó, quedaron flotando en el aire aquellos versos nerudianos: “Ella no está conmigo”. Aquellos poemas de amor le dieron alas para superar la crisis amorosa de los quince años y para crear él mismo sus propias composiciones poéticas.

Neruda sonrío. En todo ve un lado humorístico. Le cuenta de aquellos versos de amor escritos siendo muy joven, cuando aún no experimentaba la intensidad de la pasión.

En esas conversaciones a lo largo de la playa, la amistad entre el pintor y el poeta comienza a fraguarse con intensa fuerza. Tienen un pasado común de artistas trashumantes, con figuras y paisajes que aman. Ambos están de regreso y tal vez vean el país con otros ojos. La vista se ha agudizado con la distancia y es posible ahora vislumbrar la realidad de Chile bajo otro prisma.

Mario no es un pintor novato. A su regreso de Europa trae consigo la fama adquirida en Brasil y París, ciudad donde obtuvo el primer premio de grabado en el Salón de *Beaux Arts*. Había recibido también el primer premio de grabado en el Salón Oficial de Santiago, de manera que era un artista con una trayectoria impecable. Esto impresiona al poeta. Pablo Neruda conversa con el artista y vislumbra posibilidades de colaboración mutua que cristalizarán bien pronto en la sucesiva edición de libros de poesía ilustrados por Toral.

De pronto, en un rasgo típicamente infantil y lúdico, característico del poeta, Neruda cortó unos frutos de cohayuyos que había en la playa y se los puso a Mario en los dedos:

—Te he transformado de pintor recién llegado de Francia en poderoso mandarín chino— exclamó, bautizándolo con ese don que tenía para el milagro de la transformación de la realidad.

Más tarde, dentro de la casa, el pintor admirará las colecciones de Neruda dispuestas en las estanterías. Allí están los veleros encerrados en botellas,

los mascarones de proa, cada uno con un nombre de mujer y una leyenda imaginada por el poeta. Por todas partes hay libros, botellas de apariencia fantástica, cuadros adquiridos en un bazar, caracolas y catalejos para avistar a las sirenas.

Enamorados de las ediciones bellamente encuadradas, el poeta, el editor y el pintor proyectan ediciones artísticas en un momento en que en Chile no existían libros editados con calidad. Mario Toral ha visto hermosos libros en el extranjero y, por otro lado, desde niño aprendió a amar las ediciones en cuero que tenía su padre en la casa de la infancia.

Germán Marín, en tanto, ya había iniciado una serie de libros en la cual Pablo Neruda sería el consejero. El primer libro escrito por Neruda para la serie *Ediciones Isla Negra* se titulaba *José Miguel Carrera, el Húsar desdichado*. Era un hermoso libro, pero tuvo escaso interés. Se precisaba sacar un nuevo título en las prensas de la Editorial Universitaria. ¿Cómo conseguir el apoyo?

De las conversaciones de aquella tarde asoleada frente al mar, con la presencia de Matilde que todo lo llenaba, surge un álbum con un poema de Pablo Neruda titulado *Rapa Nui*, acompañado de un grabado con planchas recortadas de Mario Toral. Era el inicio de una relación que duraría muchos años...

LA CULTURA DE UNA ÉPOCA

En aquellas conversaciones de Isla Negra el pintor y el poeta observan que el país se ha transformado en esos años de ausencia. Ambos sacan sus propias conclusiones porque han viajado y han regresado con otra óptica. La lejanía les ha ayudado a observar la realidad chilena con cierta distancia. Ya no es ese país tranquilo y provinciano de los años 50 que habían conocido antes. Han entrado nuevos vientos sociales y costumbres foráneas. Los jóvenes quieren cambiar el mundo y romper los moldes de la tradición. Se dejan crecer la barba en un gesto de rebeldía y preconizan el amor libre. Han llegado a Chile las ideas liberales de los *hippies*, que son abrazadas con ímpetu por los jóvenes. Son ellos los que buscan realizar una profunda revolución social, política y cultural.

El país estaba transitando hacia una etapa de cambios. Las rígidas costumbres establecidas por la sociedad burguesa de la década anterior estaban siendo suplantadas por unas formas de vida más aireadas y con nuevos vientos de libertad.

Los años 60 marcan el inicio de una época notable marcada por principios de igualdad social y sexual. Las mujeres comienzan a alzar la voz y a hacer valer sus derechos. Los jóvenes miran con desconfianza y displicencia el pasado. Todo lo que interesa es el valor y la confianza en el futuro. Un futuro en el que todos tengan las mismas posibilidades. El Concilio Vaticano II había

cambiado también la idea de la Iglesia Católica, haciéndola más tolerante y asequible. El Papa Juan xxiii había enfatizado la idea de la igualdad entre los seres humanos, borrando diferencias étnicas y sociales.

Una cierta homogeneidad en las formas de vida estaba también afectando a la rígida sociedad chilena. Y eran los jóvenes los principales protagonistas en los cambios históricos que se estaban viviendo.

En 1962 se aprueba la primera ley de la Reforma Agraria. Era el inicio de una nueva forma de entender el campesinado y la relación con la tierra. Los cambios políticos suscitados con la llegada a la presidencia de Eduardo Frei Montalva (1964) comienzan a sentirse en el país.

En el plano artístico, una artista de Chillán exponía sus óleos y arpilleras. Era Violeta Parra, precursora de un movimiento social y político de los años 60 que revalorizaba la cultura popular. A través de sus pinturas y canciones dio a conocer la raíz del pueblo chileno. Con su guitarra, daba vida a antiguos cantares recopilados en la cantera viva del folclore. Violeta Parra bordó con lanas coloridas unas telas llenas de connotaciones sociales y humanas: “Las arpilleras son como canciones que se pintan” dijo en una ocasión.

Neruda sintoniza muy bien en este ámbito de reivindicación de la cultura popular. En las fotografías de la época lo vemos posar ante la cámara con su poncho o su manta de lana sureña. Es un llamado a la reivindicación del pueblo. En su casa colecciona mimbres ancestrales, gredas primitivas, cerámicas de Quinchamalí o Pomaire. Cuando pasea por los bosques de pino del litoral, regresa con un tronco, una piedra o un cochayuyo reseco de forma fantasmal. Es el poeta que encuentra belleza en las cosas simples: la piña de un pino recogida en el bosque o un caracol recogido en la arena.

En los hogares chilenos se ponen también de moda las cosas simples y originales: las fuentes de barro para las ensaladas, los muebles fraileros de palo quemado, las repisas de mimbre de Chimbarongo. La revista *Paula* promueve la moda artesanal con medias de lana de Chiloé, ropa de algodón de tonos violeta, y gorros tejidos.

Desde Tacna regresan el poeta Nicanor Parra con Mario Toral cargados de alfombras de diseños indígenas, huacos y tallados. Hay una nueva manera de repensar América y las casas de los artistas se llenan de objetos incásicos, cántaros diaguitas y chamantos campesinos de diseño mapuche. Se ponen de moda las colecciones de trapelacuchas de plata y joyas araucanas.

La cultura *hippie* trae la moda de las ferias de artesanía con muestras de joyas artesanales, collares de piedras ágatas, broches de lapislázuli y objetos utilitarios de cobre o maderas nativas que no estaban en alza en los años 50.

Durante los años 60 se pone de moda viajar por el país y visitar los mercados de Chillán o Temuco para regresar cargados de ovejas de yeso o estribos tallados en madera de peral. Nada había más de moda que cubrir un sofá con

un poncho de lana de vicuña o poner en una muralla blanca una colección de instrumentos del altiplano: una queña, una zampoña y un charango. Los conjuntos de música folclórica aparecen por todas partes. Los jóvenes quieren integrarse a ellos y aprenden a bailar las danzas nacionales, distinguiendo una cueca nortina de una trastrasera. También se revitalizan los bailes de Chiloé y las danzas antiguas: el *cuando*, la resbalosa y la zamacueca. Violeta Parra imparte talleres de música folclórica y brinda recitales en su famosa carpa de La Reina a donde había que acudir con un imprescindible poncho.

En el teatro, Luis Alberto Heiremans se inspira también en la cultura popular. Surgen obras como *El Abanderado* que se basa en el ambiente de los carnavales nortinos o *El Tony Chico* que tiene la poesía de los pequeños circos populares. Alejandro Sieveking causa furor con su obra *La Remolienda* en la que reivindica con humor y ternura los usos, costumbres y lenguaje del campesinado sureño. El éxito teatral de la década es la comedia musical *La Pérgola de las Flores* de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo, que calza muy bien con el espíritu de la época, de revalorización de los personajes populares. En este caso, pergoleras, lustrabotas y suplementeros.

En tanto que en las casas, los jóvenes aprenden a tocar guitarra para acompañarse en las veladas familiares. Las reuniones universitarias en las playas, *campus* o por las casas se amenizan al son de los “guitarreos”. Abrigados con gruesos chalecos tejidos con lana burda y bufandas larguísimas, los jóvenes cantan canciones de Los Chalchaleros o Los Cuatro Cuartos en una reivindicación del folclore genuino.

En el ámbito universitario se desterraron las corbatas. Los jóvenes se dejaron crecer el pelo y la barba. La moda era andar descuidado, si era posible con melena. El perfume de moda era Flaño, aunque los jóvenes preferían asearse poco. Más bien no estaban interesados en la apariencia cuidada o higiénica. Si había una tienda de ropa en Santiago, ésa era *Palta* en Providencia junto al *Coppelia*. Comenzaron a usarse los pantalones patas de elefante confeccionados en tela *piel de durazno*, siendo muy difícil de conseguir un *blue jeans*.

Los profesores no llegaban vestidos de terno oscuro sino con poncho o cuello *beatle* en homenaje al conjunto británico que se imponía en las radioemisoras, creando un ambiente de rebeldía y confrontación a las normas establecidas. Las mujeres adoptaban un aire de muñeca con ojos exageradamente pintados, con pestañas postizas y peinados “globos” con escarmenados.

Los nuevos aires de vanguardia marcaron la generación de los 60 despojada de atavismos y ataduras convencionales.

NUEVOS ENCUENTROS EN ISLA NEGRA

Neruda vive intensamente esta atmósfera que lo identifica. En su casa en Isla Negra comparte con amigos a quienes les muestra sus colecciones de objetos curiosos. Cada uno tiene una historia que contar... Luego los acomoda en los anaqueles que se van llenando a su vez con los nuevos regalos, por lo general conchas, libros raros o un pájaro embalsamado que le trajo Miguel Otero desde Venezuela. Todos sabían de los gustos de Neruda y por eso no era extraño que le trajeran esos objetos curiosos, sin importarles que fuera difícil el transporte desde un país remoto.

—Esas caracolas del Océano Índico me las regaló Mao Tse Tung cuando estuve en China— solía decir.

Sentado en un sillón como un patriarca, Neruda cuenta a sus amigos cómo era Federico García Lorca. Con su carcajada habitual, les relata divertidas anécdotas del poeta andaluz. Les cuenta de cuando estuvieron en Buenos Aires compartiendo largas tertulias alrededor de una mesa bien servida. Otras veces les cuenta de su amistad con Rafael Alberti o con María Luisa Bombal a quien ha bautizado como “la Abeja de Fuego”. Los fantasmas de sus escritores amigos y lejanos desfilan por aquella casa poblada de presencias y recuerdos gratos al calor del vino caliente con naranja y canela.

Neruda es un buen anfitrión, algo reservado, que disfruta viendo contentos a sus amigos, unidos por ideales comunes. En las vigas del bar ha tallado los nombres de los amigos que ya no están. Era como si quisiera perpetuarlos en el recuerdo en su casa junto al mar... Si está de ánimo, recita *El Tango del Viudo* o prepara su famoso “coquetelón” que era su cocktail favorito inventado por él a base de *cognac* español, *champagne* francés, *cointreau* y una gota de jugo de naranja.

Hay allí empanadas, buenos vinos de las cepas del valle central y congrios dorados que el mismo poeta va personalmente a comprar a las pescaderías de El Quisco. La atmósfera que se crea es de camaradería y amistad. A veces, el poeta se disfraza con ese innato sentido del humor que le acompañó siempre. Otras veces se preocupa de poner unos curiosos dibujos hechos por él mismo en papel de volantín debajo del plato de cada invitado... mientras afuera flamean las banderas que él mismo ha diseñado. Las risas retumban en el comedor. Es Acario Cotapos que cuenta historias fantásticas y extravagantes de su estadía en París.

En aquellas fiestas los grupos eran variados. Había pintores, artistas, poetas... Generalmente había comensales obligados, como Nemesio Antúnez y Mario Carreño. Entre los escritores, estaban siempre Homero Arce, Volodia Teitelboim, Francisco Coloane y Jorge Edwards, quienes departían de literatura, política y libros en torno a una atmósfera cálida y generosa.

Muchas veces, las reuniones cálidas entre amigos se sucedían en las distintas casas de Neruda, tanto en Isla Negra, como en La Sebastiana (en el cerro Florida de Valparaíso) o en La Chascona (junto al cerro San Cristóbal en Santiago). A todas estas casas acudía el pintor, empapándose de una atmósfera de gran cordialidad en la que estaba presente la chispa de la creatividad artística.

Las reuniones sociales se suceden en las distintas casas de amigos, especialmente en la de Flavián Levine, mecenas de artistas que fue quien costeó la hermosa edición de *Arte de Pájaros* de Pablo Neruda y Mario Toral. La hermosa casa en El Arrayán fue centro de reuniones donde se bebía y se comía bien, en una época en que los escritores solían tener largas reuniones de camaradería y amistad. Los años 60 marcaron el ambiente social de la buena mesa y las tertulias de convivencia alrededor de mesas con botellas de buen vino, fuentes de comida y un buen café con bajativo para hablar de política, arte y literatura. El tiempo del ocio creativo era un factor determinante para establecer contactos entre artistas y animar a las musas. Por la noche, era frecuente que el grupo de artistas se trasladara a la famosa boite *La Sirena* donde continuaba la fiesta rodante por los bares de la noche santiaguina.

En aquellas veladas noctámbulas, Neruda era un conversador alegre e intuitivo. Le gustaba salir a cenar a los restaurantes bohemios de Santiago donde era seguro que podía encontrarse con amigos, poetas, artistas e intelectuales. A veces se le solía ver en el *Café Miraflores*, en el restaurant *La Bahía* o en el restaurant *Hércules* de la calle Bandera. Eran ambientes bohemios, de largas conversaciones en torno a una mesa de mantel blanco almidonado llena de botellas de vino y comida casera abundante y familiar. Se comía preferentemente pescado al horno, asado, pernil, arrollado huaso y mote con huesillo de postre. Cuando no, duraznos al jugo.

NERUDA Y TORAL EN VALPARAÍSO

Si iba a Valparaíso, era frecuente encontrar a Neruda en el “Club de la Bota” que había fundado junto a los poetas del puerto en el *Club Alemán*. Allí, al calor de la bota (que era de porcelana y donde estaba el vino tinto con rodajas de naranja) se celebraban reuniones literarias animadas por figuras poéticas como Sara Vial. De todos esos lugares del puerto, Neruda prefería el bar *El Pajarito* y el restaurant *Hamburgo*, lleno de objetos náuticos. Este restaurant estaba tan recargado de objetos insólitos (brújulas, timones, redes de pescador) que parecía decorado por Neruda.

Otras veces iba al *Bazar El Abuelo* de la calle Independencia, donde se exasaba como un niño dándole cuerda a las cajitas de música que desgranaban por el aire una melodía de otra época. Don Pablo Eltesh, anticuario porteño de origen libanés, era el encargado de mostrarle objetos de su predilección:

muñecos a cuerda que habían decorado una vitrina del puerto, gramófonos con discos de otro tiempo, tarjetas postales de la época de la cocoa o un desarmado reloj cucú.

También se le solía ver en el *Roland Bar* donde iban los poetas noctámbulos a conversar con los marineros y bohemios. Pero donde verdaderamente disfrutaba era en el restaurant del *Bote Salvavidas*, junto al Muelle Prat.

Neruda era un poeta enamorado del mar. Cerca de los barcos era feliz. Brindando con Mario Toral una tarde junto a una botella de vino blanco muy frío y un plato de erizos, Neruda era feliz. Sentado en una mesa junto al ventanal, observaba los mariscos que se le ofrecían a la vista: los ostiones, las machas, los choritos chorreados con limón y el inefable congrio de las profundidades marinas.

Luego del histórico almuerzo, el poeta y el artista enfilaron hacia el molo donde estaban anclados los barcos de guerra de la marina. El paisaje era confuso, con fragmentos de barcos oxidados, cables, remaches, brochazos de pinturas, cordeles y artefactos para medir el viento. Neruda se quedó mirando esta visión y exclamó con una sonrisa:

—¿No te parece que estos barcos parecen diseñados por Roberto Matta?

Es que en todo, Neruda tenía una mirada privilegiada en la que asociaba pintura y poesía. Por eso no es de extrañar que la afinidad con Mario Toral fuese casi instantánea. Asomados en aquel balcón de La Sebastiana en el cerro Florida de Valparaíso, el poeta y el pintor observan la guirnalda de luces en la bahía. Neruda se ha puesto su chaqueta roja con galones dorados para atender su bar lleno de letreros de latón azul de las perdidas tiendas del puerto. El pintor le habla de pintura... y de libros. Juntos encontrarán un proyecto común que los hará famosos.

LOS LIBROS DE NERUDA Y TORAL

Es precisamente en este ambiente cuando surge la colaboración mutua entre Mario Toral y Pablo Neruda. Ambos crean una serie de libros ilustrados que hoy son joyas de bibliófilos por la calidad de las ediciones unida a la calidad de los textos e ilustraciones.

En 1963 se publica *Alturas de Machu Pichu* con textos de Neruda e ilustraciones de Mario Toral. Sorprendido con el resultado, Neruda escribe en la primera página del ejemplar empastado: “A Mario Toral que agregó la poesía que faltaba”. Curiosamente esta dedicatoria está llena de dibujos de Neruda porque también tenía afición por el dibujo, como Federico García Lorca en España, o Andrés Sabella en Chile, poetas que solían acompañar las dedicatorias con coloridas y graciosas viñetas.

Luego, en 1966, se publicó *Arte de Pájaros* con ilustraciones de Toral, quien creó unas figuras llenas de fantasía e imaginación tituladas “Octubrina”, “El Humarante”, “El Tontivuelo” y “Pájaro Ella”.

Más tarde, en 1970, se publicó la edición *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de editorial Lord Cochrane. La edición se gestó cuando Neruda recibió desde Hungría dos minúsculos libros editados allá conteniendo uno, los *Veinte Poemas de Amor* y el otro, sus *Cien Sonetos de Amor*. Eran dos libritos muy pequeños y bien editados, unas joyas bibliográficas impresas en papel biblia y tapas forradas en *moiré* rojo veneciano. Eran el presente ideal para que un enamorado se los regalara a su amada, o ese querido obsequio para alguien muy, muy especial.

En Chile no se conocían ediciones de lujo o de arte. Mucho menos se conocían libros tan diminutos ni editados en forma tan fina y atrayente, privilegiando tanto el contenido como la calidad de la edición. Neruda le propuso de inmediato a Mario Toral la edición de unos libritos parecidos con ilustraciones suyas. Se pusieron en campaña, pero al poco tiempo se convencieron que la tarea era difícil porque los impresores no se atrevían a imprimir unos libros de esas características. Temían que el papel de tela de cebolla se transparentara. No estaban acostumbrados a unos cortes tan finos de los pliegos y resmas.

Los artistas resolvieron entonces aumentar el tamaño de los libros. De ser libros pequeñísimos optaron por crear un libro extremadamente grande. Esto tenía la ventaja de que jamás lo pedirían prestado. Sería un libro único con páginas en blanco y letras capitulares antiguas que acompañaran al espíritu romántico de los versos. Mario haría unas acuarelas bellísimas. Una para cada poema. El libro sería una pieza de lujo para tener a la vista en la mesa del café, o para obsequiar a alguien a quien se desea retribuir un importante favor... Quizás el negocio podría ser lucrativo porque se podría vender la idea a una empresa que quisiera realizar un regalo trascendente a través de un libro de lujo.

El proyecto surge porque en ese tiempo editar un libro concebido como un objeto hermoso era una idea brillante y original que sólo podía ser escuchada por editores selectos. Roberto Edwards, presidente de la editorial Lord Cochrane se interesa en la edición.

—Editores así no se encuentran a menudo— exclamó Neruda, bautizando a la empresa como “Operación Colmillo de Oro”.

Pronto los editores hicieron la gestión con la Editorial Losada que tenía los derechos del libro, obteniendo que don Manuel Losada aceptara la idea, con la condición de que la nueva edición solo circulara en Chile.

UN LIBRO MÍTICO

Mario Toral se lanzó de inmediato a trabajar en el proyecto, ejecutando una serie de ilustraciones sin leer otra vez el libro y solo apoyándose en las visiones e imágenes que le había suscitado la primera lectura siendo adolescente. Con cuidado, mojaba el pincel en los círculos de la acuarela y luego lo dejaba correr por el papel. El artista se sorprendía con el resultado porque los pigmentos se dejaban llevar por el agua creando figuras caprichosas.

Una a una salieron aquellas creaciones hasta alcanzar el número de cuarenta. Luego hubo que realizar una cuidadosa selección de veintitrés acuarelas que fueron las que acompañaron el libro. Mario se encarga personalmente de la edición del libro. Debe bajar de su casa adquirida en Los Dominicos (donde reside actualmente) hasta Maipú, donde estaba la imprenta. Preocupado de la calidad de la edición del libro, Toral supervisa el trabajo de técnicos y operarios. En aquella imprenta del sector poniente de la capital se dan cita maquinistas y artesanos.

El libro fue editado gracias al tesón y cariño de esos hombres anónimos que se comprometieron emocionalmente con la obra artística que salía de sus manos trabajadoras. Era un libro de Neruda con ilustraciones de Toral. Un libro único cuya diagramación estuvo a cargo de Mauricio Amster, un español vecindado en Chile muy respetuoso de las leyes de la tipografía. Mario Toral recuerda las discusiones con este tipógrafo, quien se resistía a crear unos números siguiendo el estilo de unos numerales antiguos que el pintor había encontrado en un libro. Solo había algunos números y letras capitulares pero faltaban otros, por consiguiente había que crearlos. Don Mauricio Amster se opuso tenazmente, pero al final se optó por crear esas letras y números siguiendo el estilo. Por fin, el libro estaba listo.

Los *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada* de Pablo Neruda con ilustraciones de Mario Toral se presentaron en la casona del Instituto Cultural de Las Condes. Allí, en los jardines, estaban los numerosos invitados que habían acudido a conocer el libro maravilloso salido del genio de ambos creadores. Era una obra de arte, un objeto de colección.

De especial valor resultaba en esa ocasión la Edición Príncipe de la obra, es decir, el manuscrito completo del libro, cuatro acuarelas y todos los materiales empleados en el libro, entre ellos “las pruebas de galera”, es decir, las primeras pruebas en papel de diario, las pruebas de color de las láminas, los celuloideos de la separación de colores, los clichés en aluminio de las letras capitulares, etc. Todo este preciado material original y único iba dentro de unas cajas de cuero marroquí. Esta Edición Príncipe fue adquirida por don Mariano Puga, ex Ministro de Estado, en una suma exorbitante para la época, incluso a nivel internacional. Durante aquella memorable noche del

año 1970 también se remataron otros libros especiales con manuscritos y las acuarelas originales restantes.

Esta edición conjunta es un hito dentro de la edición artística en Chile, coincidiendo la producción de un poeta y un pintor en una sola gran obra de creación. La edición común de cinco mil ejemplares se agotó rápidamente, siendo un gran éxito para un libro de esa naturaleza. Incluso obtuvo el Primer Premio del Libro de Arte de la Unión de Editores de Nueva York. Posteriormente solo pudo ser encontrada a precios exorbitantes en anticuarios o librerías especializadas como una rareza bibliográfica.

La noche de la presentación de ese libro mítico ha sido siempre recordada por quienes estuvieron allí presentes, pues en aquellos jardines numerosos jóvenes estaban sentados en el pasto escuchando cómo Neruda leía sus versos con su voz cadenciosa y única.

LAS TORRES DE BABEL

El dueto Pablo Neruda y Mario Toral era simbiótico. A fines de los años 60, durante la época de las acuarelas para la edición de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Mario Toral estaba trabajando simultáneamente una serie de cuadros al óleo titulada “Torres de Babel”. En estas pinturas, el artista representaba bloques de piedra en cuyas junturas se atisbaban rostros o fragmentos de cuerpos. Sobre esas imágenes, Neruda escribió:

*El gran virtuoso del grabado se desgraba: no quiere someterse sino a nuevos rigores:
vuela de subterráneo en subterráneo hasta llegar a las Torres de Babel.*

En estas torres las mujeres encarceladas nos miran con grandes ojos.

Son grandes ojos que vienen del mar.

*Estas construcciones ascendieron como castillos de madréporas
y a través de las remotas ventanas gritan el viento y el tiempo.*

Toral explora el desconocido universo que nos acecha desde las altas torres.

*Los ojos del mar, de las mujeres del mar que allí se quedaron después de la más
alta marea.*

Toral las dejó inmóviles en la altura, mirándonos hasta hacernos sufrir.

*Toral es el maestro de las torres porque salió de los subterráneos y ahora nos
mira cara a cara.*

*Ha conquistado la luz con sus propias herramientas, escalando el atormentado
camino.*

Las prisioneras de Toral reverberan invencibles e insalvables en los castillos de Babel.

Hasta que Toral se multiplique en un nuevo vuelo y las abandone.

Entonces ellas cerrarán los ojos y lo esperarán cantando.

UN SONETO DE DESPEDIDA

En 1971 Neruda obtuvo el Premio Nobel de Literatura en Estocolmo como reconocimiento a su obra poética. Viajó a Francia de Embajador y regresó a Chile durante la época del gobierno de Salvador Allende, que lo recibió con un homenaje en el Estadio Nacional. Hasta allá llegaron sus simpatizantes y admiradores literarios. Entre el público que asistió a aquel homenaje estaba el pintor Mario Toral.

La amistad entre ambos artistas continuó, aunque no hubo nuevos proyectos, puesto que la salud del poeta estaba muy resentida. Sin embargo, le agradaba que el pintor con su esposa los visitara en su casa de Isla Negra. Era ocasión de recordar, compartir y contar...

Aquella última velada de fin de año 1972, estuvieron presentes “los Torales”. Acudieron a la celebración de fin de año luego de recibir una tarjeta de invitación escrita de puño y letra de Neruda, con su característica caligrafía en tinta turquesa y sus dibujos en lápices de colores.

Esa noche, el poeta no se sintió muy bien y se retiró temprano a su dormitorio. Los otros invitados a esa última noche del año también se fueron pronto a sus respectivas hosterías, porque lamentaban que no pudiera estar presente el anfitrión principal de la noche, brindando por la amistad y los buenos deseos. El poeta lamentablemente no podía atenderlos, como era su costumbre, con música, cena, alegría, poesía, flores y vino. Postrado en cama, mirando el mar, tenía un presentimiento...

El matrimonio Toral se hospedó allí en la casa de Isla Negra aquella noche, puesto que habían arreglado para ellos un dormitorio de huéspedes. A la mañana siguiente, Laurita, la hermana de Neruda, golpea la puerta y le entrega a Mario un sobre con la característica letra del poeta, escrita con su eterna lapicera marca Mont Blanc. Dentro del sobre, venía un soneto de despedida:

*Estaban los Torales desatados
en la noche de Enero, la primera.
Primorosos, paquetes, perfumados
como dos chocolates o dos peras.*

*Él dejó su pullover olvidado
y ella ondulante como una bandera.
Él un joven invierno diplomado
y ella una rosa de la primavera.*

*Son así estos Torales vagabundos.
Andan como en su casa por el mundo
vistiendo o desvistiendo su elegancia*

*Con Toral no hay rival en esta sala
enamorado yo de la Torala
mejor me vuelvo en bicicleta a Francia.*

Poco tiempo después, Mario Toral viaja a Estados Unidos donde ha fijado su segunda residencia en la ciudad de Nueva York. Desde allá sigue las noticias políticas del país con una sombra de pesadumbre. Ya nunca más volverá a ver a su amigo Pablo Neruda. Las noticias de la prensa lo sorprenden a finales de ese mes de septiembre. Pablo Neruda ha muerto. Desde la distancia, el pintor recuerda los días felices de la amistad compartida y le envía con el pensamiento los últimos cuatro versos del Poema XIV:

*Té traeré de las montañas flores alegres, copihues,
avellanas oscuras y cestas silvestres de besos.
Quiero hacer contigo
lo que la primavera hace con los cerezos.*

“ESTE PAÍS DEBIERA LLAMARSE LUCILA
/ EN SU DEFECTO / QUE SE LLAME GABRIELA”

*Maximiliano Salinas Campos**

Doy x finiquitado el siglo xx
Good bye to all that
Hasta cuándo señoras y señores.

Nicanor Parra, *Mai mai peñi* (Discurso de Guadalajara), 1991.

[Ahora] agregamos modestamente esta nueva confluencia, esta nueva manera de reivindicar e imaginarnos un Sur que nos pertenece y nos altera y que estamos construyendo ahora mismo, modificando ahora mismo, aprendiendo y redefiniendo ahora mismo, un Sur lejos y cerca al que todos vamos a volver diferentes e iguales, listos para seguir escribiéndolo juntos y separados, ojalá más extrañados y más familiares, como los hermanos y hermanas disímiles y dispersos de una misma familia que se reúne por primera pero no por última vez en la historia.

Ariel Dorfman, “Escribiendo el Sur profundo” [1998], en *Otros septiembres. Provocaciones desde un Norte perplejo*, Buenos Aires, Seix Barral, 2007, 172.

‘¡MIERDA! AQUÍ NO ENTRA NADIE QUE NO HABLE MAPUCHE’:
¿CÓMO HABLAR DE CHILE Y DE SUS HABITANTES?

“El fueguino que se forma entre salvajes i el chileno que se educa en Santiago no se distinguen entre sí por diferencia alguna sustancial; i si el uno llega a ser antropófago parricida, i el otro un insigne filántropo, es a todas luces, [...] en virtud de las influencias sociales en que respectivamente ambos se forman.”

Valentín Letelier, *De la ciencia política en Chile*, Santiago, 1886, 75.

* Académico de la USACH.

*Brindo con grata alegría
esta copa de cerveza
ya que nuestra dicha empieza
aumentar día por día.
Os pido con armonía
que todos seamos iguales
en estos momentos tales
bueno es que no alegremos
porque ya nunca tendremos
guerras internacionales.*

Micaela Navarrete, Daniel Palma, comps., *Los diablos son los mortales. La obra del poeta popular Daniel Meneses*, Santiago, Dibam, 2008, 459.

¿Con qué lenguaje hablamos y contamos de Chile y de su historia? ¿Cómo nombramos la historia de Chile?

En 1972 Nicanor Parra nos enfrentó con el desafío: “¡Mierda! Aquí no entra nadie que no hable mapuche”¹. Treinta y dos años más tarde, en 2004, nos planteó la disyuntiva: *Neovulgaridad chilensis / versus / Pedantería grecolatina / Escoja mi Reyna escoja*². Está claro: para hablar y contar de Chile se enfrentan dos maneras de hacerlo, de vivirlo.

Una posibilidad es hablar, con pedantería, desde el Norte. La otra: hablar, simple y vulgarmente, desde el Sur. Desde el Sur: mostrando y dando cuenta del vivir real de sus pueblos y de su naturaleza, junto a la inmensa mayoría de los pueblos y junto a la dimensión cósmica de nuestra tierra. Estas dos formas de hablar son propias de la conformación histórica y lingüística propia de las sociedades coloniales con su inevitable diglosia: una situación comunicativa en que por una parte está lo obligatorio, lo ostentoso, lo exclusivo; y, por otra, lo profundo, lo fluido, lo espontáneo³.

¹ Nicanor Parra, *Obras completas I, 1935-1972*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, 406.

² Nicanor Parra, *Obras completas II, 1975-2006*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, 971.

³ Martin Lienhard, “La interpretación de los conflictos culturales en América Latina: problemas y propuestas”, en Sonja M. Steckbauer — Kristin A. Müller, hrgs, *500 Jahre Mestizaje in Sprache, Literatur und Kultur*, Salzburg, Institut für Romanistik, 1993, 10-26.

CHILE: VOZ INDÍGENA DEL SUR

“No tuvimos especulación. Pero teníamos adivinamiento. Teníamos política que es la ciencia de la distribución. Y un sistema social-planetario.”

Oswald de Andrade, *Manifiesto antropófago* [1928], en *Obra escogida*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, 70.

Chile es, por principio, una palabra del Sur del Mundo. “Con mucha mas verosimilitud pretenden los Chileños que se derive su nombre de la voz *Chili* que repiten con mucha frecuencia ciertos paxarillos del género de los tordos, de que abunda el país: [...]”⁴. “Chili, voz mapuche que significa gaviota, país de las gaviotas”⁵.

Los primeros europeos en los siglos xvii y xviii, naturalmente, lo sabían.

Decir, pronunciar, la palabra Chile era decir: pueblos indígenas, mapudungun, del Pacífico Sur. El jesuita Luis de Valdivia publicó en España en 1621: *Sermón en lengua de Chile, de los misterios de nuestra santa fe católica, para predicarla a los indios infieles del reino de Chile*.

Otro jesuita, el abate Molina identificó a ‘chileños’ con indígenas: “Todos los Chileños, tanto los libres como los conquistados, llaman a su patria *Chilimapu*, esto es, *tierra de Chile*; y a su lengua *Chili-Dugu*, esto es, *lengua de Chile*: [...]”⁶. “[Los] nativos Chileños forman una sola nación dividida en varias tribus, todas las cuales tienen una misma fisonomía y una misma lengua, que ellos llaman *Chilidugu*, que quiere decir *lengua Chilena*, y la cual es dulce, armoniosa, regular, expresiva, [...]”⁷. Para Molina, el gentilicio ‘chilenos’ era tan estrictamente indígena que pudo decir “los Patagones, [que] son verdaderos y reales Chilenos”⁸. Lo chileno estaba identificado de tal manera a lo indígena que el propio Bernardo O’Higgins, cuando se refirió al mapudungun, en 1816, lo llamó el “idioma chileno”⁹.

⁴ Juan Ignacio Molina, *Compendio de la historia geográfica, natural y civil del reino de Chile* [1788], Santiago, Pehuén, 2000, I, 4-5.

⁵ Domingo Curaqueo Huaiquilaf, “El mapuche en la estructura social chilena”, en *Las culturas de América en la época del Descubrimiento*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1985, 201.

⁶ Juan Ignacio Molina, *Compendio de la historia geográfica, natural y civil del reino de Chile* [1788], Santiago, Pehuén, 2000, I, 4.

⁷ *Obra citada*, I, 378-379.

⁸ *Obra citada*, II, 101.

⁹ Leonardo León, *Ni patriotas ni realistas. El bajo pueblo durante la Independencia*

Con la guerra de la Independencia, se empezó a utilizar de otro modo el gentilicio. Ahora se intentaba identificar geopolítica y burocráticamente a la población que debía optar por la monarquía o la república. Las autoridades del imperio español en retirada invocaron a los fieles a Fernando VII. Palabras de Marcó del Pont: “Chilenos: [...] Sed fieles y contad con todo el amor de un Jefe que a nada más aspira que a haceros venturosos bajo el legítimo gobierno de Fernando, etc. [...]”¹⁰. Los jefes republicanos hicieron lo mismo para convencer a la población de su idealismo patriota. “Chilenos: aquellos monstruos que no fijan sus feroces plantas en punto alguno de la tierra, sino para inundarlo en sangre, y abismarlo en desolación: etc.”¹¹.

Monarquistas y republicanos, modelos cívicos inspirados en el Norte, se disputaron la clientela: los chilenos. Los republicanos vencedores exigieron a todos los habitantes no reconocerse descendientes de españoles ni de indígenas. De africanos, ni hablar. El Estado moderno criollo exigió para todos por igual la etiqueta de chilenos, desde el marqués de Larraín hasta las familias pehuenches. Decreto de Bernardo O’Higgins en 1818: “Supuesto que ya no dependemos de España, no debemos llamarnos españoles sino Chilenos [...] respecto de los indios, no debe hacerse diferencia alguna, sino denominarlos Chilenos, [...]”¹².

¿Quiénes serían esos chilenos?

Si las autoridades políticas y militares venidas o formadas en Europa hablaban de ‘chilenos’ aludían a un universo social bastante desastrado: bárbaro. Fue el lenguaje, desde luego, de los oficiales británicos de la Independencia, como Lord Cochrane: “Los indisciplinados chilenos, quienes formaban la mayor parte de la escuadra, podían apenas concebir se les coartasen las propensiones al robo [...] los chilenos andaban desorganizados con el pillaje”¹³. Los visitantes europeos de la época de la Independencia —ojos imperiales— repararon más que nada en sus vicios, especialmente intolerables en sus mujeres: “[Aunque] laboriosos y afables, son muy inclinados a toda clase de vicios; especialmente las mujeres se señalan por toda especie de excesos viciosos. Se entregan horriblemente a la bebida y tienen gusto extraordinario por el tabaco de fumar”¹⁴.

de Chile 1810-1822, Santiago, DIBAM, 2011, 389.

¹⁰ *Op. cit.*, 382.

¹¹ *Op. cit.*, 503.

¹² *Op. cit.*, 749-750. Paradojalmente, Bernardo O’Higgins alhajó el palacio de Gobierno con “estufas inglesas de fierro fundido, alfombras escocesas, porcelanas y relojes de mesa franceses, poco a nada que pareciera español, y mucho menos chileno”. María Graham, *Diario de mi residencia en Chile en 1822*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1953, 113.

¹³ Lord Cochrane, *Memorias*, Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1860, 8, 38.

¹⁴ Julián Mellet, *Viajes por el interior de la América meridional*, Santiago, Imprenta

Para las elites republicanas, la vida indígena siempre constituyó un problema, un conflicto. Pocas veces un encuentro, una proximidad. A veces un simple escenario, como en la realización del Foro de Cooperación Económica Asia-Pacífico (APEC) en Pucón, en 2004. Allí los mapuches quedaron del todo aislados. Una ‘naturaleza’ deshabitada de ‘salvajes’, al más puro ideal colonial. A pesar de las gigantografías de propaganda: “Welcome to Pucón... Kumey Tamun Akun”¹⁵. Para los europeos, sin embargo, la presencia indígena y del Sur en Chile, queda siempre a la vista. En 2010, con ocasión del bullado rescate de los mineros, observó el economista francés Guy Sorman: “Chile es un país bastante pobre y eso se hizo evidente para nosotros los occidentales cuando vimos por TV el rescate de los mineros. Fue muy interesante, porque ustedes pensaban que mandaban desde Chile imágenes heroicas, el Presidente salvando a los mineros. Lo que nosotros vimos en Europa y Estados Unidos es que Chile es un país pobre y no un país europeo. Yo estaba en Nueva York, y la gente, sin saber mucho de Chile, miraba las caras de los mineros, de sus familias y eran indios, para nada ingleses”¹⁶.

LA PEDANTERÍA GRECOLATINA

“Es una mujer bellísima, con esa noble y serena belleza de la escultura griega, delicada, plácida y vigorosa, mezcla armoniosa de fuerza y hermosura, de gallardía y delicadeza. Santiago, está, pues, noble, dignamente representada.”

Alegoría de la ciudad de Santiago en el monumento a Benjamín Vicuña Mackenna, *El Chileno*, 7 de febrero de 1908.

“España, hija de Roma y nieta de Grecia, fue el cordón umbilical que ató la patria en germen con la vieja Europa.”

Jaime Eyzaguirre, *Por la fidelidad a la esperanza*, en *Finis Terrae*, 53, 1966, 4.

Universitaria, s.f., 108.

¹⁵ Pedro Cayuqueo, *Sólo por ser indios y otras crónicas mapuches*, Santiago, Catalonia, 2012, 262.

¹⁶ “La verdad incómoda de Guy Sorman”, en *El Mercurio*, Sábado, Santiago, 13.11.2010.

Doy x inaugurado el siglo XXI
 Fin a la siutiquería grecolatinizante
 Venga el bu

Nicanor Parra, *Mai mai peñi* (Discurso de Guadalajara), 1991.

Ante tamaño desorden, las autoridades republicanas civilizadoras del siglo XIX se propusieron, junto a los nuevos modelos del Norte —la imperial Inglaterra—, hacer de Chile un oasis alejado del caos de su ‘populacho’. Mariano Egaña, empresario minero y representante de Chile en Inglaterra, en 1825: “Si yo no hubiera venido a Londres, Chile me parece que tendría hoy el mismo crédito que algunas de las tribus del interior de África”¹⁷.

A poco andar, la elite chilena de la época de Manuel Montt se embarcó para Inglaterra, se creyó inglesa: parte del Norte. Se escuchó: “El chileno pretende ser el inglés de Sudamérica”¹⁸. Vicente Pérez Rosales estimó desde Hamburgo que Chile era una fracción de Europa en el hemisferio Sur¹⁹. En la segunda mitad del siglo XIX surgió, en los ambientes elitistas de la arquitectura local, un deseo irrefrenable de habitar en el Norte. Fue el llamado ‘goticismo’. ¿Volvían los godos? Teodoro Burchard, llegado al país en 1855, se dejó llevar por el ideal ‘goticista’ importado de la Alemania de Bismark. “Rígidos caballeros de la Edad Media” aparecieron en el local de la imprenta de *El Mercurio* de Valparaíso²⁰.

Se estaba instalando el canon, el prestigio grecolatino. En 1873 Jean Gustave Courcelle Seneuil, el economista liberal de Francia contratado por Manuel Montt, le enseñó a Diego Barros Arana a admirar la “civilización grecorromana de que vivimos desde ha 1600 años, y sin la cual no seríamos más que miserables salvajes”²¹.

¹⁷ Carta de Mariano Egaña a su padre Juan Egaña, Londres, 22.4.1825, en Mariano Egaña, *Cartas a su padre 1824-1829*, Santiago, Sociedad de Bibliófilos Chilenos, 1948, 70.

¹⁸ Max Radiguet, 1856, en Carlos Lavín, *Chile visto por los extranjeros*, Santiago, Zig-Zag, 1949, 45.

¹⁹ “Cet Etat, vraie fraction européenne transplantée à 4000 lieues de distance dans un autre hémisphère, [...]—c’est le Chili”. Vicente Pérez-Rosales, *Essai sur le Chili*, Hambourg, F. H. Nestler & Melle, 1857, XIV-XV.

²⁰ Eugenio Pereira Salas, *La arquitectura chilena en el siglo XIX*, Santiago, 1956, 23.

²¹ Carta de J. G. Courcelle Seneuil a Diego Barros Arana, 1873, en Domingo Amunátegui, *Archivo epistolar de don Miguel Luis Amunátegui*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1942, I, 31-32.

Se estaba apostando por una nueva situación colonial: la ‘farsificación’ con el Norte.

Tras la guerra del Pacífico las elites chilenas se volvieron tan triunfales y belicistas como las europeas de la época: “Después de 1880 las victorias de Baquedano llevaron la imaginación chilena por caminos marciales, de tal manera que cambiaron nuestro espíritu. Las calles y plazas tomaron nombres de generales, de héroes y de batallas. La Plaza Orrego, de Valparaíso, se llamó Victoria, como la calle y el parque. Victoria, victoria, victoria. Equivale al Liberty de los norteamericanos”²². Para la masacre de la Escuela Santa María de Iquique en 1907, el general del Ejército a cargo Roberto Silva Renard llegó a decir que sus víctimas fatales “no eran chilenos”²³.

Con este ataranto nortecentrado Diego Barros Arana escribió su *Historia General de Chile*, apología de la civilización del Norte. Destinada a desterrar la barbarie que amenazaba por el Sur: “Los indígenas de Chile eran más abyectos, más groseros y degradados en razón del mayor rigor del clima y de la mayor esterilidad del suelo que habitaban. Así, pues, desde la región insular, la barbarie iba en progresión con la más alta latitud hasta llegar a su último grado en las islas vecinas al cabo de Hornos [...] Los fueguinos tienen el triste honor de ocupar el rango más bajo en la escala de la civilización”²⁴.

El racismo del Norte se renovó en el siglo xx. Desde el esperpento racista y guerrero, germanófilo, de Nicolás Palacios y su *Raza chilena* de 1904. Sus aires marciales se prolongaron, junto al espíritu nacionalsocialista, en las embajadas de Chile en el exterior durante la Segunda Guerra Mundial. Como comprobó con alarma Gabriela Mistral: “[Hay] representaciones íntegramente nazis de nuestro país en el exterior”²⁵.

La imitación del Norte transformó a los intelectuales de Chile en el siglo xx en racistas tempestuosos. En 1919, un 64.89% de los chilenos, según el ojo clínico de Luis Thayer Ojeda, pertenecían a la ‘raza blanca’²⁶. Pero no era suficiente. ¡Había que ser todavía más blancos! Vicente Huidobro insistió en 1925: “[Necesitamos] dos millones de hombres rubios de los países del Norte de Europa. El peligro para Chile no es el extranjero, sino el Chileno... empecemos sin tardanza la gran cruzada pro-inmigración si queremos salvar

²² Joaquín Edwards Bello, *Valparaíso y otros lugares*, Valparaíso, Universitarias de Valparaíso, 1974, 52.

²³ Eduardo Devés, *Los que van a morir te saludan*, Santiago, Lom, 1997, 169.

²⁴ Diego Barros Arana, *Historia General de Chile* [1884], Santiago, Universitaria, 1999, I, 39-40.

²⁵ Gabriela Mistral, *Vuestra Gabriela*, Santiago, Zig-Zag, 1995, 72.

²⁶ Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Santiago, Universitaria, 2011, vol. II, 274.

a Chile”²⁷. Los fundadores del ‘orden’ chileno no podían ser sino de origen europeo, ojalá imperial. Francisco Encina aseguró que Diego Portales tenía “sangre romana” (¡sic!)²⁸.

Joaquín Edwards Bello renegó de la savia indígena de Chile: “Por desgracia, las imposiciones de la cultura universal, de la competencia, nos llaman urgentemente a diluir el indio, a mezclarlo, conservando lo que tiene de bueno y ahogando lo malo. Sus cualidades son buenas como el ají en un gran guiso: a pequeñas dosis [...] Fuera del control europeo el indio vale bien poca cosa, por no decir que no vale nada. Hay que mezclarlo, sumirlo, hacerlo naufragar en sucesivas inundaciones de inmigrantes”²⁹.

¿Cuán profunda llegó a ser la seducción por el mundo grecolatino?

En 1912 enseñó Luis Galdames: “Hagamos nuestro, [...] el ideal griego, el ideal de Atenas, el ático ideal civilizador, pero a condición de que seamos una Atenas perpetuamente rica, perpetuamente sana y poderosa [...]”³⁰. A partir de ese ideal, las culturas indígenas y mestizas resultaron relegadas, condenadas. Los intelectuales de izquierda vieron al pueblo mestizo de Chile limitado por sus influencias indígenas. Palabras de Clodomiro Almeyda en 1957: “Se gestaba al calor del mestizaje la mentalidad huasa, que añadía a la psicología del hidalgo español un ingrediente de pasividad y resignación indígenas, complejo anímico que sigue siendo todavía el sustrato de fondo del espíritu chileno”³¹.

En los círculos académicos y universitarios del siglo xx esta falsificación/‘farsificación’ con el Norte alcanzó medidas colmadas. Algo impensado, y aun escandaloso, para el abate Molina ien el siglo xviii! El abogado y ensayista Jaime Eyzaguirre argumentó en 1948: “Chile se revela como cuerpo total y se introduce en el dinamismo de las naciones al través del verbo imperial de España [...] No en balde pudo decirse entonces de Chile que era la Inglaterra de la América del Sur, puesto que a pesar de la lozanía de su suelo, las normas del derecho habían logrado fructificar en él

²⁷ Bernardo Subercaseaux, *op. cit.*, vol. II, 294.

²⁸ Bernardino Bravo Lira, *Portales. El hombre y su obra. La consolidación del gobierno civil*, Santiago, Jurídica de Chile, 1989, 471.

²⁹ Joaquín Edwards Bello, *La deschilenización de Chile*, Santiago, Ediciones Aconcagua, 1977, 43-44. Acerca de las vinculaciones de Edwards Bello con la propaganda nazi en la década de 1940, cfr. Graeme S. Mount, *Chile and the Nazis. From Hitler to Pinochet*, Montreal, Black Rose Books, 2002, 42.

³⁰ Luis Galdames, *Educación económica e intelectual*, Santiago, Universitaria, 1912, 239.

³¹ Clodomiro Almeyda, *La visión sociológica de Chile [1957]*, en *Obras escogidas 1947-1992*, Santiago, Editorial Antártica, 1992.

ventajosamente”³². Eyzaguirre se refirió, por supuesto, al pueblo chileno, como un “populacho”, y a los pueblos indígenas del Sur, como la “indiada”³³.

Con ese modelo se inspiró el lenguaje desapacible de 1973.

Éste se imbuyó de los valores superiores esgrimidos por Eyzaguirre: “Hay que activar en el chileno la conciencia del vivir histórico para que se conserve puro y alerta en medio de asechanzas destructoras”³⁴. ¿Puro y alerta ante qué asechanzas destructoras? “[El] pueblo chileno también tiene ideas claras, lenguaje sobrio y actitudes varoniles. Por eso el pueblo que piensa está con los Candidatos Nacionales”³⁵.

Los ambientes políticos de la elite comunista también manifestaron la ilusión y la agresividad del Norte. Durante la Segunda Guerra Mundial sus dirigentes llamaron a seguir “el comando genial del camarada Stalin”³⁶. Había que aliarse a la imbatible empresa militar de los Estados Unidos de Norteamérica: “El gran pueblo norteamericano, con su sentido práctico, ha puesto en marcha su poderosa industria de guerra, [...]”³⁷.

Ante la irresponsabilidad del pueblo chileno —el lenguaje inolvidable de Henry Kissinger tras la victoria democrática de la Unidad Popular en 1970— el hablar golpeado del Norte fue implacable. ¿Había que purificar a Chile? El lenguaje exasperado de los bandos militares de 1973: “[Limpiar] nuestra Patria de elementos indeseables que nada tienen que ver con nuestra tierra y origen común”³⁸.

No se toleraron diferencias, divergencias, pluralidades. “En el sur. Declaran personas no gratas a los gitanos”, informaba la prensa acerca de las medidas de la intendencia de Temuco³⁹. Pinochet en 1974: “Quitaremos la nacionalidad a aquellos que están actuando contra la Patria”⁴⁰. Pinochet en

³² Jaime Eyzaguirre, *Fisonomía histórica de Chile* [1948], Santiago, Universitaria, 1975, 14, 122.

³³ Jaime Eyzaguirre, *O’Higgins*, Santiago, Zig-Zag, 1950, 174, 299.

³⁴ Pablo Baraona y otros, *Visión crítica de Chile*, Santiago, Ediciones Portada, 1972, 20.

³⁵ *El Mercurio*, Santiago, 22.2.1973.

³⁶ Carlos Contreras Labarca, “La unidad es un deber supremo e impostergable para los patriotas”, en *Principios*, Santiago de Chile, febrero 1943, 5.

³⁷ Galo González, “El pueblo de Chile sabrá cumplir con su deber”, en *Principios*, Santiago de Chile, marzo 1943, 7.

³⁸ Bando 26, del 12.9.1973, en Manuel Antonio, Roberto y Carmen Garretón, *Por la fuerza sin la razón. Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*, Santiago, Lom, 1998, 35.

³⁹ *La Tercera*, Santiago, 19.1.1974.

⁴⁰ *La Tercera*, Santiago, 7.3.1974.

1979: “Ya no existen mapuches, porque todos somos chilenos”⁴¹. Ser chileno, o ser indígena: “Qué vas a ser chileno, indio *culeao!*”, fue la respuesta airada de un carabinero de Belén (oh,... ¡Belén!), en la región fronteriza con Bolivia, al dirigente aymara Cornelio Chipana⁴². Se difundió por todo el país un lenguaje siútico: engañoso, arribista, maltratador⁴³. Para peor, los astutos del Norte nos adularon haciéndonos creer inconfundiblemente europeos⁴⁴.

El Chile eurocéntrico, devoto de las representaciones y conformaciones unívocas del Norte, portador del temor multiseccular a los bárbaros del Sur, a los indígenas, se publicitó hasta más allá del Bicentenario: “Si algo caracteriza a Chile es su capacidad de recuperación. Vive rehaciéndose. Toda su historia se reduce a eso. Sus grandes realizaciones se forjan como respuesta a trágicos desafíos. Su sino parece ser crecer ante la adversidad. Así sucede desde que Michimalonco arrasó la naciente ciudad de Santiago en 1541 hasta la eterna crisis chilena, diagnosticada en 1901 por Mac Iver, superada sólo a partir de 1980 por el actual despegue [...] Estas reflexiones vienen muy a cuento ahora que se acerca el cuarto centenario de nuestra universidad, con la que culminó el primer gran despegue de Chile a raíz del desastre de Curalaba en 1598 y la pérdida de las siete ciudades del sur del Biobío, la parte más rica y poblada del reino”⁴⁵.

Otras miradas no compartieron este lenguaje de ‘despegue’ colonizador.

Diamela Eltit en 1993: “Este país que se hace cada vez más rubio, cada vez más occidental, cada vez más blanco, está haciendo una tremenda resta cultural al marginar a las clases populares [...]. En este país, el territorio habitado por los pobres se está convirtiendo en un gran clandestino”⁴⁶. Gastón Soublette, músico y filósofo, en 1994: “El pueblo chileno ha perdido su cultura

⁴¹ Pedro Cayuqueo, *Solo por ser indios y otras crónicas mapuches*, Santiago, Catalonia, 2012, 203.

⁴² Clara Zapata Tarrés, *Las voces del desierto: identidad aymara en el norte de Chile*, Santiago, DIBAM-RIL, 2001, 106.

⁴³ “Todas las siutiquerías del idioma las dejó el tiempo de Pinochet [...] Siúticos ha habido siempre, pero yo creo que la época crítica fue la de los milicos”. Graciela Romero, en Óscar Contardo, *Siútico. Arribismo, abajismo y vida social en Chile*, Santiago, Ediciones B Chile, 2011, 29.

⁴⁴ “La población de Chile es en un 97% europea [...] Chile está mucho más lejos de Centroamérica de lo que lo está Washington. Está, sin embargo, en el mismo huso horario que Washington”. Michael Novak, “Crisis en Chile”, *Mensaje*, 1983.

⁴⁵ Bernardino Bravo Lira, “Mira lo que tienes”, en *El Mercurio*, Santiago, 4.9.2011. El autor alude a la primera universidad confesional del país: la Universidad de Santo Tomás de Aquino, inaugurada por la Orden Dominicana en 1622.

⁴⁶ Diamela Eltit, en Vicente Parrini, *Matar al minotauro. Chile: ¿crisis moral o moral en crisis?*, Santiago, Planeta, 1993, 190-191.

y su tradición [...] La cultura chilena ha sido arrasada por el sistema [...]”⁴⁷. Descendientes directos de la elite de izquierda optaron por no reconocerse chilenos. Palabras de Marco Enríquez-Ominami, en 2004: “Soy mucho más francés, soy mucho más parisino. No me considero chileno, me siento en un tránsito hacia”⁴⁸.

En las postrimerías del siglo xx surgió una reacción al lenguaje uniforme del Chile instalado en 1973. Fue una crítica académica que, no obstante, no logró —o no pretendió— desprenderse de la gravitante tradición cívica del Norte. Gabriel Salazar escribió al comienzo de su *Historia contemporánea de Chile*, en 1999: “[La] llamada ‘historia republicana’ (1810-1998), no ha sido otra cosa que la permanente desarticulación de la *cultura republicana* heredada de las ‘ciudades, villas y lugares’ [alusión al reinado de Castilla de Juan II, en el siglo xv] que fueron respetadas, una y otra vez, durante siglos, por el viejo Derecho del Reino de España. Desarticulación que, tras siglo y medio, ha traído consigo la raquitización (o pobreza cívica) del ciudadano comunal”⁴⁹.

¿Dónde se hundían las raíces de la identidad histórica y política de Chile? ¿En la Castilla medieval? ¿Otra vez el ideario y ruta de Jaime Eyzaguirre? El historiador santiaguino había dicho: “España, hija de Roma y nieta de Grecia, fue el cordón umbilical que ató la patria en germen con la vieja Europa”⁵⁰.

¡Ilusiones grecolatinas!

Es notable que visiones historiográficas actuales hayan construido una narrativa sobre Chile con la nostalgia de la institucionalidad colonial del Norte. “[Durante el gobierno español] la tolerancia, el consenso y la salvaguarda de los derechos más fundamentales de indios, castas y mestizos habían sido uno de los ejes principales de la vida diaria”. ¿Una añoranza —como lo hicieron los militantes del partido monárquico— de la reposición de las leyes de Indias y del consejo de Indias con su paternal protección a indígenas y plebeyos?⁵¹

Siguiendo los carriles de la historiografía republicana clásica u oligárquica —al fin, una readecuación del ideal monárquico, con su preocupación obsesiva por las fuentes oficiales y estatales— el pueblo chileno todavía sigue siendo un “populacho”⁵².

⁴⁷ Gastón Soublette, en *El Mercurio*, Santiago, 9.10.1994.

⁴⁸ *La Nación*, Santiago, 19.9.2004.

⁴⁹ Gabriel Salazar & Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile*, Santiago, Lom, 1999, I, 267.

⁵⁰ Jaime Eyzaguirre, “Por la fidelidad a la esperanza”, en *Finis Terrae*, 53, 1966, 4.

⁵¹ Leonardo León, *obra citada*, 71, 704, 758, 792.

⁵² Alfredo Jocelyn-Holt, *El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica*, Buenos Aires, Ariel, 1997; Leonardo León, *obra citada*.

UN MUNDO A LA MANO: EL CHILE DEL SUR

“[Tú] ves que lo más seguro es que I[báñez] gane, a causa de la hambruna desesperada que trabaja al pueblo-pueblo de Chile [...] Hay un com[unista] —Allende—. No tiene ‘chance’ dicen, aunque es hombre limpio y con ideales.”

Gabriela Mistral, a Esther de Cáceres, 1952, en Silvia Guerra, Verónica Zondek, *El ojo atravesado. Correspondencia entre Gabriela Mistral y escritores uruguayos*, Santiago, Lom, 2005, 94.

“El poeta no es un ‘pequeño dios’. No, no es un ‘pequeño dios’. No está signado por un destino cabalístico superior al de quienes ejercen otros menesteres y oficios. A menudo expresé que el mejor poeta es el hombre que nos entrega el pan de cada día: el panadero más próximo, que no se cree dios. Él cumple su majestuosa y humilde faena de amasar, meter al horno, dorar y entregar el pan de cada día, con una obligación comunitaria.”

Pablo Neruda, *Discurso del Premio Nobel de Literatura*, 1971.

A través de abusivas y sucesivas influencias colonialistas, el Sur puede volverse impronunciable, inaudible, inconsciente, víctima de un epistemicidio, un asesinato del conocimiento⁵³. Con un esfuerzo descolonizador, es indispensable liberar y revivir ese Chile del Sur que lejos de construirse de manera unívoca, lo hizo mediante un concurso de vidas y experiencias culturales diversas y encontradas. No como una individualidad, sino como una dividualidad.

Como un hallazgo de la multitud humana, como le gustaría decir a Neruda.

Lógicamente, el punto de partida es el protagonismo milenario de los pueblos indígenas del Sur. Durante la expansión transatlántica europea se agregaron los pueblos ibéricos, con su bagaje espiritual traído menos del

⁵³ “Los intercambios desiguales entre culturas siempre han acarreado la muerte del conocimiento propio de la cultura subordinada y, por lo mismo, de los grupos sociales que la practican. En los casos más extremos, como el de la exclusión europea, el epistemicidio fue una de las condiciones del genocidio”. Boaventura de Sousa Santos, *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria*, Santiago, Editorial Universidad Bolivariana, 2008, 150-151.

mundo occidental, ‘godo’ y mucho más, especialmente, del Oriente. Con sus distintivos árabes, judíos y gitanos. También, durante los siglos XVII y XVIII se añadió, cuantiosa y formidable, la presencia de los pueblos y culturas africanas.

Encuentro de pueblos, de oralidades: reconociéndose, traduciendo. ¿Podrá expresarse este encuentro en la noción de ‘mestizaje’? Al menos, éste no puede entenderse como una sustancia homogénea. Sí como una porosidad, una heterogeneidad, una interidentidad. Ejemplo de esta heterogeneidad, de esta polirritmia: la cueca, la jolgoriosa danza popular del Cono Sur. La cueca no es solo patrimonio chileno. También es boliviana, peruana, argentina. Y, en su origen más remoto, alcanza al Oriente, al mundo hispanoárabe:

*Y en ese canto a la daira
que trajo la morería
nos llegó todo el reglaje
de música y poesía
Con velos orientales
suena y resuena
la majestad del arte
de la chilena
de la chilena sí
y en los concierto
las quemantes arenas
de los desierto
Gloria al templo beduino
porque es divino⁵⁴*

¿Quién ha representado entre nosotros la personalidad ardiente del Sur?

Con su lenguaje y con su vida, es probable que no haya personalidad chilena más inconfundible del Sur que la de una mujer: Gabriela Mistral. Mientras los varones —de la elite, por supuesto— a poco andar se identificaron con las pretensiones políticas, económicas y estéticas del Norte, Gabriela Mistral supo afincarse en el espíritu y el corazón del Sur. Los hombres que la trataron personalmente recuerdan haberse encontrado con un ser inigualable y original.

¡Hablaba con la dignidad y la entereza del Sur!⁵⁵.

⁵⁴ Samuel Claro, *Chilena o cueca tradicional de acuerdo con las enseñanzas de don Fernando González Marabolí*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994, 194.

⁵⁵ En 1925 el célebre escritor, y crítico del eurocentrismo, Romain Rolland, le hizo ver a Rabindranath Tagore la importancia de Gabriela Mistral como voz de la “América íbero-india”, cfr. carta de R. Rolland a R. Tagore, Villeneuve, 27.3.1925,

Por ejemplo, ¿qué dijo de ella el presidente Eduardo Frei Montalva?: “Nunca había tenido, hasta conocerla, una sensación más clara de lo que verdaderamente puede llamarse una persona genial. Al formular sus juicios o abordar cualquier tema, lo hacía desde ángulos insospechados, con algo de nuevo y recóndito, como brotado sin pretensiones ni rebuscamientos [...] Siempre hablaba de *mis indios*. No he conocido a otra persona que se refiriera y conociera mejor el significado y el alma de las viejas civilizaciones, la dulzura de carácter de estos pueblos, su mansedumbre y sumisión y sus maravillosas reservas humanas. Para mí, he de decirlo, que no conocía la América India, esto me sonaba a gran novedad. A través de sus frecuentes referencias, descubrí el sentido de esa América que yo ignoraba [...] Asimismo amaba el trópico y su gente y se sentía muy bien comprendida por ella”⁵⁶.

Gabriel Valdés Subercaseaux, el afamado diplomático chileno, la evocó con estas palabras: “Habla reposadamente, con voz sonora. Su ser irradiaba una gran dignidad [...] Conmigo fue extremadamente cariñosa, cariño que me manifestó en forma muy expresiva en las numerosas veces que la encontré en Europa. Me decía ‘mi arcángel’. Era una mujer de gran sabiduría, que hablaba de los pueblos, de la vida y del espíritu con una profundidad que no he escuchado en ninguna otra persona”⁵⁷.

El artista visual —y verbal— de reconocimiento mundial, Roberto Matta, dijo de Gabriela Mistral: “Ella era de un enorme espíritu revolucionario, en el sentido más humano del término [...] Ella era verdaderamente de Latinoamérica: muy interesada en Cuba, muy interesada en Martí. La primera vez que yo escuché la palabra ‘Martí’ fue por ella. Martí para ella era una figura importantísima. Lo que le interesaba era la cuestión de la escuela y de la enseñanza y la constante preocupación anticolonialista y antiimperialista. En ese sentido era verdaderamente una revolucionaria: siempre estaba pensando cómo reconstruir, cómo saber vivir juntos, el arte de vivir juntos”⁵⁸.

Por último, y nada menos, Nicanor Parra llamó a designar con su nombre nuestro país: *Basta abrir al azar un libro mío cualquiera / para ver que sin ella no soy nada. / [...] / He dicho y lo repito con muchísimo gusto / que este país debiera llamarse Lucila / en su defecto / que se llame Gabriela*⁵⁹.

¿Será posible vislumbrar hoy algunas claves que nos interioricen en la profundidad y el espesor del Sur, de acuerdo a la herencia de los sueños y

en Hermann Hesse, Romain Rolland, Rabindranath Tagore, *Correspondencia entre dos guerras*, Barcelona, Nuevo Arte Thor, 1985, 141-142.

⁵⁶ Eduardo Frei, *Memorias (1911-1934) y Correspondencias con Gabriela Mistral y Jacques Maritain*, Santiago, Planeta, 1989, 61.

⁵⁷ Gabriel Valdés, *Sueños y memorias*, Santiago, Taurus, 2009, 35.

⁵⁸ Eduardo Carrasco, *Matta. Conversaciones*, Santiago, Cesoc, 1987, 75.

⁵⁹ *El Mercurio*, Santiago, 2.4.1989.

las vigiliias de Gabriela Mistral? Por de pronto, insinuemos tres direcciones. Una, en el plano del conocer, otra en el campo del actuar, y la última, si no la primera, a nivel del emocionar.

UN CONOCER DE HALLAZGOS Y TRADUCCIONES: LA ‘CO-RAZÓN’ DIALÓGICA

“Es categoría subida esta de traducir el espíritu de las razas. Pero es también trabajo muy bello, porque se trata de ver y tocar raíces y sacarlas a la luz. El aprendizaje de un idioma fue siempre una aventura fascinante, el mejor de todos los viajes y el llamado más leve y más penetrante que hacemos a las puertas ajenas, es busca, no de mesa ni de lecho, sino de coloquio, de diálogo entrañable.

Los sudamericanos no somos gentes de puertas atrancadas [...] viajamos bastante, somos ‘projimistas’, es decir, cristianos que aman convivir.”

Gabriela Mistral, *La aventura de la lengua*, 1946.

“Yo entiendo que inventar humanidad es hacer crecer el sentido de la sutileza y la invención de relaciones todavía más humanas que las que se llaman ‘relaciones humanas’ [...] Esto es una co-razonada. Lo importante sería que también otros co-razonen con el co-razón.”

Roberto Matta, en Eduardo Carrasco, *Autorretrato. Nuevas conversaciones con Matta*, Santiago, Lom, 2002, 58, 388.

¿Cómo conocer y conocerse?

Se trata de saber vivir juntos, iel arte de vivir juntos!

El horizonte epistemológico de los pueblos del Sur se despliega —como un contrapunto con la razón colonial— en lo que Roberto Matta denominó la co-razón, el razonar compartido⁶⁰. Los misioneros coloniales querían uniformar con su conocimiento puro a los pueblos indígenas. Pues bien, estos

⁶⁰ Maximiliano Salinas, “Cuando tú razones en común, es el co-razón, es la co-razón: el amar como modo de revivir la proximidad del mundo”, en *Mapocho*, 69, 2011, 157-180.

decidieron prontamente dialogar a su manera con el cristianismo importado, haciendo, a su regalado gusto, ‘mezclas extrañas’⁶¹.

La modernidad eurocéntrica se limitó tristemente al conocimiento como regulación, cuyo punto de ignorancia es el caos y su punto de conocimiento es el orden. Así entendido el conocimiento —y el quehacer científico— llevó a la destrucción de múltiples formas de conocimiento, particularmente las más características de los pueblos sometidos al colonialismo⁶².

El conocimiento de los pueblos del Sur, colocado fuera de la gravitación monotemática en torno a un principio colonizador, posibilita la heterogeneidad y la improvisación de una temporalidad dialógica, basada en la intensidad y la extensividad de la intercomunicación⁶³. Durante la hostil Guerra Fría, este conocer distintivo del Sur se demostró en quienes confiaron más en el reconocimiento y la solidaridad internacional de los pueblos que en las puras y gravitantes ortodoxias del Norte. En 1972 dijo Salvador Allende en las Naciones Unidas: “Chile no está solo, no ha podido ser aislado ni de América Latina ni del resto del mundo. Por el contrario, ha recibido infinitas muestras de solidaridad y de apoyo. Para derrotar los intentos de crear en torno nuestro un cerco hostil, se conjugaron el creciente repudio al imperialismo, el respeto que merecen los esfuerzos del pueblo chileno y la respuesta a nuestra política de amistad con todas las naciones del mundo [...] Cuando se siente el fervor de cientos de miles y miles de hombres y mujeres, apretándose en las calles y plazas para decir con decisión y esperanza: —Estamos con ustedes, no cejen, ¡vencerán!, toda duda se disipa, toda angustia se desvanece. Son los pueblos, todos los pueblos al sur del río Bravo, que se yerguen para decir ¡basta!, ¡basta! a la dependencia, ¡basta! a las presiones, ¡basta! a las intervenciones; para afirmar el derecho soberano de todos los países en desarrollo a disponer libremente de sus recursos naturales [...] Estoy seguro que ustedes, representantes de las naciones de la tierra, sabrán comprender mis palabras. Es nuestra confianza en nosotros lo que incrementa nuestra fe en los grandes valores de la Humanidad, en la certeza de que esos valores tendrán que prevalecer, no podrán ser destruidos”⁶⁴.

⁶¹ Martin Lienhard, “La interpretación de los conflictos culturales en América Latina: problemas y propuestas”, en Sonja M. Steckbauer—Kristin A. Müller, hrgs, *500 Jahre Mestizaje in Sprache, Literatur und Kultur*, Salzburg, Instituts für Romanistik, 1993, 10-26.

⁶² Boaventura de Sousa Santos, *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria*, Santiago, Editorial Universidad Bolivariana, 2008, 26-29.

⁶³ Ángel G. Quinteros Rivera, *Cuerpo y cultura. Las músicas ‘mulatas’ y la subversión del baile*, Frankfurt, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2009.

⁶⁴ Salvador Allende, *Discurso en las Naciones Unidas*, 4 de diciembre de 1972.

Naturalmente estos valores, y esta forma de conocimiento, a pesar del genocidio, de la violación sistemática de los derechos humanos, no pudieron ser destruidos⁶⁵.

LA CONVIVENCIA NUTRITIVA DEL AMAR: UNA ÉTICA DE LA COMENSALIDAD

*Oro más lindo que oro del Pan
no está ni en fruta ni en retama,
y da su olor de espiga y horno
una dicha que nunca sacia.
Lo partimos, hijito, juntos,
con dedos duros y palma blanda,
y tú lo miras asombrado
de tierra negra que da flor blanca.*

Gabriela Mistral, *La casa: Ternura*.

*¡Ya pus compaire Manuel!
¡Al seco! ¡Qué está esperando!*

Nicanor Parra, *La cueca larga*.

¿Cómo actuar?

Los pueblos indígenas son nuestros maestros en la ética. Partiendo de su convivir característico, desde el Sur se fue construyendo una conducta colectiva fundada, más que en la violencia estatal o la jerarquía excluyente, propias de la colonialidad moderna del ser, en el cultivo del encuentro personal, en la concurrencia viva y corporal de los seres humanos. El mundo de la hospitalidad, de la amistad brindada espontánea y colectivamente.

En mapudungun hay palabras muy sentidas donde se relaciona la amistad con la comida. La expresión *misha*: “compromiso de amistad de dos personas que comieron en un plato en señal de amistad”, o la palabra *shangiñ*, o *rangiñ*, que significa “mitad; la amistad sellada entre dos personas amigas al

⁶⁵ Marcia Esparza, Henry Huttenbach, Daniel Feierstein eds., *State violence and genocide in Latin America: the Cold War years*, London, New York, Routledge, 2010.

servirse un trago en un vaso”. La expresión *koncho*: “el compadrazgo entre los Mapuche, la amistad sellada con un cordero de respetarse mutuamente durante toda la vida”⁶⁶.

El convivir fraterno de la comensalidad se comprobó en los grandes festines mapuches recordados por el abate Molina en el siglo XVIII: “En cada uno de tales banquetes, a los cuales concurren por lo común trescientas personas, se consumen más animales, más granos, y más licores, que aquellos que podría necesitar una familia entera para sustentarse dos años. Estos convites, que suelen durar dos o tres días, se llaman *cahuin*, o círculos, porque alrededor de un gran ramo de canela se sientan en círculo a comer y beber. Semejantes comilonas se hacen gratuitamente, y es permitido a cualquiera que sea participar de ellas sin el menor interés”⁶⁷.

Del compartir la mesa nació la amistad impercedera en el pueblo:

*Yo te lo digo
lo que me sobra es cancha
pa' ser amigo
Yo no invito a peliar
sino a tomar*⁶⁸.

*Tengo amigo en to'a parte
porque soy pura amista
y en jamás de los jamase
con naide una veleida
Nunca soy en la vi'a
yo el que molesto
porque prendí de chico
y a ser correuto
y a ser correuto sí
por eso digo
que voy al fin del mundo
con mis amigo*⁶⁹.

⁶⁶ Martín Alonqueo, *El habla de mi tierra: mapudungun*, Padre Las Casas, Temuco, Ediciones Kolping, 1989, 93, 113, 132.

⁶⁷ Juan Ignacio Molina, *Compendio de la historia civil del reyno de Chile* [1788], Santiago, Pehuén, 2000, II, 122.

⁶⁸ Samuel Claro, *op. cit.*, 368.

⁶⁹ *Op. cit.*, 405.

Violeta Parra fue intérprete señera de esta ética sabrosa del pueblo. Ella la supo vivir y repartir en cualquier parte del mundo, como lo demuestra esta luminosa carta enviada desde Suiza a su amiga Adriana Borghero, en 1962:

Muy querida Adriana [...]: Si mi hígado me lo permite, nos reuniremos alrededor de una buena botella de pipeño del sur, y atravesaremos el humito de un asado popular con pebre y todo [...] Yo quiero que me quieran, porque los repollos y los tomates que siembro con mi mano puedan ser comidos por aquellos que quiero, porque mi carácter y mi sembradero de palabras pueden dar alegría y pena a un ser que se estima y se quiere conservar, porque mi taza de té la sirvo sin que la distracción me obligue a servir un té hervido [...] [Mi] canto debe ser mi mejor taza de té para la amiga sentadita en la mesa redonda. Eso es lo que me preocupa, Adriana: querer a todos y que me quieran todos, por el respeto que pongo en este amor; por la cantidad de condimentos que pongo en éste, cuando a cada uno debo servirle su platito [...] Un año y ocho meses que salí al mundo a servir mi tacita de té entre las familias que beben por los ojos y los sentidos. No me entienden la palabra, pero sus rostros se ponen brillantes, y tartamudean de emoción cuando quieren tender ese hilito misterioso entre su sangre y la mía, que se llama amor. Si vieras, Adriana, cómo brillan las arruguitas de los viejos y cómo se aclaran las nubes de sus ojos cuando les entrego mi alma en una cueca o en un cuadro. En eso ando por aquí, repartiendo canastos de amor [...].

[Yo] en un rinconcito, arreglado con mis trabajos y con mis banderitas en guirnaldas de tres colores, allí con mi guitarra y con mi paciencia y con mi corazón al aire libre. Mi olla de ponche en leche desapareció en los labios curiosos y amorosos de los gringuitos. Y miles de cuecas fueron recibidos por ellos. Jamás en Chile persona alguna ha cantado tanta cueca, porque allá en Chile a una le prohíben la cueca. Y aquí, mil veces repetida en los patios de la Universidad, y ayer en el parque de Gèneve. Y la gente me traía de comer. Ignorantes de mi hepatitis, llegaban a mí con las mejores bebidas y las mejores comidas. Otros que me apretaban la mano, y no me la soltaban más [...] De la emoción se nos pierden las cosas. Orgullo me da hablarte de tan bellas consecuencias [...] Te abraza, Violeta Parra⁷⁰.

⁷⁰ Violeta Parra, carta a Adriana Borghero, 1962, en Isabel Parra ed., *El libro mayor de Violeta Parra. Un relato biográfico y testimonial*, Santiago, Cuarto Propio, 2009, 138-140.

LA RISA Y LA ALEGRÍA DE LA VIDA: UN TEMA NO MENOR

*Saben lo que pasó
mientras yo me encontraba arrodillado
frente a la cruz
mirando sus heridas?
me sonrió y me cerró un ojo!*

*yo creía que Él no se reía
ahora sí que creo de verdad.*

Nicanor Parra, de *Hojas de Parra*, 1985.

Reírse en amor, es reírse de la muerte para vivir la vida. Ese que se sabe reír en el amor, puede salvarse.

Roberto Matta, en Eduardo Carrasco, *Autorretrato. Nuevas conversaciones con Matta*, Santiago, Lom, 2002, 88.

En el Sur se ha sabido y se ha reclamado siempre habitar y cohabitar con el humor. Más allá de lo aciago y lo infortunado. En el invierno de 1822 observó María Graham: “En el fondo del valle encontramos un rancho que ofrece actualmente un triste aspecto de pobreza y de miseria; ésta es la estación más pobre del año; las provisiones traídas para la temporada están casi agotadas; sin embargo, el campesino espera sin impaciencia (porque los chilenos son alegres y de buen humor) que vuelva la estación que le traerá las manzanas para hacerle el pan más agradable y las verdes ramas que darán más frescura a sus techados y a sus cercos [...]”⁷¹.

En *La sangre y la esperanza* Nicomedes Guzmán hizo decir a unos de sus personajes populares chilenos: “—¡Pero claro —roncó el tío—, hay que tomar la vida por su cara de risa! ¡Si no, nos vamos al hoyo mucho antes de tiempo! ¡Hay que saber vivir! ¡Hasta la muerte, risa y broma!... La vida necesita mucho corazón, pero mucha risa también. Si no, estamos jodidos.

⁷¹ María Graham, *Diario de mi residencia en Chile en 1822*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1953, 68.

¡Ja, ja, ja!...”⁷². Manuel Rojas apuntó de un personaje popular en *Mejor que el vino*: “Otro, alegre, despreocupado, que no se bañaba, que lucía remiendos por todas partes y que gozaba de todo, del aire, de los niños, de las mujeres, del pan, del vino, del queso. Reía siempre, aun en los peores momentos”⁷³.

Gabriela Mistral fue categórica al respecto. Como bien la recordó su amigo Arturo Torres Río-Seco: “Gabriela [fue] buena mujer de un pueblo chileno, muy dada a los chistes, a las frases de doble sentido, a los comentarios caseros; [...] Gabriela fue una persona que ocultaba su constante humorismo para ser más intelectual [...]”⁷⁴. Ella escribe en 1938, en *Tala*: “No son ni buenos ni bellos los llamados ‘frutos del dolor’, y a nadie se los deseo. De regreso de esta vida en la más prieta tiniebla, vuelvo a decir, como al final de *Desolación*, la alabanza de la alegría”⁷⁵. En 1950: “No se ponga triste. La ‘Melancolía’, incluso la de Durero, es una bruja fea. Dios le dé paz y gozo”⁷⁶. En 1951: “No soy de las que creen en la ayuda del dolor: teoría esta absolutamente española, es decir, morbosa, de tipo inquisitorial. Defiende tu alegría”⁷⁷.

El buen humor y la risa han llegado a ser rasgos inevitables de las mujeres y de los hombres representantes del Sur. Buen humor y risa no cualesquiera. Expresión quintaesenciada de una vitalidad y de un afán por traspasar límites y fronteras. Como dijo Gabriel Valdés de Pablo Neruda: “Neruda era un magnífico anfitrión y acogía a todos con su carácter afable y su constante buen humor [...] Era muy chileno de carácter, mantenía un permanente buen humor que a veces escondía las inevitables molestias que debía sufrir. Era sobresaliente su eterna vitalidad, que lo llevaba a vivir un mundo sin fronteras y sin división de edades ni de ningún tipo [...] No tenía enemigos ni éstos cabían en su mundo [...] Neruda [...] quería y necesitaba no tener enemigos, [...]”⁷⁸.

Este es un tema no menor.

⁷² Nicomedes Guzmán, *La sangre y la esperanza* (1943), Santiago, Quimantú, 1971, I, 99.

⁷³ Manuel Rojas, *Mejor que el vino* (1958), Santiago, Lom, 2008, 53.

⁷⁴ Arturo Torres Riosco, *Gabriela Mistral (Una profunda amistad; un dulce recuerdo)*, Valencia, Editorial Castalia, 1962, 5-6.

⁷⁵ Gabriela Mistral, “Excusa de unas notas”, en *Tala*, 1938.

⁷⁶ Gabriela Mistral a Alfonso Reyes, Nápoles, diciembre 1950, en *Antología mayor. Cartas*, Santiago, Cochrane, 1992, 503.

⁷⁷ Gabriela Mistral a Victoria Ocampo, Nápoles, 6.10.1951, en G. Mistral, V. Ocampo, *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2007, 185.

⁷⁸ Gabriel Valdés Subercaseaux, *Sueños y memorias*, Santiago, Taurus, 2009, 226-227, 230.

Sobre todo porque el sistema moderno colonial no supo entender el fervor festivo de la risa. “La Modernidad es la etapa que peor ha comprendido la risa. Y la razón de esa incompreensión es lo poco dotada que ha estado esta época para la risa. El individualismo —el pensamiento moderno— resulta incapaz de percibir el espíritu regenerador de la risa y se conforma con la dimensión negativa: la burla [...] En pocas palabras, la risa necesita un estado de comunión entre los individuos y la colectividad, ese estado que suele proporcionar la fiesta”⁷⁹.

Es cierto que la estética de la seriedad —y su creación del héroe— marcó a fuego, incluso entre nosotros, los horizontes ideológicos y mentales. A diestra y siniestra. Pablo de Rokha elogió con palabras graves al ex dictador Ibáñez en 1938: “El general Carlos Ibáñez del Campo es uno de los hombres más lúcidos y más hábiles que he conocido, [...] Y uno de los más serenos, en su gran pasta humana. Además, la bondad, una bondad seria, viril, sobria, bondad de soldado de caballería, precisamente [...] de ahí su adhesión a la Santa España, épica, [...]”⁸⁰.

Sabemos que el patetismo heroico y militar irrumpió otra vez con cajas destempladas en 1973. Fue el tiempo de la seriedad de la muerte, de la desgracia, considerado desde el Norte como patrimonio del Sur: “[El] chileno parece sentirse más a sus anchas en el infortunio”⁸¹.

EN SÍNTESIS, FIN A LA SIUTIQUERÍA GRECOLATINIZANTE

“El Norte ha sido injusto y codicioso; ha pensado en asegurar a unos pocos la fortuna que en crear un pueblo para el bien de todos; [...] En el Norte no hay amparo ni raíz. En el Norte se agravan los problemas, [...] Los hombres no aprenden aquí a amarse ni aman el suelo donde nacen [...] Aquí se amontonan los ricos de una parte y los desesperados de otra. El Norte se cierra y está lleno de odios. Del Norte hay que ir saliendo.”

José Martí, *Obras completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963, II, 367-368.

⁷⁹ Luis Beltrán Almería, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, 2002, 224-225.

⁸⁰ Pablo de Rokha, “Carlos Ibáñez, el General de la Victoria”, *La Opinión*, Santiago, 3.9.1938. Desde otra orilla, jamás suscribiría tal aserto Violeta Parra: “concédanme la ocasión / para decir crudamente, / que Ibáñez, el presidente, / era tan cruel como el león”. Violeta Parra, *Décimas. Autobiografía en verso*, Santiago, Sudamericana, 2011, 74.

⁸¹ Jaime Eyzaguirre, “Por la fidelidad a la esperanza”, *Finis Terrae*, 53, 1966, 8.

“Tupí, or not tupí that is the question.”

Oswald de Andrade, *Manifiesto antropófago* [1928], en *Obra escogida*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, 67.

Nicanor Parra abre el horizonte del siglo XXI. Fin a la siutiquería grecolatinizante. ¿Quién es el siútico? Eduardo Blanco-Amor en su *Chile a la vista* describió con certeza: “¿Pero acaso el siútico no es un ser de alma fruncida? [...] [Cuando] parece dársenos, nos entrega un espectro: no lo que es sino lo que él cree que es [...] Las reacciones del siútico, no son reacciones sino ademanes. En vez de carácter, el siútico tiene repertorio. Suele ser ‘bien educado’, y hasta amable, pero nunca plenamente bueno [...] Es el fruncimiento que le cierra todos los poros del alma y le mantiene confinado en sí, ensimismado, condenado no sólo a no salir de sí sino a ver el mundo a través de rendijas e intersticios, privado de la percepción del ancho, rico y arbitrario panorama de la vida. Privado, sin conocimiento”⁸².

¡Cuánta siutiquería grecolatina, o nortecéntrica, frunció la percepción de nuestro ancho, fluido y espléndido Sur! El siútico, cerrado en los poros del alma, siendo del Sur jura que es del Norte. Trepa hacia el Norte. Arribismo, simulacro. Anda por el Sur exhibiéndose ayuno de compasión, de fraternidad y de risa, persuadido, al contrario, de los sacrosantos valores del individualismo, la exclusión y la seriedad. “El chileno tonto recorre estos países indios o mestizos declarando su blanquismo”, dijo sabiamente Gabriela Mistral⁸³.

¡Fin a las siutiquerías!

Volver al Sur es lo que necesita este país que debiera llamarse Lucila o Gabriela.

⁸² Eduardo Blanco-Amor, *Chile a la vista*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1952, 76-78.

⁸³ Enrique Gajardo, “La Gabriela que yo conocí”, en *El Mercurio*, Santiago, 18.6.1989.

A CUARENTA AÑOS DE LA RECOMPOSICIÓN TIEMPO, CRISIS Y FIN DE CICLO EN AMÉRICA LATINA

*Patricio Quiroga Z.**

La relación entre la crisis mundial y el fin de un ciclo histórico continental ha estado presente en América Latina en tres oportunidades (1873, 1929, 1974) y se caracteriza por el derrumbe del Estado, del modelo económico, de la inserción internacional y de la cultura; convulsiones acompañadas por formas diversas de violencia, conculcación de los derechos humanos y cambios en la hegemonía. La coincidencia, entonces, de la crisis con el fin de ciclo ha tenido consecuencias catastróficas para la región, las sucesivas recomposiciones del capitalismo han tenido efectos graves para la convivencia democrática y especialmente para los subalternos. Ahora bien, a cuarenta años de la recomposición iniciada en 1974, pareciera estar emergiendo en el horizonte regional una cuarta posibilidad de conjunción de crisis y fin de ciclo. Por eso, el interés por conocer la historia del tiempo presente y la relación crisis/fin de ciclo, es una demanda urgente que, además, se inscribe en lo que se está denominando como el malestar latinoamericano. La incertidumbre en el centro y las posibles repercusiones en la periferia reclaman una reflexión para entender la perspectiva de nuestras sociedades, sobre todo por la pérdida de análisis del factor externo que está afectando a nuestra historiografía.

TIEMPO, RECOMPOSICIÓN CAPITALISTA, CRISIS EN EL CENTRO, FIN DE CICLO LATINOAMERICANO

En América Latina, hacia mediados de la década del setenta, el advenimiento del Estado de excepción pavimentó el camino para la recomposición del capitalismo, cambio caracterizado por el impacto neoliberal facilitado por la globalización, contexto en que colapsó la matriz *estadocéntrica* comenzando la expansión de la matriz *mercado-céntrica*, paradójicamente, profundizada por los posteriores procesos de transición a la democracia¹. Por doquier proliferaron los planes de ajuste estructural, estabilizándose las economías nacionales al tiempo que se contenía la inflación. Sin embargo, avanzando en los noventa, los problemas microeconómicos, los estructurales, la inequidad y el impacto de las crisis económicas volvieron a abrumar a las sociedades de la región, produciéndose reformas al modelo con la consiguiente estabilización. Pero

* Profesor Titular. Instituto de Historia. Universidad de Valparaíso.

¹ Yasuke Murakami, *América Latina en la era posneoliberal: democracia, conflictos y desigualdad*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2013.

los trastornos están regresando siete años después que estallara la crisis del centro en 2007/8. Impacto relativamente sobrellevado con la recuperación del año subsiguiente, aunque prontamente desbordada en los años posteriores y profundizada desde mediados de 2013, reponiéndose la incertidumbre, la protesta y la exigencia de cambio. Una tendencia que podría ampliar aquello que se denomina como el *período posneoliberal* a los países de mayor predominancia neoliberal (Chile).

Esto no significa que el neoliberalismo esté siendo aventado; por el contrario, según las tendencias que marcan Bolivia, Ecuador y Venezuela el neoliberalismo es una realidad que muestra múltiples variantes. Pues mientras algunos países mantienen los fundamentos neoliberales (Perú), otros buscan recomponer la matriz estadocéntrica (Argentina) o dan forma a un neoliberalismo reformado (Brasil). Incluso en Guatemala, tras la guerra, no obstante la oposición de los movimientos sociales y de la antigua guerrilla, la reconstrucción nacional se hace desde el neoliberalismo, recientemente cuestionado por el triunfo del FMLN en El Salvador. Por otra parte, no puede perderse de vista que la Alianza del Pacífico es lo que es: un emprendimiento neoliberal.

El manejo macroeconómico posibilitado por la anterior bonanza económica, por el boom de las exportaciones, el ordenamiento fiscal y la exacción de una alta cuota de ganancia, comienza a experimentar problemas; a saber: i) la incongruencia entre macro y microeconomía, razón de la inequidad, las privatizaciones —que solo favorecen a las elites— y pocas oportunidades para la mayoría ciudadana, asuntos que están en el centro de la crítica; con un agravante, ya que para las grandes mayorías empoderadas de sus derechos el crecimiento económico sin efectos mayores en la redistribución se transforma en intolerable; ii) asunto complejo, porque coincide con tendencias disruptivas en algunos sistemas políticos de la región; si bien Brasil, México y Uruguay se muestran estables, en el primero de estos la protesta es un hecho cotidiano, en tanto que en el segundo se resquebraja la acción del Estado por el narcotráfico. Argentina muestra tendencia al conflicto especialmente en el área rural, en tanto el sistema de Chile ha entrado en descrédito. Bolivia, Ecuador y Perú muestran debilidades por la alta volatilidad electoral y poca o reciente institucionalización. Y en Costa Rica, El Salvador, Guatemala y Honduras los sistemas políticos también se muestran inestables. En este contexto, entonces, caracterizado por la incongruencia entre macro y microeconomía y la tendencia a la inestabilidad en los sistemas de partidos, irrumpe la molestia ciudadana, cuya posible movilización podría abrir espacio para el cambio o reforma del modelo.

En el curso de una recomposición capitalista frustrada, de crisis en el centro y un probable fin de ciclo latinoamericano, el tema de la apertura de una fase posneoliberal podría trazar una (posible) vía de cambio regional. Pero esta perspectiva analítica solo es comprensible a partir de reconstruir

un tiempo un tanto perdido en el análisis cotidiano y de reconocer las tendencias que caracterizan el sistema mundial, entendido holísticamente, es decir, en su totalidad. En suma, es difícil orientarse en una sociedad en que los medios de comunicación han transformado el conocimiento en efímero, fragmentado y sin continuidad.

Por eso esta pesquisa centra el enfoque desde la historia, un enfoque motivado por la creciente lejanía del análisis del acontecer mundial que está caracterizando a la historiografía. Ahora bien, la exigencia de la historiografía tradicional de dejar pasar un tiempo para analizar el hecho histórico, complejiza la intención de centrar la atención en un tiempo histórico prácticamente abandonado en el análisis. Me explico. Dada la creciente especialización de la historiografía, debemos diferenciar entre *historia contemporánea*, *historia del tiempo presente* e *historia reciente*². La antigua *historia contemporánea* dilatada por el discurrir del tiempo, ha dado paso —desde hace algunos años— a una nueva dimensión y comprensión del tiempo histórico en el contexto de sociedades que demandan un mayor conocimiento del presente; especialmente de aquellas que han sobrellevado el impacto de un pasado traumático y afanosamente buscan mejoramientos en su calidad de vida intentando comprender la configuración de su tiempo.

La *historia del tiempo presente*, constituida hace ya casi medio siglo, es “la historia de la propia vida”, como ha señalado E. Hobsbawm. Es la historia de un ciclo-con-sentido que relaciona conciencia histórica, uso público del pasado y memoria. Ese ciclo en la historia-mundo se abre en 1945 (fin de la II guerra) y se cierra en 1974 (recomposición universal del capitalismo); en la memoria española se inicia con la guerra civil y culmina con la transición. Estamos, pues, ante ciclos de alrededor de sesenta años, el tiempo de “la generación a que pertenecemos”, al decir del historiador español Roncayolo; es el tiempo del recuerdo. Estamos ante una vía de entendimiento, un enfoque historiográfico sobre la realidad vivida y la narración de ese jirón de tiempo en combinación con la memoria, teoría y método. Ahora bien, aceptar este punto de vista implica una ruptura epistemológica con el punto de vista prevalente, ese que reclama el paso del tiempo para “hacer historia”. Lo nuevo es, entonces, la promoción del encuentro entre pasado y presente, entre la vida discurrida y el instante reflexionado, esfuerzo en que se le asigna un papel muy importante al estudio de las *líneas de trayectoria* que vienen del

² Julio Aróstegui, Jorge Saborido, *El Tiempo Presente. Un mundo globalmente desordenado*, Eudeba, Buenos Aires, 2005; Beatriz Figallo, Josefina García del Ceretto, *La historia del tiempo presente. Historia y epistemología en territorios complejos*, Facultad de Filosofía y Letras/UC, Buenos Aires, 2009; Margarita López, Carlos Figueroa y Beatriz Rajland (Editores), *Temas y procesos de la historia reciente de América Latina*, Clacso/Ed. Arcis, Santiago, 2010.

pasado inmediato, para unir cabos desde el tiempo presente y para rebasar la actual tendencia a partir de lo inmediato y efímero. Siendo la meta, entonces, *devolver el pasado al presente*, devolviendo la historicidad perdida en las últimas décadas, volcando la mirada sobre los indicadores más relevantes para comprender la historia de nuestros días.

Por su parte, la *historia reciente* —en boga a partir de 1993—, debido al ahora inexorable envejecimiento de la *historia del tiempo presente*, se está constituyendo como “un nuevo campo de conocimiento”, según la propuesta de M. López. En un contexto de creciente predominio eurocéntrico en el análisis, de valorización de la globalización mercantil y de subvaloración de la región —es decir, de alto impacto de la cultura europea-norteamericana, de los tratados de libre comercio por sobre las alianzas regionales y de desaparición del entorno geopolítico—, se constata una creciente pérdida de noción de los espacios geográficos, simbólicos y económico-sociales, haciéndose necesaria la operación contra-hegemónica para entender la desaparición de los espacios de contexto³. Ahora bien, en el caso latinoamericano y dada la cercanía con el terror de Estado, el estudio del tiempo inmediato debe hacerse cargo de los temas traumáticos contenidos en la memoria reciente. En ese sentido, ubicamos el punto de partida de la historia inmediata de América Latina en el espacio-tiempo de coincidencia entre los golpes de Estado de Bolivia, Uruguay, Chile y Argentina⁴, con el inicio de la recomposición capitalista catapultada por la crisis de 1974, trance relacionado con la guerra del Yom Kippur, la crisis petrolera y el derrumbe del dólar⁵. Coyuntura a la que deben sumarse los acontecimientos que, poco más tarde, explosionaron con las acciones de la Línea del Frente en África.

Por supuesto esta opción, como cualquier otro análisis historiográfico, requiere de tiempos más largos para su cabal comprensión; dicho de otra manera, se trata de entender la secuencialidad y conexión con procesos históricos anteriores. Aunque el análisis del tiempo inmediato requiere, por el encuentro entre pasado y presente, reflexionar sobre su propio objeto de estudio, a fin de evitar la acusación de presentismo / coyunturalismo / subjetividad. En esa perspectiva la vivencia (pasado) y la expectativa (futuro) requieren de un método propio y de atención epistemológica. Reconstruir la historia obstruida implica la ruptura con la tradicional división entre historia

³ Ana Esther Ceceña, “El proceso de ocupación de América Latina en el siglo XXI”, en <https://mail.google.com/mail/u/0/?ui=2&ik=f507788911b&view=pt&search=inbox&msg=...>; también, *Hegemonías y emancipaciones en el siglo XXI*, Clacso, 2004.

⁴ Waldo Ansaldi, Verónica Giordano, *América Latina. La construcción del orden*, T. II, Ariel, Buenos Aires, 2012, p. 406, ss.

⁵ Josep Fontana, *Por el bien del Imperio. Una historia del mundo desde 1945*, Pasado y Presente, Barcelona, 2011.

mundial, continental y nacional, el uso de nuevas fuentes (especialmente orales y periodísticas), enfoques comparativos y acercamientos pluridisciplinarios e intradisciplinarios. Pero esto implica, por sobre cualquier consideración, utilizar el acumulado de conocimiento histórico para descender los velos que envuelven a una realidad a la que se le está negando su historicidad y en la cual pareciera que el neoliberalismo cobrara vida propia, independizándose de las tragedias de antaño. Dicho de otra manera, se trata de romper con la amnesia histórica que envuelve *los procesos que condujeron* al neoliberalismo. Amnesia acerca de su modo concreto de implantación en América Latina.

Siendo el estudio del tiempo inmediato riesgoso por la subjetividad de los actores, es conveniente encarar la pregunta: ¿cómo reducir el riesgo del desequilibrio? En ese sentido, por su claridad, hacemos nuestra la propuesta de Sousa Santos respecto a lo que denomina como una *epistemología del Sur*; a saber:

Entiendo por epistemología del Sur la búsqueda de conocimientos y de criterios de validez del conocimiento que otorguen visibilidad y credibilidad a las prácticas cognitivas de las clases, de los pueblos y de los grupos sociales que han sido históricamente victimizados, explotados y oprimidos, por el colonialismo y el capitalismo globales. El Sur es, pues, usado aquí como metáfora del sufrimiento humano sistemáticamente causado por el colonialismo y el capitalismo. Es un Sur que también existe en el Norte global geográfico, el llamado Tercer Mundo interior de los países hegemónicos. A su vez, el Sur global geográfico contiene en sí mismo, no solo el sufrimiento sistemático causado por el colonialismo y por el capitalismo globales, sino también las prácticas locales de complicidad con aquellos. Tales prácticas constituyen el Sur imperial. El Sur de la epistemología del Sur es el Sur antiimperial⁶.

En fin, en un contexto de confusiones intelectuales, al situar la perspectiva *desde un pasado que no pasa*, la relación *crisis / posneoliberalismo* desde el *Sur*, ubica la trama en el *tiempo obstruido*, ese tiempo carente de información y con mucho de desinformación⁷.

⁶ Boaventura de Sousa Santos, *Una epistemología del SUR*, Siglo XXI/Clacso, México, 2009, p. 12.

⁷ Villagómez, Alberto, "América Latina: entre la democracia informativa y la concentración de los medios de comunicación", en *Pacarina del Sur* [En Línea] año 5, núm. 18, enero-marzo, ISSN: 2007-2309.

Desde 2007/8 se recibe información sobre la crisis iniciada en los Estados Unidos, una información sesgada que no daba cuenta de la profundidad de ésta. En un principio la noticia giró sobre el tema de las *subprimes*. Luego viró sobre la quiebra de bancos (Morgan Stanley), los problemas de grandes empresas (Chrysler, la industria naviera coreana), a continuación apareció la posibilidad del no pago de la deuda (Islandia). Ahora bien, no obstante la gravedad de la situación, el BCE no tomó lo suficientemente en cuenta la situación y la recesión se expandió por Europa, entrando luego en escena aquellos problemas sociales que acompañan la explosión de cesantía, los que aún están afectando al mundo del desarrollo (Indignados). Como si fuera poco se acentuó la especulación con los precios del petróleo y de los alimentos, y apareció el drama que comienza a girar en torno al agua. Aquellos eran días de zozobra; pero lo peor todavía había de venir, por la asimetría que constituía el PIB mundial de 70 billones de dólares y la existencia de un mercado de obligaciones de 95 billones. Una situación insostenible, porque el capital especulativo era mayor que la economía real.

En 2009 la hegemonía norteamericana se resintió, abriéndose paso a nuevas variables de desarrollo geopolítico (BRICS), a la (posible) revalorización de los enfoques de cooperación multilateral y de la industria nacional. También se puso en discusión la necesidad de una nueva arquitectura financiera mundial. Pero la solución no llegó y quedó entrampada en los grandes foros mundiales (G-8, OCDE); no obstante, 2010 marcó una cierta recuperación. Empero, al año siguiente la pretensión de los banqueros norteamericanos de doblegar el Euro a través de su eslabón más débil (Grecia) —operación dirigida por Goldman Sachs— profundizó la crisis, trasladándose a Europa, asolada ahora por la crisis fiscal de los Estados en torno al Euro. Sin embargo, esto no es todo. Porque los países del viejo continente debieron enfrentar la devaluación y el desapalancamiento del capital. Esto significa que el financiamiento público para recapitalizar puso en peligro la reproducción económica y política del propio Estado nacional. En 2013 la economía en Europa no despegó; por el contrario, Portugal, Italia, Irlanda, Grecia y España quedaron al borde del *default*. En Estados Unidos la economía creció con altibajos, expandiéndose la incertidumbre; tanto, que B. Obama y el rey de España llegaron a plantear que ante la especulación financiera era necesario un proceso de reindustrialización. En conclusión, el centro vive un período de estabilización con estancamiento.

El *origen* de la crisis sigue sin resolverse. Pero ya han pasado siete largos años desde su inicio; por lo tanto, cada vez es más claro que la razón no reside en la desregulación de los mercados financieros, en la especulación con las materias primas, en la creciente inflación planetaria, en la crisis energética y alimentaria, o en las dislocaciones del crédito. El resultado de un alto nivel de deuda acompañado de bajo crecimiento requiere de otros intentos de explicación, siendo cada vez más claro que en el trasfondo se encuentran las

limitaciones del desarrollo del capitalismo que, en esta fase, enfrenta una crisis de hegemonía financiera por la falta de regulación de prácticas que, aprovechando la globalización, buscaron elevar la tasa de ganancia. Razón del deterioro de la atención a la salud y la educación, del aumento del suicidio, de mayores impuestos, de la reducción del gasto público, del recorte de las pensiones, las prestaciones sociales y los sueldos; a lo que se agrega la represión ante la protesta y el malestar social.

Lamentablemente, las posibilidades de corrección para 2014 son magras. De partida, la crisis de Ucrania, sin dinero en las arcas, incidirá en los precios de los combustibles (petróleo) y cereales, y seguramente causará trastornos en la bolsa mundial. De manera que empeorará la situación, atravesada ahora por conflictos geopolíticos, transformándose el tema económico en secundario (en relación a los resentimientos y desconfianzas venideros)⁸. El tema de Malta/Chipre seguirá latente y sostenido solo gracias a la *troika*. España seguirá requiriendo de casi quince años para volver a los niveles de vida de 2007. Además, la tendencia pareciera indicar —de acuerdo a los análisis disponibles— que se avecina una posible deflación, es decir, sobre el estancamiento sobrevendría un mayor desempleo y el punto neurálgico será Alemania, que ha crecido a un costo muy alto por el desempleo, subempleo y recortes salariales. No obstante que hasta ahora las exigencias impuestas a los países con mayor nivel de crisis no han aplicado para Berlín, cuyo gobierno está reconociendo la existencia de un excesivo gasto fiscal y mercados laborales rígidos, planteándose la posibilidad de una política expansiva que aumente los precios en territorio alemán para estimular las exportaciones del sur de Europa al norte. Pero al intentar equilibrar las cuentas con los socios de la eurozona, lo más probable es que la crisis alemana se profundice; además, ¿están los socios del euromercado en condiciones de satisfacer la alta demanda agregada alemana?

2014, al parecer será un año en que las *economías zombi* seguirán reproduciéndose por las masivas transfusiones de capital estatal succionadas desde los impuestos y recortes aplicados a los subalternos. En fin, ¿hasta dónde la incongruencia entre macro y microeconomía, la tendencia a la inestabilidad de los sistemas de partidos y el resquebrajamiento del pacto social del capitalismo aumentarán la molestia ciudadana y ahondarán el conflicto socio-político? ¿Cómo resolver el problema que enfrenta la humanidad, además, con graves niveles de confusión teórica? Tema no menor, porque hasta ahora no hay una propuesta alternativa de alta coherencia desde el pensamiento contrahegemónico para salir de la crisis. Por eso, continúan confrontándose posiciones diametralmente opuestas en un mismo campo; por ejemplo, para

⁸ *Der Spiegel*, N° 51, 16.12.2013, p. 74, ss.

el economista del FMI, O. Blanchard, la economía mundial necesitaría de diez años para salir de la crisis financiera, en tanto que para otro de los “gurús” del sistema, el economista N. Roubini, el capitalismo habría ingresado en un período de autodestrucción. Pero pareciera que el tema no es vaticinar un negro 2014 sino una tendencia histórica algo mayor, porque como informó *The Economist*⁹ el retroceso de Grecia es de alrededor de quince años, el de Estados Unidos de doce y el de Francia de seis.

Dicho de otra manera, la humanidad vive un momento de retroceso global ya de mediano plazo, situación que afecta la economía hogareña, las finanzas, la producción, el consumo, los ingresos y la estabilidad laboral. En este complejo contexto la pregunta es, *¿qué pasará con América Latina?* Todo pareciera indicar que podríamos estar frente a la profundización de la crisis mundial, acompañada ahora del inicio de un nuevo fin de ciclo latinoamericano.

Pero antes de examinar la relación crisis/fin de ciclo señalaremos que América Latina no está en crisis, la crisis *no es en la periferia, sino en el centro*. Aún más, la economía regional creció en los últimos años por la relación comercial con China (especialmente, Argentina, Brasil, Chile y Perú), las cuentas fiscales están en orden, las remesas que hasta el estallido de la crisis en el centro se enviaban del exterior se convirtieron en virtuosas (Centro América, México), la inflación ha sido contenida, se ha logrado sanear la deuda externa (incluso Chile la pagó), contribuyendo a esta tendencia también la estabilidad postransiciones. Aunque también es importante tener en consideración que el “beneficio” a las mayorías ciudadanas ha sido por la vía del “chorreo”¹⁰. Empero, los vaivenes del centro y la tendencia a la profundización de la recesión, acompañada ahora de una posible deflación, sumado al cambio de estrategia económica de China, han comenzado a hacerse presentes en la región. Preocupante situación porque —como lo demuestra la historia comparada de la economía mundial— *todas las crisis capitalistas han sido expansivas*. Ahora, en un mundo globalizado e interdependiente que ya está ingresando a la tercera fase de la crisis, el actual orden se estaría resintiendo.

La crisis es necesaria para reorganizar el sistema, y las vías de la reorganización —como lo demuestra la historia— son múltiples: la guerra, la destrucción de bienes, el aumento de la tasa de ganancia; lo que explica que la derecha

⁹ *The Economist*, 25.2.2012.

¹⁰ Esta es la vía agotada. Incluso uno de sus más férreos defensores, el senador chileno H. Larraín, ha señalado recientemente: “el chorreo no resuelve los temas. El chorreo probablemente ha sido el camino que ha reducido la pobreza, pero no la desigualdad”. Lamentablemente la suposición del parlamentario quedó en entredicho por la cara de la pobreza que mostraron los terremotos en el norte de Chile y los incendios que asolaron Valparaíso. Sobre el tema; <http://www.Elmostrador.cl/país/2014/04/14/el-chorreo-probablemente-ha-sido-el-camino-...>

haya tomado la ofensiva mundialmente. Interesada en una vía de salida a la crisis, lo hace con nuevos ajustes neoliberales. De manera que la posibilidad de ahondamiento de la crisis de la economía mundial puede repercutir seriamente en una región en que los indicadores sociales, institucionales y macroeconómicos aún son retos pendientes. En esa perspectiva, la historia comparada y el análisis de trayectoria de América Latina entregan importantes pistas para la reflexión. Describas las tendencias, sin el menor ánimo apocalíptico, partiremos señalando que entre el siglo XIX y lo que va corrido del XXI la región ha vivido tres situaciones de aguda inestabilidad por la combinación de la crisis mundial y el agotamiento de un ciclo histórico regional.

La primera crisis, iniciada en Austria en 1873, constituye un hito clave pues interrumpió el ciclo de desarrollo ininterrumpido que estaban experimentando Alemania, Inglaterra, Francia y Estados Unidos, situación que fue revertida solamente con la onda expansiva de 1896. Ahora bien, las fluctuaciones de la crisis impactaron también fuertemente sobre América Latina, haciéndose notar en la caída de los precios de las mercaderías exportadas, en una grave dislocación del sector bancario/financiero y en la deuda externa. El impacto fue grave porque interrumpió el ciclo de reconstrucción postindependentista y viabilizó la *vía oligárquica* al capitalismo, retardando el desarrollo de éste. Ahora bien, en cuanto a la profundidad del impacto, esta fue desigual en Suramérica: en Argentina la crisis fue de corta duración, en Perú y Bolivia produjo una debacle financiera, Chile se empobreció, y las tres naciones enrumbaron, como salida de la crisis, hacia la guerra de 1879. La crisis mundial, entonces, aceleró un fin de ciclo terminado con guerras internacionales, con el posterior asalto al poder y expansión de la oligarquía en toda la región, constituyendo aquella la primera crisis y el agotamiento del II ciclo de construcción del Estado posterior a las independencias.

Acto seguido, a partir de las postrimerías del siglo XIX y sobre la base del poder logrado, la oligarquía logró remontar la crisis por la vía de la *revolución conservadora*, cuya principal característica fue dar forma a un capitalismo específicamente latinoamericano cimentado sobre el modelo primario exportador, la exclusión de las mayorías y una abierta represión. Pero la modernización conservadora, a pesar de sus grandes avances, también experimentó una pronunciada desaceleración, pasando a la desestabilización económica de los años en que se celebraron los centenarios, visibilizándose la crisis política y social profundizada por el cierre de los mercados a efecto de la primera guerra. Y luego por el impacto de la crisis de 1929, contexto en que se derrumbó el orden oligárquico en Chile (1920) y Bolivia (1936). La segunda crisis, de hegemonía financiera (en la primera globalización), aceleró el derrumbe del predominio oligárquico. Un edificio construido y basado en el predominio del modelo primario-exportador, en la economía de enclave, en una estructura política excluyente, en una visión-de-mundo autoritaria

(sustentada en el positivismo), en fuerzas armadas profesionalizadas orientadas hacia la represión del emergente movimiento obrero y hacia la expulsión del indio de sus tierras. Edificio avalado, además, por el denominado “ideal de cristiandad” en que se mantenía la iglesia católica. Edificio que se derrumbó a partir de 1920 (aproximadamente).

El nuevo derrumbe dio paso a un *nuevo tipo y forma* de Estado, esto es, al capitalismo de Estado caracterizado por su rol benefactor; produciéndose también, como diría E. Hobsbawm “una especie de matrimonio entre liberalismo económico y socialdemocracia”¹¹, pasos que posibilitaron la transición a un nuevo sistema a partir de la posguerra. La solución a los traspies anteriores fueron una economía mixta que planificó, modernizó y trasnacionalizó la economía, elevó la demanda, la capacidad productiva y aprovechó la revolución científico-técnica, lo que permitió una cierta industrialización, sistemas de seguridad social y participación política producto de un auge cultural y democrático. Pero, lamentablemente para la región, los límites del modelo de industrialización por sustitución de importaciones, el crecimiento demográfico, la dependencia, la presencia del latifundio y la persistencia de desigualdades sociales, ampliaron la brecha con el mundo desarrollado, precipitándose nuevamente una situación de desestabilización desde mediados de los años sesenta. Aparecieron en el horizonte varios modelos de ordenamiento social para enfrentar el problema del rezago latinoamericano, a saber: el socialismo (Cuba), la propuesta militar-nacional (Perú, Panamá) y la vía político-institucional (Chile), imponiéndose finalmente la vía neoliberal.

La tercera crisis del ciclo del capitalismo-de-los-bordes se vivió en 1974 por el agotamiento del ciclo abierto tras la II guerra mundial, acompañado ahora de desórdenes monetarios, desequilibrios comerciales, desocupación, inflación y dependencia. Por otra parte, la guerra del Yom Kippur, con el consiguiente aumento del precio del petróleo y la devaluación del dólar, desestabilizó la economía planetaria con un impacto negativo para América Latina. El desarrollo del capitalismo demandaba ahora una nueva y profunda *recomposición*. El impacto de la nueva crisis y la derrota del subalterno organizado (Chile), de los militares nacionalistas (Perú) y de otras formas de alteridad, permitió la recomposición capitalista, por eso esta fue tan dramática. El paso del capitalismo de Estado al neoliberalismo se levantó sobre las ruinas del modelo anterior y del *terror de Estado*. La conjunción crisis/fin de ciclo se vivió en circunstancias que el capitalismo de Estado ya no estaba en condiciones de mantenerse, por el agotamiento del ciclo. En medio de esa delicada coyuntura la región vivió complejos procesos, por un lado llegaron a su fin experiencias como la guerrillera, la nacional-militar y la

¹¹ Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, Editorial Crítica, Buenos Aires, 1999, p. 273.

político-institucional, dejando el campo abierto a los Estados de excepción que, con una variable de régimen militar, controlaron la vida cotidiana (Uruguay, Argentina), *constituyéndose las dictaduras en la transición al neoliberalismo*.

Por eso la recomposición fue tan dramática en la región, aunque el paso del capitalismo de Estado al neoliberalismo tardó en algunas regiones debido a la expansión del mercado de los petrodólares y la desregulación del mercado financiero. Pero, como en todo proceso histórico, hubo desfases históricos: en Chile, a partir de 1975/6, comenzó la transformación dirigida desde arriba por los militares con la colaboración de la nueva capa tecno-burocrática; en Bolivia fue el viejo líder Paz Estenssoro quien, entre 1985/9, incorporó al país altiplánico a la recomposición mundial; y en el caso de Brasil, F. H. Cardoso se sumó a la tendencia. De esa manera, el *Consenso De Washington* iría imponiendo las nuevas condiciones, tendencia histórica que —como hemos señalado más arriba— tiende a excluirse del análisis que habitualmente se realiza para entender la coyuntura crítica por la que se atraviesa. Empero, si no se hace el ejercicio de retroceder en el tiempo, es imposible entender el entramado que afecta al mundo y la región.

Si observamos los ciclos de auge (Fase A) y descenso (Fase B) veremos que las dos primeras crisis se caracterizaron por el cierre del ciclo *prosperidad/recesión/depresión/recuperación*. Pero en el caso de la crisis de 1974 un dato importante es que el nuevo ciclo A no logró una recuperación total. Por el contrario, en la fase de recuperación coexistió con una serie de traspies, como fueron, entre otros, la crisis de Europa (1982), la crisis del “Tequila” (1994), el “crac asiático” (1997), la crisis del “vodka” (1998), la crisis de 2007/8, y ahora la de 2013. Dicho de otra manera, entramos en la cuarta crisis sin que la recomposición capitalista de 1974 haya cumplido el ciclo de salida; así, la humanidad entró a una nueva crisis sin haber resuelto la anterior, estancándose en la *crisis intermitente* y quedando la solución en estado de latencia.

Sin embargo, a pesar de la intermitencia de la crisis, el centro impulsó una nueva fase en el desarrollo del capitalismo, fase caracterizada por la transición a la mundialización/globalización, la revolución de la informática, la reconstrucción de la economía mundial y de los sistemas políticos, el derrumbe del socialismo y del capitalismo de Estado, la aparición de límites ecológicos, la modificación de las relaciones sociales y la transformación del modo de vida¹². Este proceso, que no estaba definido ni planificado, produjo cambios significativos en América Latina. Impactos que evidentemente golpearon sobre la región, donde, tras la concentración del poder por la vía del terror

¹² Alejandro Dabat, *El mundo y las naciones*, UNAM, México, 1993; Samir Amir, Giovanni Arrighi, André Gunder Frank, Immanuel Wallerstein, *Dinámica de la crisis global*, Siglo xxi, México, 2005.

de Estado, fueron desmantelados el sistema político y el modelo económico, cancelada la industrialización y liquidados los movimientos de contrapoder. “Schock” acompañado de un profundo cambio cultural, modificación de los patrones de vida. Patrones que en la actual coyuntura están siendo resignificados críticamente en el convencimiento que ese cambio es feble, debilidad que podría gatillar otra crisis de insospechadas consecuencias.

La historia comparada muestra: i) que la región ha sido asolada por cuatro crisis estructurales (1873, 1929, 1974, 2007/8), ii) que estas se dan en un ciclo de alrededor de cuarenta años, iii) que la fase crítica dura alrededor de doce años, iv) que se combinan crisis de rentabilidad por caída de la tasa de ganancia (1873 y 1974) y crisis de hegemonía financiera (1929, 2007/8), v) que estas grandes explosiones tienen fundamento en la determinación de los grupos dominantes para aumentar sus ingresos, vi) que la última crisis no ha sido resuelta. Esta tendencia permitiría advertir que la humanidad está entrando en otra crisis sin que se haya resuelto la anterior, lo que en combinación con el reciente estancamiento de la economía latinoamericana podría desencadenar una nueva combinación entre crisis y fin de ciclo. Esto significa que no estamos ante una crisis civilizatoria conducente al fin de la humanidad, sino ante sucesivos reacomodos en el desarrollo del capitalismo conducentes a lo que hemos denominado como la recomposición capitalista.

Desde esa perspectiva, si se acude a la historia comparada, es posible reconocer que, dada la integración del capitalismo a escala mundial, las dificultades se transmiten con gran velocidad. Como señala Marichal, refiriéndose a la primera crisis,

... los desequilibrios bancarios en cualquier rincón del mundo se transmitían ahora con gran celeridad a otros centros distantes, produciéndose así un cortocircuito económico generalizado, aunque con desigual intensidad¹³.

Aquella celeridad de transmisión de la crisis, aumentada con la globalización, puede transformarse en el detonador de una depresión larga cuyos puntos de inicio son hechos de corta y mediana duración. En el corto plazo, la crisis en el centro probablemente conduzca a una salida ultra conservadora a través de la profundización de medidas neoliberales; a saber, extensión de la jornada laboral, recortes de sueldos y salarios, flexibilización laboral, cancelación de prestaciones sociales, ajuste fiscal, etc. Por otra parte, el fin de la “primavera árabe” con el paso a los derrocamientos de antiguos líderes del

¹³ Carlos Marichal, “La crisis mundial de 1873 y su impacto en América Latina”, en www.istor.cide.edu/archivos/num-36/dossier_2.pdf

tiempo de la guerra fría (Kaddafy), el incentivo a la guerra interna (Siria), los intentos de desestabilizar a Venezuela y los sucesos de Ucrania/Crimea lo están demostrando. En fin, allí están los ejemplos de 1914 y 1939.

La crisis en el centro ha sido una oportunidad para China¹⁴, nación que también está produciendo readecuaciones de mediano plazo. Pero estos cambios podrían ser complejos para los países exportadores de la región a causa de la creciente dependencia comercial, sobre todo cuando el PIB chino crecía anualmente a razón de un 11%, comprando importantes partidas de materia prima para sostener su propio desarrollo. La potencia asiática se está desacelerando, siendo evidente el cambio de la estrategia exportadora hacia otra que potencia el consumo interno; como constató el último Congreso del PCCH, después de un período de intensa capitalización los temas de la salud, educación, pensiones y libertades no pueden esperar. Consumo y liberalización, entonces, son las herramientas para estabilizar. El nuevo giro implica que el crecimiento se mantendrá en el orden de un 7%, lo suficiente para impedir la crisis de las economías exportadoras de América Latina, pero también lo suficiente para retacarlas. En el caso chileno el fin del “súper ciclo” del precio del cobre podría tener consecuencias. El alto precio, resultante de una combinación entre especulación y demanda, podría volver al precio real por el ajuste chino. Pero esta no es una catástrofe, porque el desarrollo del país asiático seguirá necesitando cobre mientras el gasto interno continúe creciendo; en esta perspectiva, pareciera que la falta de una política del cobre en Chile es un factor tanto o más relevante.

El factor chino representa una enorme complejidad porque está estimulando la especialización primaria, a imagen y semejanza de como lo hicieron los europeos en el siglo XIX, forma de *neocolonialismo globalizado* que emerge como un desafío de futuro, por la afectación a la competitividad industrial. Tendencia que en el mediano y largo plazo terminará por dar otro golpe a la “industrialización trunca” de América Latina, liquidando de paso las posibilidades de exportar manufactura, bienes de consumo y servicios. Dicho de otra manera, estamos avanzando a una nueva forma de dependencia de la materia prima/commodities, sin que hasta ahora, no obstante, la ebullición social de algunos países (Ecuador, Venezuela) haya logrado contener la ola neo global. A excepción de Bolivia, a instancias de la nacionalización de sus riquezas básicas; nación que, además, ha puesto en el horizonte regional temas como el de la vía político-institucional, el del Estado plurinacional y la pertinencia de la colonialidad, entre otros.

¹⁴ La participación de China en la historia mundial está siendo revisada desde el punto de vista de la historia larga. Sobre el tema, Jacques, Gernet, *El mundo chino*, Crítica, Barcelona, 2007.

La presente es una realidad compleja para los europeos, muy difícil para los japoneses, de sobrevivencia para los sirios; por lo tanto, es de pertinencia preguntarse, ¿qué pasará con nuestros *commodities*, con los precios del trigo o la carne?, ¿qué pasará, desde un punto de vista social, con el “cholo” peruano, con el “cipote” hondureño o con los habitantes de las Villas Miserias, las poblaciones “callampas” o los Pueblos Jóvenes (barriadas)? El objeto de pensar la crisis es para entender los mecanismos histórico-globales que condujeron a los derrumbes, con el fin de proponer variables alternativas. Tarea de enorme envergadura, por cierto, dadas las enormes desigualdades económicas, políticas y geográficas; la “desigual intensidad” de la crisis golpea sobre territorio fragmentado, donde los intereses nacionales son distintos. Existen diversas miradas. Argentina y Brasil tienen distintos intereses geopolíticos. Venezuela, Ecuador y Bolivia coinciden en la aspiración de cambio. Nicaragua y El Salvador construyen democracia desde la guerra. Saliendo del D.F., México muestra dos realidades. Chile, Colombia, Perú y México (Alianza del Pacífico) son entornos neoliberales¹⁵. Los mismos acuerdos regionales muestran la fragmentación y diversidad de intereses, como lo demuestran la existencia del Mercosur (Brasil, Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay), ALCA (Venezuela, Cuba, Bolivia, Dominicana, Honduras, Nicaragua, Ecuador, San Vicente, Granadinas, Antigua y Barbuda), o los TLC, entre otros. Lugar aparte toma el contrapunto OEA/UNASUR.

En este contexto, evidentemente, existen vías posibles para enfrentar los desafíos. Entre otras, i) la profundización del neoliberalismo: la del crecimiento sin desarrollo, la de la dispersión, la de la lucha por el mercado y el “chorreo” como forma de redistribución, ii) la del neoliberalismo reformado con acento en la asistencialidad, iii) la de un capitalismo de Estado reformado y con mercados abiertos, iii) la propuesta China que combina capitalismo y franjas socialistas, o iv) iniciar el diseño de la *historia del futuro*.

Los acontecimientos que han afectado a Japón (terremotos/maremotos/crisis nuclear), Europa (problemas del Euro) y Estados Unidos (recesión), sumados a la protesta social que (re)emerge, pareciera que van acelerar la irrupción de China, antes visualizada hacia 2020/25. De hecho, en estos momentos ocupa el segundo lugar de la economía mundial. El cambio pareciera ser inexorable; pero, ¿cuál será el precio? Ahora bien, ¿qué pasará si se reafirma

¹⁵ Sobre la discusión en Chile, según el constitucionalista Fernando Atria “la Concertación le puso rostro humano al neoliberalismo inhumano que heredamos de Pinochet y lo humanizó con un discurso socialdemócrata”, en <http://www.el-mostrador.cl/país/2014/04/03/la-transformación-de-la-izquierda-genero-una...> También, Fernando Atria, Guillermo Larraín, José Benavente, Javier Couso y Alfredo Joignant, *El otro modelo. Del orden neoliberal al régimen de lo público*, Random House Mondadori/Debate, Santiago, 2013.

la revolución neoconservadora?, ¿cuál será el precio, como dice J. Fontana, para “los de a pie”? Insisto en esta idea, la salida a la crisis puede ser a costa de más neoliberalismo y más autoritarismo. Sin el menor espíritu catastrófico, y alejado de cualquier lectura de carácter apocalíptica, debe entenderse que se hace necesario comprender que estamos en una fase de cambio que puede durar décadas, en la que habrán avances y retrocesos. Dicho de otra manera, el primer tercio del siglo XXI podría ser el de la recomposición de la lucha de los subalternos y de todos aquellos afectados por la revolución neoconservadora.

Ahora bien, ¿cómo asumir el desafío que se presenta?, ¿se aceptará el dogma vigente que señala que *dos trimestres sucesivos con crecimiento negativo sitúan ante una recesión*?¹⁶. ¿O debe intentarse una relectura del acontecer histórico? Un acontecer complejo, porque lo que podría estar afectando a la humanidad no son dos trimestres con crecimiento negativo sino una combinación de herencias negativas, neoliberalismo, crisis financiera, fin de ciclo y, ahora, las secuelas de la recaída en la crisis. La ola autoritaria de los ‘70 construyó el debate sobre el tiempo histórico, y para quienes lideraron la recuperación democrática (transiciones) el tema no fue relevante, había otras urgencias. Por eso, el tiempo se acaba, porque para algunos estamos ante la Primera Depresión del Siglo XXI; otros hablan de una tercera depresión en el ciclo sometido al análisis, ubicando las anteriores en 1873, 1929 y 2011. Dicho de otra manera, estaríamos pasando ya de la recesión a la depresión. Posibilidad que agravaría la tendencia mundial.

Para I. Ramonet es la arquitectura financiera internacional la que está tambaleando al esfumarse 250.000 millones de euros; por su parte, E. Hobsbawm opinaba que esta era la crisis más grave del capitalismo desde 1929, en tanto que Wallerstein anuncia que esta no es una recesión, sino el camino a una depresión acompañada con desempleo masivo, culminando el ciclo iniciado en 1974. Aún más, desde las antípodas P. Krugman señala que ni el Gran Pánico ni la Gran Depresión, “fueron épocas de declive ininterrumpido, sino por el contrario, en ambas hubo períodos en los que creció la economía, por lo tanto, es muy difícil postular que hay economías nacionales blindadas”. Estas opiniones (provenientes de distintas escuelas de pensamiento) han puesto en el tapete una vieja discusión que, producto del pensamiento único, estaba quedando en el trasfondo, siendo tal vez una de las últimas polémicas de referencia la que escenificaron E. Mandel y G. Arrighi en 1980, cuando debatieron sobre las ondas largas de la economía bajo las condiciones de la crisis de esos años. Circunstancia en que Mandel afirmaba que se estaba

¹⁶ Federico García, “La crisis: ¿estamos viviendo la quiebra de una onda larga?”, en <http://www.rci.net/globalización/fg048.htm>

ante una *crisis de sobreproducción*, en tanto Arrighi afirmaba que la crisis tenía origen en la *caída de la tasa de ganancia*. Hoy el tema vuelve a ponerse de pie, especialmente en los trabajos de los institucionalistas y los de la teoría del sistema-mundo.

Ahora bien, los estudios sobre el tiempo histórico tienen en Marx¹⁷ y en Braudel¹⁸ dos obras aún insustituibles, a las cuales deben agregarse las teorías de los ciclos de Kondratieff y Shumpeter. En esta tradición, a nuestro juicio, lo que comienza a tambalear es el sistema mundial vigente, al igual como ha ocurrido en otras ocasiones en los últimos 500 años.

Sobre el tema, partiremos señalando que siempre existieron economías mundiales, algunas de las cuales se transformaron en imperios (China, Roma). Ahora bien, una de esas economías mundiales, cuando situada en una coyuntura favorable, logró experimentar el gran salto. Hacia 1300-1450 en el contexto de la gran “crisis feudal”, Portugal se puso a la cabeza de Europa, seguida de España, la que tuvo su gran oportunidad cuando los Habsburg, bajo la conducción de Carlos V, intentó ejercer la hegemonía mundial, ensayo fracasado hacia 1557 cuando Felipe II declaró en bancarota el imperio. Pero el carácter de *capitalismo intermediario* de los españoles los desplazó a favor de Holanda, favorecida por la paz de Westfalia (1648). Empero, la reconfiguración del mapa europeo estuvo ligado con la colonialidad, la piratería y la esclavitud. La siguiente hegemonía mundial, la de Inglaterra, también fue compleja. Doblada Holanda y demolidos los sueños napoleónicos después de Trafalgar (1805), la economía insular británica encontró nuevos mercados en ultramar en medio de infinitas guerras. Ahora bien, como opinaba Arrighi, en cada uno de estos ciclos encontramos un centro hegemónico de acumulación donde se organizó el dominio a escala mundial a partir del desplazamiento a los espacios más rentables, para luego abandonarlos cuando comenzaron a decaer las ganancias. De manera que cuando se deprime la rentabilidad, el capital adopta la forma de capital financiero; recordemos que Ámsterdam se convirtió en el banquero de Europa como después lo hizo Inglaterra, abandonando la revolución industrial. Lo mismo sucedió con Inglaterra respecto a los Estados Unidos en la coyuntura de la crisis de 1874, para reafirmarse en el período 1914-1945.

Ciclo que pareciera repetirse ahora en su propio detrimento. Complejidad recientemente formulada por los argentinos Rapoport/Brenta con las siguientes palabras...

¹⁷ Carlos Marx, *El Capital*, Tomo I, Capítulo XXIV (“La llamada acumulación originaria”), fce, México, 1959.

¹⁸ Fernand Braudel, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, fce, España/México, 1976-79.

¿Le tocará ahora a EE.UU., vivir una lenta decadencia como la que tuvo Gran Bretaña desde finales del siglo XIX hasta la segunda posguerra? ¿Podrá recuperarse como en el pasado gracias, en buena medida, a circunstancias excepcionales, como las guerras; o la posibilidad de descargar sus crisis sobre otros países; o al repentino derrumbe de sus rivales, como pasó con la URSS; o debido a un salto tecnológico basado en innovaciones que aún no se vislumbran?¹⁹.

En fin; el estudio de tendencias y de autores, indica que es probable que estemos entrando en el albor de un nuevo ciclo. Pero, tanto o más importante que la decadencia norteamericana es la constatación de que esa posibilidad viene precedida de un ciclo en el que se está abriendo una situación geopolítica y económica que *posibilitará mayores márgenes de maniobra*, en un contexto multipolar, a otras potencias, reemergencias como la rusa²⁰, articulación de bloques de poder (BRICS), y lo más interesante: irrupciones desde la periferia.

En medio de guerras (Afganistán), conflictos regionales (primavera árabe), dislocaciones ecológicas y crisis de la economía mundial, se está produciendo el cambio. China comienza a recuperar el lugar que ostentaba en el siglo XV, incluso la OCDE pronostica que arribará a ese sitio en 2016, llegando posiblemente en 2030 a controlar el 28% de la economía mundial. Aún más, en el mapa global se calcula que en cincuenta años la preeminencia China sería seguida por India, con un aporte planetario del 18% del PIB mundial, acompañada de los Estados Unidos con un 16% y de la zona del Euro con un 9%. Esta tendencia podría modificar la relación centro-periferia permitiendo acortar distancias, puesto que, el centro crecería a tasas de 1,7% anual hasta 2060, en tanto la periferia lo haría con un promedio de 3%... pero, ¿es posible rebasar la “gran divergencia” convertidos en colonias globalizadas, sin industria, poco valor agregado, plagados de inequidades y con una débil institucionalización?²¹.

Los magros resultados de las *teorías extractivistas* (mejoramiento de las políticas públicas, formulación de programas asistenciales, combate a la extrema pobreza) se han mostrado inconsistentes. El fracaso de las teorías del crecimiento, la crisis de la economía mundial y la tendencia al cambio mundial han repuesto el tema del desarrollo. El caos civilizatorio está demandando nuevas formas de pensamiento para enfrentar la situación, caracterizada en América Latina por tasas de crecimiento por debajo de la media del sistema

¹⁹ Mario Rapoport, Noemí Brenta, *Las grandes crisis del capitalismo contemporáneo*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2010, p. 355.

²⁰ *Der Spiegel*, N° 11, 10.3.14, p. 78, ss.

²¹ Daron Acemoglu, James A. Robinson, *Por qué fracasan los países*, Ediciones Deusto, Planeta, Chile, 2013.

mundial, la desnacionalización de sus riquezas, la cancelación de la industrialización, dependencia tecnológica y explotación (vía restricción salarial, extensión de las jornadas y flexibilidad laboral).

En medio de este panorama también hay motivos para pensar en una revuelta de las expectativas porque —luego de la *crisis permanente* que afectó a las ciencias sociales de la región— desde distintos puntos se están dando pasos significativos en la consolidación de nuevas líneas de pensamiento. En fin, si se toma en consideración que el impacto de la economía neoliberal vino acompañado de un severo retroceso de la teoría social, del descalabro de la teoría de la dependencia, del marxismo latinoamericano, de la teología de la liberación, del pensamiento cepaliano y de diversas formas de nacionalismo de izquierda, la presente discusión indica que se está remontado ese severo retroceso en los precisos momentos en que el *pensamiento único* comienza a ceder espacio en un contexto de cambio a largo plazo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arrighi, Giovanni, *El largo siglo xx*, Akal, Madrid, 1999.
- Arrighi, Giovanni, Beverly J. Silver, *Caos y orden en el sistema-mundo moderno*, Akal, Madrid, 2001.
- Boaventura de Souza Santos, *Una epistemología del SUR*, Clacso/Siglo XXI, Buenos Aires, 2011.
- Brenner, Robert, *Turbulencias en la economía mundial*, LOM, Chile, 1999.
- Dabat, Alejandro, *Capitalismo mundial y capitalismo nacionales*, T. 1, UNMA/FCE, México, 1994.
- Delich, Francisco, *Repensar América Latina*, Gedisa, Barcelona, 2004.
- Dussel, Enrique, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*, Trotta, México/Madrid, 1998.
- Fontana, Josep, *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*, Pasado & Presente, Barcelona, 2011.
- Frank, André Gunder, *El subdesarrollo: un ensayo autobiográfico*, Madrid/IEPALA, 1991.
- Hobsbawn, Eric, *Historia del siglo xx*, Crítica, Buenos Aires, 2001.
- Landes, David, *La riqueza y la pobreza de las naciones*, Javier Vergara, Buenos Aires, 1999.
- Marichal, Carlos, “La crisis mundial de 1873 y su impacto en América Latina”, en *Istor: Revista de Historia Internacional* N° 36, México, 2009.
- Rapoport, Mario, Brenta, Noemí, *Las grandes crisis del capitalismo moderno*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2010.
- Wallerstein, Immanuel, *El moderno sistema mundial*, T. 1, Siglo XXI, México, 1989.

*Pablo Muñoz Acosta***

INTRODUCCIÓN

Este trabajo cubre una parte de la Historia del Salitre, entre 1924 y 1954, aproximadamente. Hasta 1984-1986 el material de esta historia permaneció en Londres, Nueva York, Valparaíso y Santiago, momento cuando empezó su traslado al Archivo Nacional. El año 2011 quien escribe este artículo, procedió a clasificarlo, ordenarlo, describirlo y producir escritos de síntesis¹. El Archivo del Salitre procede de la empresa privada. Es documentación prácticamente desconocida para todos nuestros historiadores, economistas y sociólogos. Y para que se entienda, la materia prima de este artículo es la misma documentación; libros y artículos de revistas, y otros de ese tenor, frente a este archivo, no sirven para hacer avanzar el conocimiento de la materia objeto de este artículo.

Entre otras aristas, aquí pasamos revista a la formación de la Compañía de Salitres de Chile, Corporación de Ventas de Salitre y Yodo de Chile, a sus vínculos, a la entrada del capital norteamericano al salitre, y a las posibles razones de la desintegración del sistema Shanks e ingreso del sistema Guggenheim, a la fusión entre algunas compañías, entre otros ángulos. Es una mentira conveniente o una ignorancia afirmar que la crisis del salitre sea producto de la competencia del salitre sintético. El salitre, pero el Guggenheim, siguió aportando a la economía chilena y con el 25% de las utilidades físicas, ¿un auténtico royalty minero? También nos preguntamos por el destino de ese impuesto a las utilidades físicas y por lo que sucedió con la industria interna, los circuitos económicos regionales y el capital que salió del sistema Shanks una vez que esas oficinas fueron desarmadas y vendidas como fierro y madera, mientras que sus caliches eran vendidos al polo desarrollado del salitre (el cual obviamente subdesarrolló al sistema Shanks y a otras actividades

* El autor expresa su reconocimiento a: Ricardo Couyoumdjian Bergamali, Emma de Ramón Acevedo, Juan Cáceres Muñoz, Sergio González Miranda, y a los profesionales del Archivo Nacional de Chile. Sandra Meneses Jorquera y Óscar Álvarez Santos, por las correcciones y sugerencias. Muy especialmente expreso mi reconocimiento a Claudia Tapia Roi, por las sugerencias y trabajo de edición. Finalmente a Juan Muñoz Acosta, por sus análisis relativos a las cuestiones financieras. Obviamente la repetición de errores es de mi exclusiva responsabilidad.

** Licenciado en Historia. Profesional investigador del Archivo Nacional de Chile.

¹ Para más detalles y el cuadro de fondos ver: *Revista Archivo Nacional*, N° 5, Santiago, noviembre de 2012, pp. 20-36.

económicas). En las crisis del capitalismo, también se produce una rotación del capital: sale de un negocio para inyectar activos en otro.

ALGUNAS NOTAS RELATIVAS AL PROCESO ARCHIVÍSTICO
DE LOS DOCUMENTOS SALITREROS

Al enfrentarnos el año 2010 con la documentación salitrera decidimos acometer la totalidad del proceso archivístico. Es así que empezamos con la CSEA² y concluimos con la documentación de la SOQUIMICH.

Tanto por cuestiones epistemológicas como por nuestro “habitus” relativo a los archivos de servicios públicos comprendíamos que, si el objetivo durante el año 2012 era la organización del Archivo del Salitre, ese proceso iba en paralelo con la reconstrucción lógica e histórica de la estructura administrativa de la industria salitrera para los años que cubre la documentación transferida. Durante la fase de reclasificación nos topamos con la principal dificultad para reconstruir el organigrama de la industria salitrera.

De los 397 metros lineales que abarca el Archivo del Salitre, una centena corresponde a cajas de tamaño estándar. Al desembalar, cada fondo creció. La pregunta era descubrir por qué varios cientos de expedientes y volúmenes fueron rotulados como “Lautaro Anglo”. Después de varios estudios concluimos que se trataba de la fusión de hecho (1934-1951), en otras palabras, la pieza que faltaba para reconstruir el organigrama de las compañías salitreras³. Entendimos que la fusión de hecho operaba para ciertas materias y/o negocios; cuestión acerca de la cual una investigación monográfica de seguro establecerá en cuáles materias las empresas operaban fusionadas y

² Para agilizar la lectura, al final hemos incorporado un cuadro de siglas.

³ Y además, en algunos expedientes rotulados como “Lautaro Anglo” se tomó la precaución de anotar la fecha 11 de junio de 1951. Durante la organización del Archivo del Salitre, entre los documentos maravillosos que encontramos, está un informe producido por el abogado Carlos Aldunate Solar quien, con fecha 10 de julio de 1929 y en 168 páginas, envió a The Lautaro Nitrate Company Limited un estudio relativo a los títulos de los predios urbanos. Sin embargo, la parte medular del informe es el estudio de los títulos de las propiedades salitreras de la compañía Lautaro a objeto de contratar la hipoteca que garantizaría un préstamo de 32.000.000 de dólares, destinado a montar una planta que produjera 500.000 toneladas anuales de salitre. El autor del informe, en la parte relativa a las propiedades salitreras de la compañía, las divide en 11 grupos y sistemáticamente analiza cada grupo de acuerdo a: individualización, constituciones de propiedad en relación al estado, pedimentos, mutaciones de dominio, vicios de las estacas, pampas varias, transferencias de dominio, certificados de enajenaciones, gravámenes y prohibiciones. Ver en Fondo: LNC, caja 1929-1932.

en cuáles no⁴. En otras palabras, los volúmenes rotulados como “Lautaro Anglo” se transformaron en el meollo del problema que impidió —por así decir— completar el organigrama administrativo de la industria salitrera desde 1920 en adelante.

En el proceso clasificatorio, además del crecimiento de fondos, descubrimos lo que en parte pudo haber sido el archivo de oficina de los ejecutivos: Jorge Vidal de la Fuente, Horace Graham y Medley Whelpley, personeros ampliamente conocidos en el mundo salitrero. Probablemente la definición histórica acerca del rol del salitre en la historia de Chile del siglo xx develará matices e información desconocida a partir del estudio de la documentación que manejaban esos ejecutivos, buena parte de ella confidencial y secreta.

Como botón de muestra, por ejemplo, podríamos proponer con esta información el rol de la Covensa en la política regional de las actuales primera y segunda región, a través de la correspondencia entre Jorge Vidal de la Fuente y Hugo Silva, entonces director de *El Mercurio de Antofagasta*⁵.

A contar de 1943 la Covensa creó la SCP, la que pasó a controlar los periódicos *El Mercurio de Antofagasta* y *La Prensa de Tocopilla*⁶, los cuales fueron fundados por la industria salitrera⁷.

La SCP también fundó la revista *Pampa*. El objetivo de esta última publicación no era otro que reforzar el rol difusor de los periódicos controlados por la industria salitrera. Jorge Vidal de la Fuente fue un activo columnista de ambos tipos de publicaciones. Por otra parte —y en concordancia con la

⁴ En una carpeta ubicada en el fondo CSAC, la caja años 1945-1946, hemos descubierto varios memorándums confidenciales firmados por Horace Graham, Guillermo Carey, Enrique Valenzuela y Francisco de Amesti, en los cuales analizaron las plataformas legales para proceder a la fusión. A modo de síntesis podemos decir que la fusión técnicamente nació a raíz de la creación de una entidad distinta de la CSAC y LNC, cuyo objeto sería la construcción de una planta de evaporación solar. En términos jurídicos, los memorándums en cuestión analizaron la forma más aceptable de proceder a la fusión, puesto que la CSAC y LNC operaban bajo las leyes de países distintos. La CSAC pagaba impuestos en Chile, mientras que LNC lo hacía en Inglaterra. Esa es la razón por la que LNC conservara su denominación comercial en inglés.

⁵ Ver en Fondo Jorge Vidal de la Fuente, caja años 1934-1935, carpeta SCP N° 25.

⁶ En las cajas del Fondo Jorge Vidal de la Fuente existe una nutrida correspondencia con Hugo Silva, quien fue por años director de *El Mercurio de Antofagasta*.

⁷ Con fecha 31 de marzo de 1941 Arturo Fuenzalida, Agente Interno, envió a Jorge Vidal de la Fuente una carta confidencial donde detallaba el resultado de las elecciones parlamentarias. Otro documento, enviado por Alejandro Rengifo, Jefe de Publicaciones de la SCP, a Jorge Vidal de la Fuente el 08 de febrero de 1940, le informaba acerca de la situación política al interior del Partido Radical, con vistas a la elección general de 1941. Ver ambos documentos en Fondo Jorge Vidal de la Fuente, caja año 1934, carpeta n° 54, *Política*.

creación de las plantas María Elena y Pedro de Valdivia— la CSAC y la LNC crearon la Caja de Previsión para Empleados del Salitre⁸, y una de las formas de generar fondos propios fue la construcción, con fondos procedentes de la Covensa, de los cines Santa Lucía y Alcázar. Ambos cines se construyeron en Santiago. El emblemático cine Santa Lucía fue el primero que en Chile dispuso de la tecnología denominada cinerama. Sus butacas y cortinaje fueron importados desde Holanda y Bélgica.

La Covensa, en concordancia con lo anterior, creó una empresa de distribución cinematográfica denominada Emelco, la cual se encargaba de gestionar la difusión de películas y documentales en los teatros establecidos en las oficinas María Elena y Pedro de Valdivia. En la documentación hemos descubierto listados semanales de películas y, en algunos, los fundamentos de la programación⁹. Un ejemplo tangencial de lo anterior, entre otros que hemos descubierto, permite inferir que María Elena y Pedro de Valdivia no solamente eran centros productores de salitre, sino que locaciones de producción y difusión de películas y documentales afines a intereses norteamericanos¹⁰. La red de intereses de la industria salitrera se desplegó, además, en otras áreas. A través de la creación de la Sociedad Nacional de Minería, crearon Radio Minería.

La injerencia norteamericana en María Elena y Pedro de Valdivia tuvo varios matices, como por ejemplo la presencia en 1961 de un movimiento denominado “Rearme Moral”. Las actividades consistieron en exhibición de películas, obras de teatro, presentación de grupos corales, variadas muestras de danzas folklóricas, discursos a cargo de dirigentes sindicales y líderes políticos. Todo lo anterior, procedente de los cinco continentes¹¹.

Pero además en el Archivo Nacional de Chile están las fuentes originales e internas respecto de cómo los ejecutivos y dueños del salitre enfocaron la competencia contra el salitre sintético, la crisis mundial, el control estatal del salitre a contar de 1929 y el marco jurídico para adecuar la industria salitrera en ese momento, y también varios informes secretos respecto de la opinión que la clase política chilena tenía acerca del modo como se administraba la industria salitrera, la coyuntura de 1929-1932, la posición del segundo gobierno de Alessandri, y quién votaría a favor o en contra de algunas leyes

⁸ Institución fundada el 04 de junio de 1925. Fondo CSAC-LNC, vol. 86. Por su parte, el cine Santa Lucía fue inaugurado el 17 de mayo de 1935. El cortinaje y el mobiliario fue importado desde Europa. Fondo CSAC-LNC, vol. 86.

⁹ Lamentablemente no tuvimos la precaución de anotar la fecha de la caja ni el fondo donde descubrimos ese documento.

¹⁰ Respecto de los cines y películas ver Fondo CSAC-LNC, volumen 1885, código interno, materia: *Teatros y películas*, años 1933-1947.

¹¹ Fondo Jorge Vidal de la Fuente, caja 1942-1943, carpeta: *Correspondencia recibida de H. M. Crozier, administrador general de la oficina*.

laborales. Se requiere investigación historiográfica puntual. La materia prima y los temas sobran.

Disponemos de varios informes técnicos y científicos. Uno de los primeros fue el redactado por el ingeniero Alejandro Bertrand¹². En abril de 1919 se establece la Asociación de Productores de Salitre de Chile (en adelante APS)¹³. La documentación producida por esa agrupación es particularmente importante. Alejandro Bertrand fue uno de los expertos más consultados sobre ese particular. Un oficio suyo es destacable y de igual importancia fue la respuesta del gobierno¹⁴. Por otro lado, en el marco de nuevos procedimientos para producir salitre, la documentación contiene informes técnicos sobre los métodos Proudhome, Banthein y el presentado por Tomas Matus¹⁵. O el informe que en 1928 presentó, a solicitud de la Anglo Chilean Consolidated Nitrate Corporation (en adelante ACCNC), el ingeniero norteamericano Robert Clayton sobre el costo beneficio y la proyección productiva de varias oficinas salitreras, entre ellas la planta María Elena. Informe que, además, fue acompañado por lo que pueden ser las primeras imágenes de lo que más tarde sería el pueblo de María Elena¹⁶. De la misma importancia es el informe que sobre las reservas de salitre en Antofagasta produjo en 1934 el ingeniero Paul Kruger¹⁷.

En el marco jurídico, en este período los informes más importantes están en el volumen 145 del fondo ACCNC, cuya materia eran los análisis sobre el régimen legal relativos al arrendamiento de terrenos fiscales en el marco de la ley 4.144. Incluyen el informe de Carlos Aldunate Solar sobre las propiedades de LNC¹⁸, listado de pertenencias de LNC desde 1866 a 1883, y otros¹⁹.

Y qué decir de los informes políticos intercambiados por varios ejecutivos salitreros entre Santiago, Londres y Nueva York desde 1929 a 1932, y los mismos que dan cuenta de las reuniones sostenidas por ejecutivos salitreros con sucesivos ministros de Hacienda²⁰.

¹² Fondo Asociación Salitrera de Propaganda, vol. 13.

¹³ Sus escrituras de constitución pueden consultarse en el vol. 9 del fondo APS. En el volumen 14 de ese fondo están las escrituras públicas que condicionan el ingreso de compañías salitreras a ese organismo.

¹⁴ Ambos documentos se encuentran en Fondo APS, vols. 35 y 74 respectivamente.

¹⁵ Fondos APS, vols. 75 y 78, y ACCNC, vol. 192.

¹⁶ En Fondo ACCNC, vol. 239.

¹⁷ En Fondo CSAC-LNC, vol. 26.

¹⁸ En Fondo ACCNC, vol. 203.

¹⁹ En Fondo LNC, vol. 11.

²⁰ En Fondo COSACH, vols. 177 y 191, están algunos de los documentos importantes reveladores de la postura de la industria salitrera frente al rol del gobierno en la crisis. Más importante —empero— es la documentación enviada a Londres y Nueva York por Graham, Whelpleys y Vidal de la Fuente.

Estamos hablando de información confidencial y secreta que esos ejecutivos y otros intercambiaron también con el mundo de las finanzas internacionales, con juntas de accionistas, directores, bancos aseguradores y compañías reaseguradoras, y con otros de ese calibre. Y lo que es tan o más interesante, disponemos de la documentación relativa a varios procesos técnicos y legales concernientes a la formación y disolución de la COSACH, a la Covensa, a la fusión legal entre la CSAL y LNC y al Referéndum de 1954, por citar algunas de las más emblemáticas operaciones, las cuales fueron objeto de extensos debates legislativos y tuvieron amplia cobertura periodística en su momento²¹.

Esa documentación es un tesoro porque proviene desde el mundo interno de una mega empresa privada. Ya que habitualmente los informes que desde el mundo de los negocios se envían al poder ejecutivo tienen límites calculadamente precisos. Otra cosa es lo que el empresariado y la clase política se comunicaron. Ese nivel de calidad informativa rara vez aparece en los diarios, para qué decir en los diarios de la derecha.

LA DOCUMENTACIÓN SALITRERA: LO EXISTENTE Y LO QUE NO ESTÁ, POR EL MOMENTO

El sujeto histórico que la documentación salitrera presenta —considerando todos los fondos y la totalidad del período histórico que ellos abarcan— son los miembros de los directorios, los ejecutivos de alto nivel, los principales administradores de cada unidad productiva, abogados e ingenieros. El objeto histórico de los documentos lo constituye la producción, distribución, administración y ventas del salitre, no nos engañemos. Si hasta aproximadamente 1940 los trabajadores, sus luchas, dirigentes y sindicatos no pasaban de consistir en información comunicada —en raras ocasiones— cuando sus reivindicaciones afectaban el negocio salitrero, después de esa fecha las referencias que hemos descubierto acerca de los trabajadores son mayores, aunque circunscritas a los sindicatos presentes en las plantas salitreras María Elena y Pedro de Valdivia. Será interesante estudiar desde esta documentación el comportamiento de los sindicatos formados en esas oficinas, especialmente durante las huelgas posteriores a 1940 y en el entendido que esos sindicatos fueron formados por un acuerdo entre los trabajadores y las compañías propietarias de esas plantas, y, además, en el marco de la Ley N° 5.350.

En Chile se han practicado cuatro sistemas productivos de Salitre. La documentación que se conserva en el Archivo Nacional abarca básicamente

²¹ En atención a que actualmente la documentación salitrera no está numerada, de momento solamente podemos señalar los años de algunos de esos importantes procesos, los cuales pueden ser fácilmente consultables, toda vez que la documentación salitrera está ordenada cronológicamente.

dos: Shanks y Guggenheim. El primero, aplicado en Chile por el ingeniero inglés James Thomas Humberstone, se empezó a practicar masivamente en la provincia de Tarapacá desde aproximadamente 1876. A modo de ejemplo, las oficinas tipo Shanks son las que describió Volodia Teitelboim en *Hijo del Salitre*²² o Julián Cobo en *Yo vi nacer y morir pueblos salitreros*²³.

Terminada la Primera Guerra Mundial disminuyó drásticamente la demanda externa por salitre chileno, básicamente por la producción masiva de salitre sintético, sus costos más bajos, y, finalmente, el precio de venta. Luego de varios años de incertidumbre respecto del futuro del salitre, lo que a su vez se trasuntó en grados variables de anomia política —tal como puede deducirse observando la cronología de la sucesión de gobiernos entre 1924 a 1932²⁴—, la solución de continuidad fue la implementación del Sistema Guggenheim, método inventado por el ingeniero Elías Cappelen-Smith y cuya patente fue comprada en esos años por los hermanos Guggenheim.

El método implicaba mover gigantescas cantidades de materia prima y producir salitre a partir de extraer el nitrato contenido en el caliche hasta una ley de 7% y con costos fijos y variables más bajos, con la condición de inyectar un cuantioso volumen de capital, es decir infraestructura, y poca fuerza de trabajo. En otras palabras, la opción fue competir con el salitre sintético —y luego de varios acuerdos comerciales— a partir de una oferta controlada y diversificada, y, en paralelo, desarrollar una amplia campaña publicitaria apoyada por notables informes científicos, a objeto de destacar las características superiores del salitre natural y de los subproductos. El método Guggenheim implicaba mecanizar y electrificar la faena, una organización racional de la fuerza de trabajo, crear sindicatos y establecer mejores y mayores condiciones de vida, contratar personal con más capacidades técnicas pero en menor volumen, etcétera. La documentación salitrera entre 1919 y 1929 es rica en el manejo de las alternativas que tanto los ejecutivos como los científicos y el conjunto de la clase política chilena exploraron, a objeto de salir de la crisis. Abundancia expresada en la producción de informes científicos y legales con que lentamente —y producto de las opiniones, entre otros, del ingeniero Alejandro Bertrand— se optó por el método Guggenheim, aparte de lo cual pesaron las posibilidades de financiamiento que Guggenheim Brothers podía ofrecer.

Digamos que aproximadamente hasta 1934 prácticamente la totalidad de la documentación salitrera está contextualizada en las relaciones de producción

²² Teitelboim, Volodia, *Hijo del Salitre*, LOM Eds., Santiago, 1996.

²³ Cobo, Julián, *Yo vi nacer y morir pueblos salitreros*, Editorial Quimantú, Colección Nosotros los Chilenos, Santiago, 1971.

²⁴ Pizarro, Crisóstomo, *La huelga obrera en Chile*, Eds. Sur, Santiago, 1986.

generadas por el método Shanks. Esa documentación está ordenada en fondos procedentes de organizaciones de productores tanto como de compañías, es decir desde la CSEFA, pasando por APS y terminando en la COSACH.

La COSACH (entidad creada por la Ley N° 4.863 de 21 de junio de 1930 y suprimida vía decreto del 2 de enero de 1933) fue una organización de productores de salitre tipo Shanks, grandes y pequeños, cuyo rol fundamental fue la puesta en funciones de un sistema productivo en base a cuotas de salitre a vender. En él se cambiaba la tributación por salitre exportado, reemplazándolo por un impuesto a las utilidades efectivas: como se observa, un cambio no menor²⁵. El directorio de la COSACH fue una mezcla entre ejecutivos salitreros y funcionarios de gobierno —cuestión que marca una diferencia con su antecesora, la APS—, siendo el antecedente directo de la Covensa, es decir, cuando se establece una perfeccionada institucionalidad estatal-privada para la administración del salitre. La COSACH prácticamente dirigió la economía chilena durante la crisis mundial de esos años, pero fue suprimida —entre otras razones— por acusaciones de que las cuotas de producción más jugosas se las habían llevado la CSAC y LNC, cuestión que, como veremos más adelante, sí fue verdad. La creación de la Covensa reafirmó el rol protagónico de sus dos más grandes compañías fundadoras. La Covensa fue la organización de ventas creada a partir de la disolución de la COSACH, con funciones específicas. Los considerandos estipulados para la disolución de esta última plantearon que desde su creación la COSACH había estado elevando arbitrariamente la participación de capitales extranjeros, a pesar que la Ley 4.863 había establecido una paridad con el Fisco²⁶. El tema generó varias controversias que incluso se ventilaron por la prensa, una de ellas por misivas entre Arturo Alessandri y Medley Whelpley²⁷.

Los primeros 20 volúmenes del fondo COSACH corresponden a los informes científicos elaborados en 1930 sobre el potencial de cada una las pampas o propiedades de las compañías que formaron parte de la APS, especialmente en la provincia de Tarapacá. Seguidamente, en 1931, un total aproximado

²⁵ Sin embargo, meses antes de la creación de la COSACH hubo un acuerdo entre Guggenheim Bross y el Ministerio de Hacienda de Chile en el sentido de crear una entidad denominada Compañía Salitrera Nacional (en adelante Cosana), a partir del documento *Bosquejo de Plan Propuesto y carta de aceptación del plan por Guggenheim Bross*, 10 de junio de 1930. Posteriormente, el 28 de noviembre de 1930, se presentó el proyecto para incorporar a la COSACH a ACCNC y LNC. Ver Fondo CSAC, caja años 1930-1932.

²⁶ Ver informe confidencial sobre la liquidación de la COSACH, Fondo Jorge Vidal de la Fuente, caja 1933-1934.

²⁷ Durante el proceso de organización del Archivo del Salitre nos topamos con esa carta y no tuvimos la precaución de anotar ni siquiera el fondo y los años que abarca la documentación contenida en la caja donde está guardado el expediente.

de 20 volúmenes dan cuenta de los accionistas preferentes para ingresar a la APS, antes de 1929. En 1931 se redactan los estatutos de la COSACH, que incluyen el listado de las —denominadas en ese momento— “compañías subsidiarias de la COSACH”²⁸. Esas acciones se contextualizan en el marco de las Conferencias de París con los productores de salitre sintético. La coyuntura de esas negociaciones se daba, además, en el marco de lo que implicaba para cada compañía ingresar a la COSACH. Ambos procesos pueden seguirse entre los volúmenes 15 a 50, los cuales corresponden a cablegramas recibidos o despachados, informes y oficios. Por su parte, el escenario correspondiente a 1932 se encuentra extensamente informado²⁹. De ese año, queremos destacar la producción de varios informes científicos. Uno de ellos es el procedente del estudio de ingenieros Root, Clark and Buckner relativo a la reorganización de la COSACH, cuyo flujo de caja se estimó sobre la base de una producción de 1.500.000 toneladas métricas de salitre anuales, y un informe sobre formar una organización salitrera a futuro, antecedente directo de la organización que más adelante sería conocida como la Covensa³⁰.

Establecido un acuerdo entre la clase política a fines de noviembre de 1932, la documentación de la COSACH es particularmente interesante en cuanto a las negociaciones desarrolladas con el Ejecutivo³¹.

Igualmente interesante es el detalle de algunos de los negocios que, ya en 1932, la industria salitrera estableció con una serie de cajas de crédito y empresas públicas. Como por ejemplo la Caja de Crédito Agrario, la Empresa de los Ferrocarriles del Estado y la Compañía Refinadora de Azúcar de Viña del Mar. En esas negociaciones la COSACH acordaba vender salitre a precio de costo a esas entidades, las cuales lo revenderían por su cuenta³².

Más trascendental es un informe de 1932 relativo a la vida útil de las plantas María Elena y Pedro de Valdivia, el cual la calculó en 38 y 35 años respectivamente. Más adelante volveremos sobre ese ángulo³³.

Es decir, a mediados de 1932 prácticamente estaba controlado el escenario jurídico y de cálculo costo-beneficio para la formación de un organismo centralizado y semiestatal relativo a la comercialización de salitre. El finiquito legal de la COSACH se produjo con la dictación de la Ley N° 5.133, que creó la Comisión Liquidadora de la COSACH. El 07 de enero de 1933 la Superintendencia de Sociedades Anónimas tomó el control de la COSACH,

²⁸ En Fondo COSACH, vols. 20 y 81.

²⁹ En Fondo COSACH, vols. 72-91-121-191-221, entre otros.

³⁰ En Fondo COSACH, vols. 90 y 121.

³¹ En Fondo COSACH, vols. 177-191 y 221.

³² En Fondo COSACH, vol. 171.

³³ En Fondo COSACH, vol. 241.

designando al funcionario Manuel Hidalgo como encargado de realizar la auditoría respectiva³⁴. Los detalles relativos a las deudas heredadas por la COSACH los revisaremos en la parte relativa a la Covensa y a la entrada del capital norteamericano al salitre.

Estando en funciones a contar de 1926 la planta María Elena y habiendo LNC suscrito créditos hipotecarios con bancos e instituciones reaseguradoras de Estados Unidos en 1929 —lo que permitió la construcción de la planta Pedro de Valdivia—, el paso siguiente fueron una serie de acuerdos internacionales. Esos convenios se contextualizaron en el marco de las denominadas Conferencias de París, en 1932, con los productores de salitre sintético. Seguidamente, se dictó la Ley 5.133 de Promoción de la Industria Nacional. En ese escenario, el 08 de enero de 1934, por un acuerdo entre la COSACH en liquidación, la CSAC y LNC, se acordó formar la Covensa³⁵. La reconstrucción de la industria salitrera fue puesta en vigencia por la Covensa, entidad que tendría el monopolio de la venta y exportación del salitre y yodo a favor del Estado de Chile por 35 años. O, más exactamente, hasta el 30 de junio de 1968. La ley establecía que las compañías adherentes a la Covensa debían entregar a ésta todas sus existencias de salitre y yodo al 01 de julio de 1933. La Covensa compraría a las compañías productoras en proporción a la cuota asignada por ley. Además —y este es un dato interesante a tener en cuenta— el 25% de las utilidades de la Covensa debía pagarse al gobierno de Chile y el 75% restante debería destinarse al servicio de los Income Debentures (del 5 % de la Covensa). Mientras las compañías productoras estarían exentas de todo impuesto a la renta, la Covensa y las empresas productoras adherentes estarían exentas de todo derecho de exportación. En las negociaciones previas a la formación de la Covensa uno de los problemas fundamentales eran las deudas suscritas por la COSACH, compromisos conocidos en el lenguaje financiero con el nombre de bonos Prior Secured y Secured, que importaban 67 millones de dólares. El artículo 22 de la Ley 5.350 estableció que 40 millones de dólares debían ser cancelados por la COSACH y los 27 millones restantes serían obligaciones de cada compañía. De esos 27 millones, el gobierno emitió 16 millones de dólares a nombre de Guggenheim Brothers, en pago parcial por los anticipos en efectivo que esos empresarios entregaron a ACCNC para la construcción de la planta María Elena y otras obras. Por otro lado, conviene no perder de vista el hecho que, cuando en 1931 se estableció en Chile la CSAC, ésta adquirió todos los negocios y el activo de la ACCNC. Y también el pasivo, es decir, los bonos de Primera Hipoteca y los Debentures Bonds. Todas las acciones de la CSAC fueron adquiridas por la COSACH, como parte del plan de reconstrucción

³⁴ En Fondo COSACH, vols. 267 y 284.

³⁵ En Fondo COSACH, vol. 246.

de la industria salitrera contemplado en la Ley 4.863 de 21 de julio de 1930. En virtud de esa ley, la COSACH y sus subsidiarias pasaron a controlar el 95% de la capacidad productiva de salitre en Chile. En el punto más álgido de la crisis, a contar de enero de 1932, la COSACH, LNC y CSAC obtuvieron 3 millones de dólares por parte de Guggenheim Brothers. Después de varios meses de negociaciones se arribó al acuerdo que originó la Covensa.

La Covensa fue creada por la Ley 5.350 de 08 de enero de 1934³⁶ y su tipo de documentación marca un giro fundamental respecto de la organización documental de las compañías anteriores. Las dos compañías principales, CSAC y LNC respectivamente, establecieron las plantas salitreras: María Elena (1926) y Pedro de Valdivia (1931)³⁷, ambas en la provincia de Antofagasta. Es decir, prácticamente la totalidad de la documentación salitrera entre 1934 a 1968 —período de vigencia de la Covensa— solamente informa acerca del salitre producido por esas dos plantas. Desconocemos el paradero de la documentación producida por las compañías y oficinas que continuaron operando bajo el sistema Shanks, es decir, con la documentación salitrera procedente de la provincia de Tarapacá. Salvo un pequeño grupo de documentos provenientes de la Cosatan —es decir, la sociedad formada en 1934 que agrupó a las salitreras que continuaron trabajando bajo el sistema Shanks— y la documentación enviada por ésta a la Covensa, el Archivo Nacional no conserva documentación relativa a esas salitreras después de 1929, distinción crucial a tener en cuenta³⁸.

³⁶ Conviene tener en cuenta que en la creación de la Covensa hubo un acuerdo con los productores de salitre sintético, en el marco de una negociación denominada Convenio de París, documentos que descubrimos durante el proceso de ordenación. Ver en Fondo Jorge Vidal de la Fuente, caja años 1934-1935, carpeta: *Cartas a Carlos Orrego Barros*, y en Fondo Covensa, caja año 1934, carpeta: *Cartel del Nitrógeno*. Por otro lado, la Covensa se formó a partir de las siguientes entidades: COSACH, CSAC, LNC, Cosatan, Mills and Company, Guaranty Trust of New York. Ver en Fondo Covensa, caja años 1933-1934.

³⁷ El origen de la planta Pedro de Valdivia está en tres convenios firmados desde el 28 de noviembre de 1928 al 17 de junio de 1929 entre LNC, Baburizza Lukinovic y Compañía, Anglo Chilean Consolidated Nitrate Corporation y una firma denominada Lautaro Nitrate Corporation (nombre de fantasía de la Anglo Chilean...). En términos generales, Baburizza Lukinovic y Cía. venden 102 estacas a LNC, la cual las hipoteca —al igual que todas sus propiedades— a nombre de la Anglo Chilean, a cambio que esta construya una planta productora de 500.000 toneladas métricas anuales de salitre, similar a María Elena. Las oficinas hipotecadas por LNC fueron: Francisco Puelma, Agustín Edwards, José Santos Ossa, Aníbal Pinto, Arturo Prat, Carlos Condell, Sargento Aldea, José Francisco Vergara, Santa Luisa, Ballena, Caupolicán, Aconcagua, Chacabuco, Filomena, Perseverancia, Araucana, Ausonia, Carmela, Aurelia, Celia, Savona, Los Dones, Blanco Encalada. Ver los convenios y anexos en el Fondo LNC, caja años 1928-1930.

³⁸ La Cosatan también aparece en algunos documentos como Cosalitre.

Aproximadamente desde 1917 y hasta 1934 tanto el volumen de exportación, como el precio del salitre experimentaron una tendencia a la baja. La continuidad de la industria del salitre provino de la entrada de capitales norteamericanos, vía implementación del sistema Guggenheim. Nótese que la producción de María Elena y Pedro de Valdivia llegó a triplicar la producción de todas las oficinas que operaban bajo el sistema Shanks. Y que incluso hubo períodos en que la Covensa vendió salitre a la Cosatan a precio de costo, o de lo contrario los efectos de arrastre de la crisis de 1929 en la provincia de Tarapacá hubiesen sido más profundos en los años siguientes. Queda para una investigación monográfica determinar si ese salitre vendido por la Covensa a la Cosatan era para deshacerse del stock acumulado, con lo cual la pregunta que surgiría es acerca de la determinación del mercado comprador de ésta última. Ese mismo diferencial en cuanto al capital en infraestructura y producción, se reflejó en las relaciones de poder. Entre 1934 y 1968, del 100% del salitre que la Covensa compró y exportó, el 66.66% estaba destinado a CSAC y LNC, mientras que el otro tercio quedó para la Cosatan³⁹. Esas proporciones se mantuvieron incluso después del Referéndum de 1954.

En lo que a documentos se refiere, desde 1872 a 1934 la documentación salitrera que conservamos informa de los problemas que respecto del negocio salitrero tenían los principales accionistas, gerentes, directores, y otros a ese nivel. Leyendo las actas del directorio de las CSEA, CSA⁴⁰ y Compañía Salitrera Lastenia —por citar las más precisas en cuanto a la dimensión cronológica de su documentación— se observa que no existe autocrítica respecto de las condiciones médico biológicas en que operaban y vivían quienes trabajaban bajo el sistema Shanks, ni atención a varios hechos históricos contemporáneos⁴¹.

Dado que la escasa documentación conservada en el Archivo Nacional en que se contextualiza históricamente el sistema Shanks no ha sido investigada, el sondeo que hemos efectuado en el proceso de organización archivística de los documentos producidos hasta 1919 sugiere que la investigación en buena medida podría complementar lo que ya se sabe acerca de la denominada “desnacionalización del salitre” durante el siglo XIX y hasta 1920. Hipotéticamente, lo anterior tiene que ver con la incapacidad de una naciente burguesía industrial con negocios en Chile de haber reorientado el modelo de crecimiento y

³⁹ El Decreto N° 2094 del Ministerio de Hacienda, de 11 de julio de 1934, autorizó la existencia y aprobó los estatutos de la Sociedad Anónima Compañía Salitrera de Tarapacá y Antofagasta, también conocida como Cosatan.

⁴⁰ Esta compañía fue adquirida en 1929 por LNC.

⁴¹ En un informe elaborado con fecha 22-09-1932 el abogado Joaquín Irrarrázabal calculó, según las indemnizaciones, un total de 38.000 obreros salitreros cesantes. Este informe esperamos citarlo adecuadamente una vez concluida la descripción del Archivo del Salitre.

desarrollo, uno de cuyos mercados principales eran, precisamente, las oficinas salitreras. Es más, el Archivo del Salitre permitirá producir investigaciones que complementen el conocimiento relativo al comercio de cabotaje, al rol de las firmas y casas de importación, a su función exportadora, lo mismo que a los bancos y los circuitos comerciales interregionales internos, como acerca de las relaciones de los industriales salitreros con el gobierno en el período 1880 a 1929. Agreguemos a lo dicho respecto de la documentación fechada entre 1919 y 1929, la existencia de variadas monografías científicas, informes de reuniones en distintas partes del mundo, el envío de misiones de negociación y el rol principal que asume Santiago en reemplazo de Valparaíso como centro del negocio salitrero después de la crisis de 1929. Especialmente fecunda, en este sentido, es la documentación de la APS, la documentación publicitaria y también la procedente de NCC.

Hay que entender que el sujeto histórico presente en la totalidad de la documentación salitrera —salvo por notables excepciones, fotos y pliegos de peticiones procedentes de María Elena y Pedro de Valdivia, y más o menos desde 1940— no son los obreros, pulperos, capataces, etcétera, en ninguna de esas unidades productivas. Sin embargo, los porfiados hechos indican que es en la documentación desde 1934 en adelante donde existe mayor abundancia de informaciones relativas a los obreros, operarios y profesionales de las plantas María Elena, Pedro de Valdivia, los ferrocarriles y el puerto de Tocopilla, y sobre otras organizaciones de trabajadores. Y que es en ese tramo donde podremos estudiar sus cargos, salarios, pliegos de peticiones, enfermedades profesionales, actas de avenimiento y conflictos laborales; pero en el marco de la Ley N° 5.350.

A mediados del siglo XX la opinión que tenían algunos administradores en terreno, fundamentalmente extranjeros, acerca de sus trabajadores, quedaba graficada en varios oficios enviados por John Peebles a la Gerencia General de la CSAC⁴².

Es esperable un reenfoque en los estudios sobre el salitre y la formación de intelectuales con sólidos conocimientos en macro y microeconomía, derecho y finanzas internacionales, a objeto de producir explicaciones históricas relativas a temas salitreros de alta complejidad técnica. En este sentido, digamos que el período 1933-1934 también marca una divisoria en adelante fundamental al respecto de la cantidad y calidad de la documentación salitrera. El tipo de documentos fechados después de ese lapso —especialmente los procedentes de los fondos Covensa, CSAC, LNC, CSAL y SOQUIMICH— corresponde a textos que son esencialmente económicos, contables, financieros, bursátiles, de comercio

⁴² Fuente: CSAC, volumen 1792, 1945-1948, numeración codificada, materia: *Bienestar obreros*, oficio N° 2731, 19 de julio de 1945.

exterior, geológicos, químicos, etcétera; escenario árido para generaciones de historiadores formados en temas sociopolíticos. Distinta es la documentación anterior a 1933. No obstante el lenguaje financiero y bursátil, hemos descubierto abundantes referencias —seguramente por la alternancia de coyunturas y crisis económicas— a lo que denominaríamos el ámbito de lo sociopolítico. Dado que ambos sistemas de producción de salitre coexistieron durante buena parte del siglo xx, las alternativas de investigación son variadas. Se debería releer la bibliografía y los variados tipos de prensa obrera —que se han salvado— como fundamentalmente anclados en la realidad del sistema Shanks, relectura que habría que complementar con la incorporación de otras fuentes escritas y orales⁴³. Al parecer es necesaria la investigación posterior a 1929, período en que quizás por honestidad intelectual con la documentación hallada resulte un desafío no menor investigar la historia del salitre tal como ha sido investigada para el caso de la provincia de Tarapacá y para antes de la crisis mundial de 1929.

Es así que el Archivo del Salitre también permitirá investigar hasta 1981 y equilibrar lo publicado en el marco del sistema Shanks. Posiblemente hasta la llegada a Chile de la documentación que estamos reseñando, lo anterior hubiese sido por lo menos poco serio. Salvo que en alguna parte exista el archivo de la Cosatan, documentación con la cual sería posible historiar el salitre Shanks en la provincia de Tarapacá para el período posterior a 1930 y complementar lo conocido.

Un detalle para terminar esta parte. No perdamos de vista la escasa revisión de documentos notariales, de conservadores y expedientes judiciales para el período comprendido desde 1872 en adelante, área que los investigadores podrían trabajar. Y podríamos agregar otras fuentes. Durante el proceso de organización del Archivo del Salitre descubrimos un documento que consiste en un inventario de 369 volúmenes con información (cuyos límites son 1872 a 1920) que sobre salitre existe en la documentación del Ministerio de Hacienda. Es más, en diciembre de 2012, el Sernageomin (Iquique), transfirió al Archivo Regional de Tarapacá aproximadamente 400 carpetas y 500 planos y/o mapas que abarcan desde 1886 hasta 1934 y que corresponden al sistema Shanks en la provincia de Tarapacá. Es decir, el sistema Shanks aún es

⁴³ En este sentido queremos destacar el trabajo de recopilación e investigación histórica que están efectuado varias organizaciones de ex pampinos respecto de las últimas oficinas Shanks y las plantas Pedro de Valdivia y María Elena. Una mención especial para Sergio González Miranda, quien está investigando la historia local del sistema Shanks a partir de epistolarios obreros y otras fuentes escritas, hasta ahora no utilizadas por la investigación chilena, no obstante que en otros países —con una fuerte escuela de historia obrera y laboral— son cuestiones conocidas. Como, por ejemplo, en *History Workshop*, o *New Left Review*, de Inglaterra.

susceptible de reenfoques, pero con consulta a la documentación producida desde el Estado y desde la empresa privada.

1924-1934. LA ENTRADA DEL CAPITAL NORTEAMERICANO EN EL SALITRE

En esta parte nos interesa bosquejar el esquema financiero general relativo a las deudas entre compañías salitreras y con la banca internacional, el Banco Central y el Estado de Chile, su traspaso y preconsolidación al momento de la creación de la COSACH, además de la coyuntura en que estas se consolidan —en 1934— a través de la figura jurídica denominada Covensa.

Respecto de este punto la documentación es abundante y prácticamente inexplorada.

Por primera vez en Chile, es posible el acceso público a una documentación que en su momento fue conocida tan solo por un selecto grupo de empresarios, banqueros y una fracción de la clase política local.

En Chile los primeros sondeos relativos a la producción de salitre de acuerdo al procedimiento Guggenheim se efectuaron en 1910, en el contexto que condujo a la construcción de la planta electrolítica de Chuquicamata. En 1922 y para experimentación se construyó una pequeña planta en la oficina Cecilia, cantón de Antofagasta. Entre 1924 y 1926 se construyó la primera planta del sistema Guggenheim, denominada al principio Coya Norte y más tarde María Elena.

Más adelante, cuando Guggenheim Brothers vendieron sus acciones del cobre, ese capital lo reinvertieron en la creación de la ACCNC, en 1923. Su primer representante en Chile fue Alfred Houston, ejecutivo del cual conservamos varios volúmenes con documentos enviados y recibidos. De 1925 datan los primeros documentos que certifican la transferencia de bienes desde ACCNC a lo que posteriormente sería una compañía denominada CSAL⁴⁴.

Y nótese, en 1924 LNC, Compañía Salitrera Lastenia y la Compañía Salitrera Blanco Encalada suscribieron una hipoteca a favor de la The Union Underwriting Agency Ltd. y para The Law Debenture Corporation Ltd. Seguidamente, en abril de 1925, ejecutivos de LNC y CSA iniciaron las negociaciones finales para proceder a la fusión de ambas compañías. Los informes jurídicos relativos al capital que cada compañía ofrecía a objeto de una fusión, fueron elaborados por los abogados Juan Andueza y Rafael Barahona. CSA declaró como capital los siguientes terrenos: Cantón Bolivia, Salinas Norte, Salar del Carmen; estacamentos: Cuevitas, Cerrillos, Varela, Sotomayor, Grupo Pinto Prat. Y las oficinas Francisco Puelma, Agustín Edwards, José

⁴⁴ En Fondo ACCNC, vols. 5, 21 y 157.

Santos Ossa, Carlos Condell y Sargento Aldea. Además, el informe incluyó la nómina del personal de la CSA. Por su parte LNC declaró como capital las oficinas Antofagasta, Filomena, Araucana, Carmela, Chacabuco, Aurelia, Los Dones, Perseverancia, Ausonia, Celia, Savona, Avanzada, Tal Tal, Santa Luisa, Ballena, Lautaro y Caupolicán⁴⁵.

Y suma y sigue. Podemos proponer en tres fases la entrada final del capital norteamericano en la industria del salitre, las que en orden cronológico corresponden a: Formación de la COSACH; Disolución de la COSACH; Formación de la Covensa, es decir entre 1930 y 1934. Sin embargo, es posible datar hacia 1923 los antecedentes financieros heredados en las negociaciones que conducen a esas tres instancias, un momento en que la documentación salitrera revela la presencia de las dos compañías clave en el proceso indicado en el título de esta parte: ACCNC y LNC. La primera era una compañía norteamericana controlada por Guggenheim Brothers y la segunda una compañía inglesa organizada bajo leyes británicas en 1889.

ACCNC, en abril de 1931, se transformó en la CSAC —es decir que pagaría cierto tipo de impuestos en Chile, derivados de su cambio de razón social— y como tal adquirió todos los negocios y prácticamente todas las deudas de la ACCN. ¿Cuáles deudas?: digamos que los denominados Debentures hipotecarios de 7%, que habían sido constituidos y garantizados por un contrato de fideicomiso fechado el 20 de enero de 1925 y suscrito entre ACCNC y la Royal Exchange Assurance, institución que, obviamente, actuaría como fideicomisario. Ese contrato fue modificado por varios instrumentos cuyo detalle es el siguiente: un contrato suplementario fechado el 14 de septiembre de 1928 entre las mismas partes; un nuevo contrato de fideicomiso fechado el 20 de abril de 1931; finalmente, por una resolución tomada en Londres el 7 de noviembre de 1935, la CSAC y Royal Exchange Assurance suscribieron un tercer contrato de fideicomiso, el cual modificó los términos y las condiciones de los debentures, los cuales vencerían el 01 de enero de 1961 pero a una tasa de 4,5%. Es notable el paralelo con la cronología anotada un poco más arriba. Sin embargo, conviene tener en mente el tema de las deudas proporcionales a CSAC y LNC, cuestión que —como veremos más adelante— quedaría resuelta con la creación de la Covensa. Es decir, al momento en que se forma la COSACH existían deudas de arrastre, quizá —habría que investigarlo— para el financiamiento de una parte o toda la construcción de la planta María Elena, aparte de las deudas con el fisco chileno.

⁴⁵ Ver el detalle en Fondo: LNC, vol. 24. Además el informe señala la composición del directorio de ambas compañías. Respectivamente, en ambas compañías, el presidente del directorio y director, eran ejercidos por: Pascual Baburizza, y Óscar Herrera.

Al momento de formarse la COSACH el pasivo de LNC estaba formado por tres grupos. Los denominados: Debentures Stock de Lautaro, Debentures Stock de Antofagasta y los Bonos. Las dos primeras deudas sumaban 231.896 libras esterlinas y la tercera 6 millones y fracción de dólares. La primera deuda estaba garantizada por una escritura de 28 de julio de 1924, la cual se denomina Fideicomiso de Lautaro y fue suscrita con una institución denominada Law Debenture Corporation. Esa escritura fue modificada el 15 de diciembre de 1936. Por su parte, el debenture de Antofagasta quedó garantizado por una escritura de 25 de octubre de 1925 suscrita por la misma corporación, documento que también fue modificado en diciembre de 1936.

Los bonos estaban garantizados por una escritura hipotecaria de fideicomiso suscrita el 3 de diciembre de 1929 con la institución conocida como City Bank Farmers Trust, contrato modificado el 7 de abril de 1937.

En términos prácticos, los debentures y los bonos estaban garantizados por hipotecas. El primero (Lautaro) consistía en una primera hipoteca sobre plantas salitreras, terrenos salitreros, edificios, maquinarias, situados en la provincia de Antofagasta. El segundo (Antofagasta) era una primera hipoteca sobre los mismos terrenos salitreros, oficinas salitreras, y respecto de todo terreno que la compañía (LNC) adquiriera en lo sucesivo. La garantía de los bonos estaba constituida por la hipoteca de toda la propiedad señalada en los debentures y en una hipoteca especial exenta de gravámenes para garantizar los dos debentures. Además, la garantía de los debentures estaba reforzada por segundas hipotecas sobre ciertos terrenos salitreros e instalaciones que LNC adquiriese desde la fecha del fideicomiso de los bonos, o sea, octubre de 1929. Días antes del inicio de una de las crisis de mayor calado que ha tenido el capitalismo.

Lo anterior es el detalle de las deudas con los tenedores de bonos. En las escrituras respectivas se indica que la deuda estaba asegurada por hipotecas sobre lo existente, pero también respecto de lo que a futuro fuese adquirido por LNC. La identificación de las propiedades urbanas y rurales, varias de las cuales le fueron transferidas a LNC por Baburizza y Lukinovic, la licencia para usar del método Guggenheim, el costo de ella, el compromiso de LNC con The National City Company para emitir bonos con garantía hipotecaria por valor de 32 millones dólares. Y, finalmente, la entrega por LNC de 2 millones de acciones a una compañía norteamericana denominada Lautaro Nitrate Corporation (más conocida como "CSAC a LNC") a cambio de cien mil libras esterlinas y 1.660.000 acciones. Lo anterior es el contenido concreto de tres convenios celebrados por LNC con Baburizza, Lukinovic, ACCNC y The National City Company.

Es decir que a mediados de 1929 existían deudas hipotecarias suscritas por LNC con fideicomisarios tanto en Inglaterra como en Estados Unidos y deudas en efectivo que ACCNC había contraído con instituciones financieras

de esos países. Pero también existían deudas entre ambas compañías. Esas deudas, en tanto, implicaban la confianza en las inversiones y en el futuro del negocio. El escenario de un futuro promisorio cambiaría drásticamente a contar de noviembre de 1929.

La descripción de los mecanismos financieros que ligaban a toda la industria del salitre es lo que sigue a continuación en esta exploración documental.

El efecto de la crisis mundial de 1929 sobre el salitre se tradujo en la imposibilidad que las compañías salitreras adheridas a la APS, incluidas ACCNC y LNC, continuaran pagándole al fisco chileno el derecho de exportación por quintal de salitre exportado, el que en ese momento equivalía a 101 pesos oro. Palpados los efectos más sensibles de la crisis, el gobierno, los grupos de poder y las compañías salitreras acordaron poner en marcha un mecanismo de regulación denominado Ley 4.863 que el 21 de julio de 1930 estableció una sociedad anónima con participación del Estado: la COSACH. En lo que nos interesa, el capital de la compañía tendría un máximo de 3 mil millones de pesos, el que estaría dividido en acciones A y B de 100 pesos de moneda corriente, es decir, pesos chilenos. Las acciones tipo A pertenecerían al Estado de Chile y la otra mitad serían acciones preferidas u ordinarias. En otro campo, la Ley 4.863 estableció la obligación que las compañías adherentes y/o subsidiarias crearan departamentos de bienestar, lo cual estaría en directa relación con el hecho que la producción de salitre y yodo quedaría exenta del pago de derechos de exportación y, también, de la contribución territorial para yacimientos no explotados. En otras palabras, las medidas iniciales consistieron en rebajas tributarias, administración estatal del negocio durante la crisis, exenciones en el pago del derecho de exportación. Pero con la esperanza de volver a cobrarlo en un futuro indeterminado —obviamente— y dependiente de la economía internacional.

Sin embargo, los hechos evidenciaron que los efectos de la crisis mundial eran más profundos, tal como lo demuestra la dictación del D.F.L. N° 12, de febrero de 1931. El origen de ese decreto es un memorándum enviado por Pablo Ramírez, representante de la COSACH ante la banca internacional acreedora de los créditos solicitados por LNC y ACCNC entre 1928 y 1929. En lo medular, el citado decreto: Sustituye el pago en efectivo de derechos de exportación hacia el Estado por la emisión de bonos garantizados con el cargo de 60 pesos oro y que afectaría a toda la producción salitrera; crea el concepto de compañías subsidiarias —donde entrarían CSAC y LNC—; libera para esas compañías, lo mismo que para la COSACH, algunos impuestos de aduana. En cuanto al pago hacia el Estado, el conjunto de las compañías que componían la COSACH, procedieron a endeudarse con la banca internacional a través de la suscripción de empréstitos. El servicio de los bonos fue acordado en que la COSACH debía entregar al Fisco 60 pesos oro por tonelada métrica, como pago a los bancos designados para hacer el servicio de los bonos. Ese mecanismo implicaba que

la aduana no despachaba embarcaciones con cargamentos de salitre hasta que los bancos encargados del servicio no hubiesen dado aviso de que se había pagado la suma de 60 pesos oro por tonelada, pero —y este es un detalle importante— el pago se efectuaba un vez al año, o sea, debía completarse un monto anual en dinero. Quizá esa es la razón por la cual los bonos fueron clasificados por la banca internacional como de primera clase y, obviamente, como un buen negocio. Y tampoco conviene perder de vista el hecho que la suscripción del empréstito fue solicitado por las compañías salitreras a objeto de pagarle al Estado lo que podríamos denominar el símil del antiguo derecho de exportación. Queda claro que de un derecho de exportación calculado en 101 pesos oro, con posterioridad a febrero de 1931, la suscripción de bonos solamente permitiría pagar al Estado 60 pesos oro. Sin embargo, en lo puntual, aparte de la sustancial rebaja de ingresos fiscales —que finalmente desataría la crisis política a contar de mediados de 1931—, la banca internacional y el Fisco chileno tenían prácticamente resueltos sus problemas de caja. Y lo que es más importante, los bancos internacionales que prestaron dinero a Guggenheim Brothers aseguraban su cancelación y evitaban que al negocio del salitre ingresaran otros grupos económicos. Máxime que hasta la suscripción de los bonos —y no hay que olvidarlo, el endeudamiento suscrito entre 1928 y 1929 del cual en otra parte hemos escrito— implicaba la propiedad hipotecaria.

Recordemos que la Ley 4.863 facultó a su directorio contraer deudas mediante la emisión de bonos o debentures con o sin garantía de una parte o todos sus bienes. Y que esa legislación fue perfeccionada por el D.F.L. N° 12 al establecer que, dada la situación mundial, el calendario de pagos de la COSACH al Estado de Chile no podría ser cumplido si no era por vía de la suscripción de bonos garantizados por una retención de 60 pesos oro. En una sesión de la COSACH (fecha el 14 de abril de 1931) se informó de la contratación de empréstitos en Europa y Estados Unidos mediante dos series de bonos: *Prior Secured (7% Sinking Funds)* y *Secured (7% Sinking Funds)*. La primera serie se compuso de 36 millones de dólares y 3 millones de libras esterlinas, montos que en total, sumaban aproximadamente 50 millones de dólares. De la emisión en dólares, 19 millones fueron entregados en efectivo por *The National City Company*, mientras que la emisión en libras esterlinas fue colocada en su totalidad por los bancos *Baring Bross*, *Morgan Greenfell* y *Rostchild and Sons*. Ambas emisiones fueron entregadas el 27 de marzo de 1931. De esa cantidad, 22 millones de dólares fueron entregados al Estado de Chile por cuenta de los derechos de exportación adeudados por las compañías salitreras. En cuanto a la segunda serie de bonos, la cual sumó 70 millones de dólares, 40 millones fueron traspasados al Estado de Chile. El saldo de esta segunda emisión podría ser utilizado por la COSACH para adquirir acciones o haberes de las compañías salitreras.

En la misma acta de 14 de abril de 1931 se estableció el derecho de preferencia de los bonos *Prior* sobre la garantía del fondo de amortización

con respecto al cargo de los 60 pesos oro. Además —y esto es digno de ser meditado— en esa misma reunión el directorio de la COSACH acordó entregar a Guggenheim Bross en cancelación de la deuda de la ACCNC, 10 millones de dólares en bonos Prior y 16 millones dólares en bonos Secured.

Es así que, en dólares, los bonos Prior sumaban 50 millones de dólares, de los cuales el 60% fueron pagados en efectivo al Estado de Chile por concepto de impuestos a la renta de propiedades de compañías salitreras, ítem adeudado desde 1930. Del 40% restante la mitad pasó a constituir deudas de las compañías que formaron la COSACH, mientras que la otra mitad se utilizó en cancelar deudas a nombre de Guggenheim Bross (las que en su origen son deudas de la ACCNC).

En un contexto en que momentáneamente se solucionaban los problemas de caja para el Fisco y se garantizaba el crédito internacional, en 1932 el problema económico interno de la economía chilena era vivir con menos dinero. En términos de los compromisos que la COSACH tenía con la banca internacional y de las deudas internas que cada compañía tenía —especialmente la CSAC y LNC—, la situación era algo distinta. El punto era el tratamiento que se le daría a los bonos Prior y Secured. Ese tratamiento implicaba la reorganización de la industria salitrera bajo otra figura jurídica, pero en el marco de funcionamiento de la COSACH, es decir, en el contexto del pago de las deudas por empréstitos que implicaban menores ingresos para el Fisco. Modificar ese escenario hacia uno parecido al derecho de exportación es lo que, en el fondo, constituye la COSACH y, obviamente, su proceso de liquidación. Si la COSACH fue la tabla de salvación para el Estado de Chile, a su vez significó el encadenamiento de las deudas de una compañía norteamericana con el Estado de Chile. Hipotéticamente hablando, es aceptable que la garantía de 60 pesos oro convenía a la banca internacional, empero implicaba menores ingresos para el erario fiscal. Para producir más ingresos fiscales la COSACH debía ser “liquidada”, siendo la cuestión medular el pago de las deudas que las compañías adherentes y subsidiarias del COSACH tenían con la banca internacional —no el Estado de Chile—, habiendo sido la parte principal de las deudas la parte proporcional a ACCNC y LNC. Pero, y esto es digno de una monografía, los empréstitos contaron el aval del Estado de Chile a través de la Ley 4.863 y D.F.L. N° 12, tal como lo recalcaron varios de los juristas que en esos años emitieron informes sobre la formación y liquidación de la COSACH y acerca de la situación de los bonos Prior y Secured. Entre ellos: Joaquín Irarrázaval, Manuel Antonio Maira, Mariano Riveros, Ricardo Ayala, entre otros⁴⁶. Es así que, habiendo sido

⁴⁶ Suponemos que una buena parte de los informes que produjeron, pueden revisarse en los vols. 16 y 264 del Fondo COSACH y, obviamente, en la documentación de los Fondos Medleys Whelpley y Horace Graham.

aprobado el empréstito en el extranjero, el Estado de Chile solucionaba sus problemas más urgentes; otra cosa era el pago de las deudas y la definición de la figura jurídica dentro de la cual se efectuaría.

El pago del empréstito, en cuanto a su procedencia, implicaba varios tipos de deudas y en proporciones distintas. Reducir esas deudas a un mecanismo contable y financiero, y en una figura jurídica que intentara establecer la equidad en cuanto a las proporciones, fue el objetivo de la comisión liquidadora de la COSACH. O, lo que es casi lo mismo, las bases fundacionales de la Covensa⁴⁷. No es aventurado sospechar que la garantía de los 60 pesos oro —garantía que, además, era acumulable hasta la certificación que los ingresos fiscales estaban cubiertos— era un mecanismo con escaso futuro. Desde mediados de 1932 y todo 1933, tanto la comisión liquidadora como el parlamento se abocaron a definir el nuevo mecanismo para pagar los bonos Prior y Secured. Las negociaciones, análisis, preacuerdos y acuerdos constituyen la materia de varias decenas de memorándums, informes y cartas intercambiadas entre juristas, funcionarios públicos y asesores de las compañías salitreras. Y todo aquello es documentación inédita.

Un notable ejercicio de historia económica sería explicar, por ejemplo, el que la Covensa sea el mecanismo para pagar las deudas de la COSACH, pero que ese modo haya involucrado en 1933 a la totalidad de la economía interna de Chile, especialmente al sistema bancario. Describamos algunas de las coyunturas que en ese momento fueron analizadas por parte de los ejecutivos de la COSACH, lo que finalmente resultó en los artículos 21 a 28 de la Ley 5.350.

De los temas que son materia de varios memorándums enviados por el Departamento Jurídico a la presidencia de la COSACH destaca la transferencia de informaciones que eran materia de análisis en el parlamento sobre el estado de análisis de las fórmulas de pago de los bonos Prior y Secured, las deudas contraídas con el Banco Central de Chile y otras deudas. Esas informaciones indicaban que la discusión se inclinaba hacia la consolidación de deudas, detalle fundamental en la reorganización particular de cada empresa. En la opinión de Joaquín Irrarrázabal —jurista clave en las negociaciones que, en paralelo, tenían lugar con las empresas salitreras, bancos y otros grupos de poder— un mecanismo que en lo atingente no considerara la particularidad de las deudas implicaría favorecidos y perjudicados. Veamos a los unos y los otros.

Los favorecidos serían, en el caso de la COSACH, el Banco Edwards; y los perjudicados, sus deudores hipotecarios: Astoreca, Granja, Sabioncello, Gil-

⁴⁷ La comisión liquidadora de la COSACH estuvo originalmente formada por Jorge Matte Gormaz y Aureliano Burr. En la parte final de su funcionamiento ingresó Horace Graham.

demeister y el banco Yugoslavo. En el caso de LNC los favorecidos serían el Banco de Chile, el National City Bank y el Banco Anglo; y los perjudicados, sus acreedores hipotecarios como Baburizza, Petrinovic y Cía. En el caso de Anglo Chilena el beneficiario sería Guggenheim Bross, por constituir los únicos acreedores de esa empresa; y los perjudicados, los hipotecarios ingleses y debentures norteamericanos. Sin embargo, si la retención de 60 pesos oro de momento era conveniente para el Fisco, empero no le convenía a las empresas y/o compañías que al interior de la COSACH tenían las deudas más cuantiosas; o sea, CSAC y LNC, pero tampoco a las compañías más pequeñas. Reiteremos una vez más que la emisión de bonos fue una tabla de salvación para el Estado, a cambio de lo cual aceptó que las deudas suscritas por ACCNC pasaran a constituir deudas de la COSACH y, finalmente, deudas de la Covensa.

Un ángulo interesante es la proposición respecto de cómo lo anterior se tradujo en la Ley 5.350. En términos hipotéticos —y cuyas razones deben buscarse en el debate legislativo— la proporcionalidad de las deudas seguramente se tradujo en que las cuotas de venta de salitre y yodo para cada empresa no podría superar el 65% de las ventas totales. El artículo N° 12 de la Ley 5.350, estableció que las cuotas de venta serían fijadas por el directorio de la Covensa, previo dictamen de la Superintendencia de Salitre. Otro ángulo de investigación sería determinar —hipótesis que nos parece muy aceptable— que la cuota de 2/3 para la CSAC y LNC (y posteriormente, después de 1951, para CSAL) está en directa relación con el porcentaje de la deuda en bonos Prior y Secured, que CSAC y LNC, traspasaron a la COSACH. Como se sabe, el tercio restante se le asignó a todas las compañías que estaban formando parte en calidad de adherentes de la COSACH: el Decreto N° 2.094 del 11 de julio de 1934 autorizó la existencia legal, previa aprobación de sus estatutos, de una persona jurídica denominada Cosatan. En ese tercio también quedaron comprendidos los denominados salitreros independientes y otras compañías.

La Covensa asumió la función del servicio de los bonos Prior y Secured, procediendo a la emisión de bonos Prior por valor de 3 millones de dólares a objeto de cancelar los préstamos solicitados por la COSACH para las operaciones de CSAC, LNC y también de la COSACH. El interés anual sobre el capital adeudado se estableció en 6%, el cual se cancelaría —evidentemente— del 75% de las utilidades efectivas de la Covensa, mientras que el otro 25% ingresaría al Fisco. Sería materia de investigación, pero al momento en que la Covensa emitió bonos para efectuar la cancelación a la CSAC de las deudas que tenía LNC, automáticamente procedió a la separación de las deudas particulares de cada una de esas compañías; lo cual parece de sentido común, ya que proporcionalmente las deudas mayores correspondían a CSAC y LNC.

Paralelo al servicio de los bonos que la Covensa efectuaría en un porcentaje de 6%, la CSAC también negoció con la banca internacional el pago de los intereses de su deuda particular, a razón de 4,5%.

A objeto de efectuar el necesario vínculo con la parte que sigue, el artículo 35 de la Ley 5.350 estableció que las empresas adheridas a la Covensa estarían obligadas a la adquisición de productos comestibles, artículos manufacturados y otros de fabricación nacional —lo cual es materia de otra investigación—, además del establecimiento del salario mínimo para los trabajadores del salitre⁴⁸.

Conviene recordar que en 1954 se realizó un importante debate legislativo, ampliamente informado por la prensa, conocido como el Referéndum Salitrero, a objeto de considerar un nuevo plan de inversión para esta industria. En el año salitrero 1950-1951 las deudas de la industria salitrera correspondientes a los compromisos establecidos en 1929 estaban pagadas. En otras palabras, había sido pagada la deuda suscrita por LNC con la banca norteamericana en 1929, lo mismo que la planta Pedro de Valdivia. La fase siguiente, objeto del Referéndum, es la incorporación de la tecnología para aplicar el método conocido como evaporación solar, sistema y método perfeccionado por el ingeniero norteamericano Stanley Freed. Por varios años Freed fue el jefe de investigaciones científicas de la industria salitrera y su centro de operaciones era un laboratorio ubicado en la planta María Elena.

En el Referéndum suscrito el 10 de diciembre de 1954 por CSAL y la Cosatan —paso previo antes de su envío al poder ejecutivo para su promulgación como ley— esas empresas solicitaban modificaciones a la Ley 5.350 que, en términos medulares, implicaban que la Covensa, aparte de adquirir y comercializar salitre y yodo, estuviese además facultada para comprar otros subproductos derivados de la producción de salitre, como también la exclusividad en esas operaciones. Como contraparte aceptaban que respecto de cada productor se incluyera una amortización ordinaria general de 8% del rendimiento EAS calculado en dólares. La amortización podría ser elevada en 4%, previo informe de la Superintendencia del Salitre, organismo que tendría especial atención en si las empresas demandantes de la amortización mantenían sistemas de remuneración o beneficios para sus trabajadores, o en si hubiesen realizado mejoras en sus instalaciones industriales. Aparte de esas modificaciones a la Ley 5.350 proponían, además, facilidades aduaneras, tanto respecto de la amortización como del almacenaje de cierto tipo de maquinarias, productos químicos y envases. A cambio, la Covensa se obligaba a entregar salitre para consumo agrícola en aquellas actividades y empresas, y en las cantidades que estableciera el Ejecutivo.

⁴⁸ Los detalles relativos a los pagos que CSAC y LNC debían efectuar sobre la parte proporcional de la deuda no suscrita ante la COSACH —y que por lo tanto era una deuda privada de cada compañía— pueden revisarse en los documentos fundacionales de la COSACH y en los fondos CSAC, vol. 339, y LNC, vol. 1.

En el ámbito de los compromisos financieros la CSAL y la Cosatan acordaban realizar —por supuesto— inversiones de capital en infraestructura, a objeto de acogerse a la amortización del 4%. En el caso de la CSAL, ella se comprometía, entre otros, a la ampliación de la planta de evaporación solar y a instalar una planta de mecánica para el embarque por Tocopilla. Por el lado de la Cosatan, ella por una parte aceptaba ampliar la planta Victoria a objeto de duplicar el proceso de lixiviación en frío, construir otra casa de fuerza y levantar una planta anexa para el tratamiento de subproductos⁴⁹.

Las inversiones serían financiadas con créditos que la CSAL y la Cosatan solicitarían al Export and Import Bank, banco con domicilio comercial en Washington D.C. En dinero, respectivamente 25 y 11 millones dólares solicitarían la CSAL y la Cosatan. Y para que vea cómo son los procesos históricos: una de las gestiones ampliamente documentadas en el Archivo de Orlando Letelier, justamente son las negociaciones con el Eximbank que se llevarían a cabo más tarde, entre 1970 y 1971.

EVIDENCIAS ARCHIVÍSTICAS PARA UNA HISTORIA DEL SALITRE

La documentación situada entre 1872 y 1934 —a pesar sus dimensiones modestas— tipológicamente es muy parecida a los tipos documentales usados en la administración pública, es decir: actas, telegramas, cartas e, incluso, lo que conocemos como oficios. Revisando la documentación procedente de la APS, solamente en 1928 hemos contabilizado 75 entidades que componían esa organización⁵⁰. Notables excepciones las constituyen los fondos documentales procedentes de las compañías salitreras Balkan, Victoria, Lastenia, Aurrera, Iberia, Blanco Encalada y Perseverancia, seguramente porque esas compañías fueron adquiridas por la CSAC o por LNC y por lo tanto estaban como documentos separados al interior de las cajas de archivo procedentes de esas dos grandes compañías; solamente a través del proceso de reclasificación descubrimos su procedencia. Hipotéticamente hablando es posible que la documentación anterior a 1930 y de la cual durante el proceso de reclasificación no fue posible descubrir su ubicación, aún se encuentre en poder de los descendientes de los dueños de esas compañías, distinción también aplicable a la documentación de las compañías que formaron la Cosatan.

⁴⁹ Disponemos de varias copias del proyecto de Referéndum, ya que este fue multicopiado (al parecer en la tecnología conocida como stencil).

⁵⁰ Y en 1930, la APS estaba compuesta de 60 compañías. Por otra parte, y a modo de curiosidad histórica, la directiva se elegía de acuerdo a la ponderación de los votos en relación al porcentaje de salitre vendido.

La documentación de la CSAC, LNC, Covensa, CSAL y Soquimich constituyen los fondos más voluminosos y más variados en cuanto a los tipos documentales que contienen y a la información que presentan. Marcan una diferencia profunda con el modo de organizar sus archivos y presentar la información respecto de las compañías que operaban bajo el sistema Shanks.

Así como las plantas María Elena y Pedro de Valdivia fueron edificadas con criterios de planificación urbana a partir de una zonificación rigurosa, limpia y diferenciada, con pago de salarios en moneda corriente y creación de sindicatos técnicos, ese cambio radical respecto de la oficina tipo Shanks también se tradujo en el modo de organizar y administrar sus archivos.

Las compañías y organizaciones que pusieron en práctica el sistema Guggenheim desarrollaron archivos temáticos. Volúmenes sueltos, carpetas y expedientes fueron codificados con los mismos números correlativos usados para identificar cada materia y cada parte del mundo donde la CSAC, LNC, Covensa, CSAL y finalmente la Soquimich mantuvieron —y esta última mantiene— relaciones comerciales.

En la administración de sus archivos, lo mismo que respecto de los negocios, esas entidades practicaron una planificación ex ante. Un ejemplo de muestra. Cada operación comercial a realizar implicaba la formación de una carpeta codificada. Seguramente eso explica la presencia de carpetas sin documentos. Más adelante, durante el proceso de ordenamiento descubrimos un libro de gruesas tapas con el código numérico asignado a cada expediente y/o volumen y su descripción. Por alguna razón, seguramente derivada del rol hegemónico que las CSAC y LNC desempeñaban al interior de la Covensa, esta empleó la misma codificación numérica usada por las CSAC y LNC, la que se mantiene hasta la Soquimich. Para variar, seguramente por motivos de economía y confidencialidad, puntualmente las CSAC y LNC —independiente del período en que operaron fusionadas de hecho (desde 1934 a junio de 1951)— utilizaron un sistema de cifrado de palabras a efectos del envío y recepción de cablegramas. En algunos libros de cablegramas el mensaje aparecía descifrado. Y, al igual que en el caso anterior, descubrimos un par de cajas conteniendo varias copias de un libro de muy buena factura rotulado como “Secreto” y cuyo contenido era la clave para cifrar y descifrar mensajes. Tanto el tipo de operaciones comerciales, países, puertos de embarque y desembarque, así como los cargos y nombres de ejecutivos estaban codificados⁵¹.

⁵¹ La codificación telegráfica fue incorporada por la industria salitrera el 09 de septiembre de 1937 y se le denominó Código Telegráfico Solar, en reconocimiento a su inventor, el señor Arístides Solar. Ver más detalles en Fondo CSAC, volumen 1884, numeración oficial, materia: *Miscelánea*, 1933-1946.

Dada la casi total ausencia de documentación procedente de la Cosatan, de momento no podemos responder a la pregunta por el devenir del sistema Shanks después de 1934. Lo conocido es obvio, basta leer bibliografía. Es sabido el mosaico de nacionalidades que, sin ir más lejos, formaron la Aps. Entre 1925 y 1929 varias de esas compañías fueron adquiridas por CSAC y LNC⁵², para posteriormente ser administradas por la Covensa, y esa es la razón por la cual hemos podido formar fondos con los documentos que durante el proceso de clasificación descubrimos al interior de esas compañías. Es más, las compañías adquiridas continuaron produciendo salitre con el método Shanks y son esas compañías a las cuales la Covensa, en varios períodos, les vendió salitre a precio de costo, tal como lo afirmamos en otra parte de este artículo.

No obstante, la documentación salitrera producida antes de 1934 —y que se conserva en el Archivo Nacional— es poca, pero valiosa. Es así que la crisis de 1929 estableció una división radical en la historia del salitre, distinción evidente en el marco de una investigación archivística que busca sacar conclusiones históricas y viceversa. En términos esquemáticos, digamos que hasta 1929 es la fase del individuo que solo o en sociedad era el dueño de una compañía salitrera y que, por lo general, disponía de un representante en Europa. Es la fase de la formación y acumulación de cuantiosas fortunas provenientes del salitre. Baburizza, Granja, Astoreca, Lukinovic, Mitrovich, Petrinovic y otros, son el ejemplo patente de lo anterior. Pero esa documentación deja entrever el surgimiento de varios circuitos comerciales y de producción industrial, por lo demás prácticamente inexplorados por nuestros historiadores.

Acorde a la crítica del modelo capitalista clásico el sistema Shanks era un proceso y una organización industrial que conllevaba la riqueza rápida, la sobreproducción, la quiebra y la maximización en el uso de la fuerza de trabajo, para decirlo en términos académicos. Dada la crisis continuada en que se movió la industria salitrera y también la economía mundial, particularmente después del término de la Guerra del Pacífico, los salitreros optaron por pensar el negocio del salitre en términos grupales. Ese es el origen de las

⁵² La compañía Lautaro fue fundada en 1889. En 1892 tenía el control de tres oficinas salitreras en Tal Tal. Ese año se fusionó con la compañía Santa Luisa Nitrate Company. En 1902 construyó la oficina Ballena y en 1918 adquirió la totalidad de los terrenos de la The Lilita Nitrate Company Ltda. En 1923 Baburizza, Lukinovic y Cía., adquirieron una participación en la compañía. En 1924 adquirió la Compañía Salitrera Alianza, de Tal Tal, y la Compañía Salitrera Lastenia, lo que le permitió elevar su cuota de producción en la APS al 17%. En julio de 1925 adquirió la CSA, elevando su participación en la APS al 25%. A fines de 1927 adquirió todos los bienes de la Du Pont Nitrate Company, con lo cual elevó su cuota de participación al 26%. En 1928 adquirió 102 estacas de terrenos en Tocopilla, donde se construiría más tarde la planta Pedro de Valdivia.

cinco combinaciones del salitre (1884 a 1909), cuyo objetivo era fijar cuotas de producción para cada oficina conforme al consumo estimado. Y es también la razón de constituir la Aps (1919) como sucesora de la Asociación Salitrera de Propaganda y, finalmente, la COSACH (1930). Además de invertir en publicidad y en mantener oficinas de venta y representación en Europa, como lo demuestra la creación en 1889 del Comité Salitrero Permanente con sede en Londres y, más adelante, la Asociación Salitrera de Propaganda (1894). Esta entidad estaría encargada de organizar las denominadas combinaciones salitreras, cuya representación sería el Comité Salitrero Permanente. Según como se fue dando la situación internacional, esas combinaciones se representaron en la creación del Comité Chileno del Nitrato (1913) y, por último, en la Delegación General de la Asociación de Productores de Salitre de Chile.

Producida la crisis mundial de 1929 y formada la COSACH, las huellas y los indicios de su documentación muestran que el salitre —seguramente como efecto del modelo económico propuesto por John Maynard Keynes— en adelante se administraría como una empresa estatal, lo cual implicaba, en buenas cuentas, revertir la desnacionalización iniciada después de la Guerra del Pacífico, al menos en el ámbito controlado por la Covensa. Desconocemos el grado de intervención estatal en las compañías afiliadas a la Cosatan, salvo el porcentaje de producción y compra asignado por la Ley 5.350.

El salitre, de ser industria, pasó a constituir una empresa productiva tecnificada con criterios científicos. Hipótesis más que plausible durante la gestión de la Covensa, es decir, cuando la empresa del salitre fue administrada por profesionales procedentes del sector público; banqueros y accionistas formaban parte de los directorios conjuntamente con funcionarios públicos de alto nivel y calificación nombrados por el Ejecutivo. Y para reafirmar el control estatal del salitre se designó como primer presidente de la Covensa a Gustavo Ross Santa María, el mismo que fue el Ministro de Hacienda de Arturo Alessandri durante su segundo mandato.

Después de la crisis mundial la documentación da a entender que el rol principal en la administración y los negocios lo detentaron sus ejecutivos, quedando los dueños en un segundo plano. Cuestión por lo menos hipotética y que habría que investigar, a objeto de establecer las necesarias comparaciones respecto de la administración del salitre que había existido entre 1872 y 1929. Un poco antes de la crisis mundial personas como Baburizza, Lukinovic, Mitrovic, Granja, Petronovic y otros, eran auténticos relictos de épocas pasadas. Fueron reemplazadas por profesionales que sabían de salitre, economía, finanzas, mineralogía, derecho y más⁵³. Ejemplos de lo anterior son: Jorge

⁵³ Revisando el listado de ejecutivos de empresas productoras y administradoras de salitre en 1932, es notable la ausencia de los antiguos salitreros. Las únicas

Vidal de la Fuente, Tomás Ramírez Frías, Enrique Valenzuela Labatut, Fernando Mardones Restat, Guillermo Ginesta, Ricardo Ayala, Mariano Riveros, Osvaldo de Castro, Francisco Plaja, Nicanor Lora, Florencio García, Marcial Martínez, Guillermo Carey, Francisco de Amesti; científicos como Alejandro Bertrand, Pantaleón Núñez; abogados como Carlos Aldunate Solar, Joaquín Irrarrázabal y otros. Es que la crisis mundial también terminó desplazando el centro gravitacional del salitre desde Tarapacá hacia Antofagasta; o, lo que es lo mismo, provocó un cambio en el destino del grueso de la inversión del capital monetario transformado en capital constante.

La Covensa fue una entidad facultada durante 34 años para administrar la producción y venta del salitre por parte del Estado chileno, lo que implicó que un par de compañías tuviesen en la práctica la hegemonía al interior de la Covensa. Distinción entendible en el marco que fuera la inversión de capital norteamericano, la que permitió la introducción del sistema Guggenheim. Esa inyección de capital permitió que el salitre continuara aportando a la economía chilena, cuestión que en otras partes de este trabajo hemos matizado.

En la documentación del fondo ACCNC —antecedente directo de la CSAC— entre 1920 y 1927⁵⁴ descubrimos decenas de documentos tipo oficio, recibidos de las compañías Braden Cooper, Anaconda, Kennecott y otras. El timbre de “recibido” indicaba que esa compañía actuaba como representante de Guggenheim Bross y que su ejecutivo principal en esos años era Alfred Houston. Seguramente Guggenheim Brothers antes de invertir en el salitre exploraron la posibilidad de la inversión cuprífera. De hecho, Guggenheim Bross desde 1915 poseían el control —es decir la mayoría simple del paquete accionario— de la Braden Copper Company y en 1916 pasaron a controlar la Kennecott Corporation, teniendo ya dominio de la Anaconda Copper Company, acciones que vendieron en 1923 para poder financiar su empresa salitrera. Alfred Houston, también aparece en otros documentos directamente vinculado a las negociaciones diplomáticas relativas a la definición de la soberanía de Tacna y Arica en 1929.

Aproximadamente desde 1948 datan los primeros documentos en que se propuso la fusión de derecho entre la CSAC y LNC, proceso que a contar

excepciones las constituyen Moisés Astoreca y Francisco Petrinovic, respectivamente Director Propietario de la COSACH y Director de The Lautaro Nitrate Company Limited. Ver en Fondo COSACH, caja 1932-1933.

⁵⁴ El decreto 3.835 del Ministerio de Hacienda de 05-09-1929 declaró que esa sociedad anónima ponía en conocimiento de las autoridades la modificación de sus estatutos. Y a contar de 01-06-1931 publica su nueva razón social: Anglo Chilean Consolidated Nitrate Corporation. Esta compañía fue formada en mayo de 1925 a partir de la Anglo Chilean Nitrate and Railway Company Limited. Ver en Fondo CSAC, caja 1927-1932.

de 1950 experimentó un cambio de ritmo. El reflejo archivístico se trasuntó en identificar aproximadamente 40 volúmenes con la palabra “Merger”. Oficialmente la fusión de hecho terminó el día 11 de junio de 1951 y 13 días después aparece la primera documentación enviada y dirigida a la CSAL⁵⁵, es decir, la fusión de derecho. Antecedente directo para que en 1968 se estableciera la Soquimich a partir de la fusión entre la Covensa, la CSAL, Compañía Victoria y el Estado, a razón de las siguientes proporciones: CSAL (62.5%) y la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO, 37.5%). Como puede deducirse, las proporciones se modificaron mínimamente respecto de la Ley N° 5.350. En 1971 el salitre es nacionalizado. Todas las deudas estaban pagadas. Y a contar de 1983 se inicia la privatización de la actividad. Esta termina en 1987. Negocio redondo, ¿no les parece?

NOTAS RELATIVAS A LOS VÍNCULOS ENTRE LA FUSIÓN DE HECHO
CON OTRAS INDUSTRIAS E INSTITUCIONES

Esta parte abarca desde la creación de la Covensa hasta el Referéndum de 1954. Teniendo en mente los convenios de 1929, las deudas de arrastre de la COSACH y otros compromisos financieros —los cuales permitieron la proyección de la industria salitrera—, con estas notas queremos ilustrar algunos de los vínculos, ya sea en la fusión de hecho, como de la CSAL con otras compañías salitreras; y, además, vínculos con otras industrias o, incluso, con productoras de capital cultural.

Recordemos que en 1933 la deuda externa de Chile era aproximadamente de 500 millones dólares, de los cuales el 50% recaía sobre la industria salitrera. De ese monto y al momento de su creación la Covensa asumió obligaciones por un total de 51 millones de dólares. Esa deuda ya había sido pagada hacia 1951. En síntesis, la industria salitrera —por razones que de momento escapan a este trabajo— debía volver a endeudarse a objeto de inyectar tecnología. Algunos detalles sobre ese punto los hemos reseñado en páginas anteriores. Ahora bien, ¿cómo funcionó en la práctica la industria salitrera en el período 1934 a 1954?

⁵⁵ Después de varios años de análisis y producción de documentos dentro y fuera de Chile, el 09 de marzo de 1951 las CSAC y LNC arribaron a un Convenio de Consolidación, el cual, en su tercer considerando, establece que LNC transfiera a CSAC la totalidad de su activo y propiedades, de acuerdo a ciertos términos y condiciones que son objeto del convenio. En la cláusula 18 del documento se establece que una de las resoluciones que debería adoptar la Junta General Extraordinaria de Accionistas de CSAC, sería cambiar el nombre de “CSAC” por el de “Compañía Salitrera Anglo Lautaro”.

La ley 5.350 estableció cuotas de producción y de compra de dos o tres tipos de salitre a las compañías integrantes. En el período analizado la producción total de la industria salitrera osciló entre 1.2 a 1.6 millones de toneladas métricas anuales de salitre cristalizado, granulado y champión⁵⁶. Los dos últimos eran producidos por las plantas María Elena, Pedro de Valdivia y, finalmente, por la planta Victoria, de propiedad de la Cosatan⁵⁷. La Covensa fijaba tanto la cuota como el monto máximo a producir. La idea central era evitar la sobreproducción, cuestión cardinal y que marca una diferencia radical con la producción de salitre, digamos hasta 1919, o cuando se crea la Aps. Recordemos también que la vida útil calculada para los terrenos que podían explotar tanto la fusión de hecho como la CSAL, fue en promedio de 34 años. Esa ecuación fue la que determinó tanto el nivel de endeudamiento de las CSAC y LNC, como el respaldo estatal a través de la Covensa ante la banca norteamericana. Podemos deducir que entre 1934 y 1954, la industria salitrera estuvo en un delicado y dinámico equilibrio que, entre otras variables, implicaba el estudio y la investigación constante, ya sea de la calidad del salitre que se exportaba a los mercados consolidados, sea de la creación de otros productos derivados del salitre; y, a su vez, la búsqueda de mercados específicos para ellos. Toda esa investigación científica se llevó a cabo en un moderno laboratorio que por años funcionó en la planta María Elena.

Los convenios de 1929, como la creación de la Covensa, implicaron en la práctica que la industria salitrera podía solicitar del Estado la concesión de terrenos fiscales o proponer cambiarlos por terrenos de oficinas salitreras en desarme (o que habían perdido su capacidad productiva). Este marco legal, a su vez, permitió e impulsó a que la “fusión de hecho” estuviese en una permanente proactividad. Aparte del factor demanda externa, estaba la variabilidad de las compañías afiliadas a la Cosatan respecto de cumplir con la cuota asignada, o incluso la sobreproducción de salitre cristalizado. A lo anterior se sumaban también los conflictos laborales en María Elena y Pedro de Valdivia. Y, finalmente, los informes que respecto de la calidad del salitre llegaban desde laboratorios de Estados Unidos, cuestión que, a su vez, implicó profundizar el desarrollo científico que se estaba produciendo en María Elena.

⁵⁶ Según las estadísticas que administramos, desde 1934 a 1938 Alemania fue el principal mercado del salitre chileno, y Egipto el segundo. Después de 1939 Egipto fue el principal mercado externo. Digamos que Alemania en promedio compraba 160.000 toneladas anuales, pero después de 1939 Egipto pasó a comprar aproximadamente 320.000 toneladas anuales. Seguramente esa es una de las razones del viaje que en 1955 Jorge Vidal de la Fuente realizó a ese país.

⁵⁷ La planta Victoria cerró en octubre de 1979. Producía un salitre denominado Krystal.

Producto de la investigación científica producida en María Elena, al comenzar la Segunda Guerra Mundial la “fusión de hecho” podía ofertar a varios mercados —fundamentalmente para la industria siderúrgica de Brasil, Colombia y Argentina— aproximadamente un total de 15 subproductos; como señalan los informes “by product”, entre ellos, los abonos fosfatados⁵⁸.

Desde otro ángulo, la crisis de 1929-1932 no terminó con la producción de salitre tipo Shanks, ni tampoco con esas oficinas. Sus dueños las empezaron a vender por partes, ya sea para pagar las deudas o colocar los activos en otras actividades. Posiblemente muchos de esos capitales se reciclaron al interior de la industria de sustitución. Hemos descubierto varios informes relativos al desarme de las oficinas tipo Shanks. Uno de ellos, el enviado por Alejandro Etchegoyen al Ministerio de Hacienda en 1944. Señalaba que de 100 oficinas tipo Shanks existentes en 1934, una década más tarde no quedaban sino 40, y todas pertenecientes a la Cosatan, a los salitreros independientes y a la Compañía Salitrera de Tal Tal⁵⁹.

Desde 1934 en adelante paulatinamente todas las oficinas tipo Shanks se declararon paralizadas, bien porque la Covensa no les había asignado cuota, o bien porque habían perdido su capacidad productiva⁶⁰, todo lo cual se tradujo en su desarme. La maquinaria y toda la infraestructura con valor comercial fueron vendidas a varios países de Latinoamérica y también a la “fusión de hecho”, la cual se encargó de venderla también dentro de Chile. En paralelo, las compañías tipo Shanks que lograban sobrevivir fueron estableciendo variados vínculos con la “fusión de hecho” y más tarde con la CSAL. Algunos de esos negocios consistieron en que tanto la “fusión de hecho” como la CSAL o, en particular, por cada una de sus compañías, autorizaran a compañías tipo Shanks para la explotación de pertenencias a objeto de cumplir con la cuota asignada⁶¹. Otro ejemplo es la venta de caliche proveniente de la oficina Concepción por LNC a compañías tipo Shanks, para que produjeran salitre cristalizado⁶². Incluso la “fusión de hecho” y más tarde la CSAL, formaron un par de sociedades encargadas de vender salitre a mercados específicos⁶³. Y del mismo modo, la “fusión de hecho” en paralelo a la producción de salitre granulado también extraía caliche de los terrenos adyacentes a las oficinas Shanks que desde 1929 adquirió, a objeto de transformarlo en salitre granulado, o

⁵⁸ Ver Fondo CSAC-LNC, vol. 28.

⁵⁹ Ver Fondo CSAC-LNC, vol. 333, Memorándum de 16 de enero de 1944. Alejandro Etchegoyen fue un abogado que trabajaba para la Cosatan y por varios años persona de confianza de Osvaldo de Castro.

⁶⁰ Ver Fondo CSAC-LNC, vol. 65.

⁶¹ Ver Fondo CSAC-LNC, vol. 366.

⁶² Ver Fondo CSAC-LNC, vol. 373.

⁶³ Ver Fondo CSAC-LNC, vol. 256.

para venderlo como salitre cristalizado a las compañías afiliadas a la Cosatan o a las llamadas independientes. Y, por supuesto, cuando la productividad de esas oficinas decayó, en particular o como “fusión de hecho” se procedió al desarme y a la venta de la maquinaria. Estos procesos van al unísono de la presentación ante el Estado de solicitudes que para explotar terrenos denominados Pampas, en varias ocasiones presentó la “fusión de hecho”, o con propuestas de intercambio de terrenos fiscales por pampas salitreras⁶⁴, temas hartamente desconocidos para nuestros historiadores.

Esas solicitudes y todo el abanico de negocios que hemos estado reseñando —búsqueda de mercados con una variada oferta de subproductos, desarme de oficinas y desarrollo científico con el nivel tecnológico puesto en marcha en 1924— seguramente empezaron a tocar techo en los comienzos de la década de 1950. El reimpulso es el Referéndum de 1954. Es materia de otra investigación, y con otras fuentes, construir el mapa de reubicación de los capitales que desde el sistema Shanks fueron saliendo por las razones antes comentadas.

Los vínculos de la “fusión de hecho”, después con la CSAL, y de la industria salitrera en general, excedieron el marco del circuito salitrero. Desconocemos el detalle de los negocios de la Cosatan, y de otras compañías salitreras no afiliadas a la Covensa, por tanto la información que sigue, así como muchas de nuestras opiniones en tal sentido, proceden de la reflexión a partir de documentos que pertenecieron a la “fusión de hecho” y a la Covensa.

Un volumen abundante de memorándums y de lo que podríamos denominar oficios, dan cuenta de los vínculos entre la “fusión de hecho” y variadas industrias⁶⁵. De aquello queremos informar, a objeto de ampliar la comprensión sobre el vínculo entre el salitre y la industria sustitutiva de importaciones. Disponemos de la documentación relativa a los vínculos entre la industria salitrera y la Compañía de Aceros del Pacífico (en adelante

⁶⁴ Ver Fondo CSAC-LNC, vol. 153. Documentos relativos al intercambio de los terrenos fiscales Lagarto-Colupo por la pampa Vergara. También revisar el vol. 39 del mismo fondo, relativo a los terrenos de las áreas 31 a 36 situados en las demasías fiscales de entre los terrenos de Pedro de Valdivia y al interior de los terrenos conocidos como Balkan, de propiedad de la Compañía Salitrera Balkan, cuyo principal accionista —no dueño hasta 1947— fue LNC.

⁶⁵ A modo de ejemplo, anotemos las siguientes: Compañía de Aceros del Pacífico, Compañía Refinería de Azúcar de Viña del Mar, Compañía Carbonífera y de Fundación Schwager, Fábrica de Cemento El Melón, Fábrica Nacional de Pólvora, Asociación de Molineros de Concepción, Compañía Naviera Haverbeck y Skalweet S.A., Compañía Siderúrgica de Valdivia y varias cajas, asociaciones, otras compañías navieras, consejos, instituciones de beneficencia, compañías de seguros, instituciones científicas, universidades, pequeñas y medianas empresas. Ver Fondo LNC, vol. 475; COSACH, vol. 170; CSAC-LNC, vols. 34, 103, 56, 217, 252.

CAP). De hecho, la Covensa era la representante de la CAP en Europa, por lo tanto era la primera la que informaba a la CAP acerca de las devoluciones por concepto de ventas. Según las actas del directorio de la CAP el 68% de la producción de aceros y derivados era adquirido directamente por el Estado, para inyectarlo en el mercado interno⁶⁶. En la documentación de la CAP sus altos ejecutivos dan cuenta, también, del establecimiento de contactos con la industria siderúrgica de Brasil, Colombia y Argentina.

La Ley 7.986 de 2 de octubre de 1944, origen de la CAP y también conocida como Ley Siderúrgica, estableció que el 46.6% de las acciones tipo A estarían en poder del sector público a través de la CORFO, mientras que el resto, en poder del Eximbank a través de la empresa norteamericana Koppers Co. Nótese que, de la serie B, las compañías salitreras controlaban el 6.51% de las acciones, mientras que las cupríferas el 9.25%. Y para sopesar la importancia del polo desarrollado del salitre hay que notar que en 1948, en el contexto de las operaciones previas a la creación de la CSAL, el departamento jurídico de la “fusión de hecho” emitió un informe sobre el tema impositivo de aumentar el valor nominal de las acciones. El informe es interesante, además, porque ofrece el listado completo de bancos, empresas mineras, ganaderas, vinícolas, agrícolas, comerciales, textiles, fabriles y compañías de seguros que eran accionistas de la “fusión de hecho”⁶⁷.

Sería materia de otra investigación comparar el volumen de capital monetario que antes de 1917 y después de 1934 fue movilizado por la industria salitrera a través del transporte naviero o ferrocarrilero, dentro de Chile. De igual interés sería calcular el monto de los subsidios o la entrega gratis de salitre por parte de la COSACH, y más adelante por la Covensa, a empresas públicas, grandes compañías industriales o instituciones crediticias.

Sin embargo —y esto bien constituye otra investigación— por variadas razones los vínculos comerciales entre la industria salitrera y otras industrias productoras de bienes y servicios en Chile estuvieron, después de 1934, en una permanente tensión. Ejemplifiquemos con el carbón y el transporte marítimo.

A modo de hipótesis, sospechamos que las oficinas Shanks aún en funciones después de 1934, usaban para la calefacción y la preparación de alimentos el mismo tipo de carbón que ocupaban para producir salitre. Las plantas tipo Guggenheim también usaron carbón para esos menesteres, pero en su caso la energía para producir salitre provenía de turbinas movidas por petróleo diessel, comprado en el Golfo de México.

⁶⁶ Ver Fondo CAP, vol.2.

⁶⁷ En Fondo CSAC, vol. 24, informe de 29 de diciembre de 1948 elaborado por Guillermo Carey.

Cierto tipo de carbón —el denominado de retorta— unificaba no solamente a la industria salitrera, sino que también a la industria cuprífera. Ese carbón era usado para la fabricación de pólvora.

Según informes elaborados a contar de 1932 por químicos norteamericanos dentro y fuera de Chile, el único carbón que servía para producir pólvora era el producido por la Sociedad Destilatorio de Quellón, de la Sociedad Braun, Blanchard y Cía. A los retardos en la entrega, no cumplimientos en las cantidades estipuladas y otros, se agregaron los informes que en respuesta a las quejas enviadas por la “fusión de hecho”, la Sociedad Braun, Blanchard y Cía. remitió. En esos informes puede inferirse la baja capacidad tecnológica de esa industria para acoger la demanda generada desde la industria salitrera. Los memorándums intercambiados entre 1934 y 1944 indican un alza sostenida del tarifado naviero; según la industria salitrera, una vez que los navieros formaron una asociación a contar de 1933. En ese marco, el mundo salitrero buscó alternativas en Europa para el suministro de carbón, pero los estudios indicaron que el precio por tonelada métrica puesto en puerto triplicaba el precio cobrado por el Destilatorio de Quellón. Otra de las alternativas consistió en una serie de reuniones con industriales de Chile para que, de acuerdo a procedimientos científicos desarrollados por sus laboratorios de investigación, aparecieran interesados en crear plantas productoras de ese tipo de carbón⁶⁸.

Sin embargo, y en paralelo a las dificultades para el suministro del carbón de retorta, la industria salitrera sostuvo difíciles relaciones con los armadores, es decir, con los dueños de las compañías navieras. Según informaciones contenidas en documentos procedentes de la “fusión de hecho” respecto al alza de las tarifas —y en el contexto que aportan las estadísticas elaboradas por el Departamento de Adquisiciones de la industria salitrera, unidad que en este período funcionaba en Valparaíso bajo la dirección de Alberto Barbosa— entre 1934 y 1944 el 70% de la carga transportada vía marítima estaba directamente relacionada con el salitre⁶⁹.

En ese sentido no es inficioso recordar que por aquellos años las tarifas de cabotaje —al igual que varias otras— eran fijadas desde una comisión integrada por varias asociaciones de productores, en cuyas reuniones (que se realizaban en el Ministerio de Economía), al decir de la Covensa, habitualmente la industria salitrera estaba en el voto de minoría.

Es más, y como para ilustrar este período con información aleatoria, las relaciones entre los navieros y la industria salitrera durante la Segunda Guerra

⁶⁸ Ver Fondo CSAC-LNC, vols. 68 y 79.

⁶⁹ Ver Fondo CSAC-LNC, vols. 59, 103, 104 y 118.

Mundial se entrecruzaron con otros contextos. Los informes relativos a las sesiones de la Comisión de Tarifas —que el Departamento de Adquisición enviaba a la gerencia en Santiago— refieren una atmósfera de acusaciones mutuas. Mientras los representantes de la Compañía Naviera Haberbeck y Skalweet S.A., acusaban al gobierno de favorecer abiertamente a los intereses norteamericanos a través de la Covensa y de ayudar al enriquecimiento de los salitreros, estos les recordaban al alza de las tarifas y el volumen de carga correspondiente al salitre.

Seguramente las acusaciones espetadas por los navieros en contra de los salitreros no pasaron inadvertidas, ni para ellos ni para el gobierno. Si entre 1954 y 1956 destacados ingenieros como Fernando Mardones Restat y Pantaleón Núñez escribieron sesudos e interesantes artículos técnico-políticos relativos al rol del salitre en la economía chilena —al igual que Jorge Vidal de la Fuente un poco antes— desde 1945 a 1948 se produjeron, según hemos descubierto, varios artículos sobre el aporte del salitre a la vida nacional. Ya no se trataba del tipo de documentos que circulaban reservadamente entre sus productores —como por ejemplo Alejandro Bertrand, Joaquín Irrarrázabal, Luis Aldunate Solar o Luis Díaz Baltra—, informes que eran enviados a los directorios de las compañías y ministros de Estado. Ahora se trataba de informes solicitados por el Ministerio de Economía y Comercio a objeto de ser discutidos a nivel de grupos de trabajo, y así otros similares como la “fusión de hecho”, o sea CSAC y LNC por separado. En 1945 y en el marco de la renovación que las compañías salitreras debían efectuar de su rol industrial en el Ministerio de Economía y Comercio, la “fusión de hecho” y cada compañía por separado enviaron estadísticas relativas a sus aportes a la economía del país. En términos gruesos, esos informes señalan que en el año salitrero 1941-1942 el 68% del capital que LNC aportaba al país se destinaba al pago de accionistas, acreedores de largo plazo, pago de la deuda consolidada y a los tenedores Income Bonds. De esas cifras, el 37.5% —aproximadamente 36 millones de pesos— se destinaba al servicio ordinario y extraordinario de los bonos de la Covensa, habiendo antes deducido la participación en las utilidades de la Covensa.

Y, para que se note el cambio en la administración de la economía, en 1941 el Departamento de Estudios y Planes Económicos del Ministerio de Economía y Comercio solicitó a la industria salitrera que desarrollara un cuestionario de diez preguntas cuyo título era: “El desarrollo de los planes de política económica para las provincias del norte”. Una de las preguntas apuntaba al cálculo del costo de la vida sobre una producción de un millón de toneladas métricas anuales, por ejemplo⁷⁰.

⁷⁰ Ver Fondo CSAC-LNC, vol. 252.

Como puede suponerse, los vínculos de la industria salitrera se extendieron más allá del ámbito de la producción y los negocios. Es abundante la documentación relativa a viajes de estudio que futuros ingenieros realizaron a la pampa salitrera, a objeto de observar en terreno el modo como funcionaba el capitalismo industrial, especialmente visitas al polo desarrollado productor de salitre, observación de sus sistemas de contabilidad, control de existencias, estadísticas de producción y rol de los sindicatos, entre otros.

En este sentido —y es sintomático no disponer en este momento de otros archivos procedentes del ámbito de la producción de bienes— la rigurosidad con la cual se manejaban las cuentas de la industria salitrera, los balances mensuales y otros indicadores, seguramente estaban muy por encima —como escuela formativa— de toda la industria chilena, quizá únicamente comparable a la Gran Minería del Cobre.

La vinculación de Estados Unidos al salitre se expresó de varias maneras. Aparte de visitas de ejecutivos, compañías de teatro y otras. Uno de esos vínculos es particularmente sintomático. En la primavera de 1944 y procedente de las Embajadas de Estados Unidos y Gran Bretaña, en las oficinas de CSAC-LNC se recibió un oficio adjunto a un impreso compuesto de 22 páginas. El impreso era un listado alfabético con aproximadamente 3.400 nombres de personas jurídicas y naturales domiciliadas en Chile y que, según su introducción, era un agregado a —tal como lo denominó el documento— “La Lista Negra”⁷¹.

EVALUACIÓN

Un nutrido listado de publicaciones chilenas y extranjeras da cuenta del interés que la historia del salitre chileno ha despertado en el campo de las ciencias sociales. Los pilares básicos de ese cuerpo de conocimientos son conocidos, al menos hasta 1932. Sin embargo, la historia del salitre chileno con posterioridad a la crisis mundial de 1929 a 1932 está inconclusa. Pero también la anterior a esa crisis, con excepción de los trabajos de Óscar Bermúdez Miral, Juan Ricardo Couyoumdjian, Harold Blakemore y otros.

En términos generales podemos aducir como una de las razones de la ausencia la falta de documentos, por ejemplo en el caso del sistema Shanks. Distinto es el caso de las compañías que produjeron salitre bajo el sistema Guggenheim. En términos muy hipotéticos, estimamos que los científicos sociales que después de 1932 estudiaron el salitre advirtieron que las relaciones de producción bajo el sistema Shanks no constituían el referente en el marco de la política de masas que desembocó, por ejemplo, en la protesta

⁷¹ Ver Fondo CSAC-LNC, vol. 221.

masiva de 1907 y en el genocidio de miles de trabajadores aquel mediodía de diciembre en Iquique.

La historia del salitre chileno desde mediados de la década de 1930 en adelante, no es la historia épica con que ha sido contextualizado el ciclo salitrero clásico. Y, sin embargo, el sistema de trabajo y las condiciones socio-médicas y biológicas que habían caracterizado a las oficinas Shanks continuaron reproduciéndose, porque la existencia de muchas de esas oficinas y de sus compañías continuó al menos hasta 1968. Tal como hemos afirmado en páginas anteriores, la historia del sistema Shanks y del salitre en la provincia de Tarapacá, desde 1932 en adelante es prácticamente desconocida. Y una de las razones es la ausencia de documentos. Sospechamos que el grueso de la documentación de las compañías Shanks que en 1934 formaron la Cosatan aún está en poder de los descendientes de los dueños. La historia del salitre Shanks después de 1932 es la secuencia de la desintegración paulatina, del desarme, el abandono, quizá la utopía de la inversión, la resistencia de los dueños a vender la infraestructura a la “fusión de hecho” y a otros. En fin, es el término de una época que había empezado a finales del siglo XIX.

Si nos ponemos en la posición de los dueños de compañías Shanks — digamos, en medio de la crisis mundial de la década de 1930— es curioso que no hayan liquidado todo, procediendo a reinvertir el capital en otras actividades. Algunos lo hicieron. Otros siguieron.

No obstante, aquí nos ha interesado lo que hemos definido como el polo desarrollado del salitre chileno: ¿por qué, cómo y para quiénes, en términos relativos?

En el estado actual de la descripción analítica del Archivo del Salitre, estimamos que es una tarea pendiente cuantificar el aporte del conjunto de la industria salitrera a la economía del país desde 1932 y por lo menos hasta 1968. Parece evidente que en medio de la crisis mundial las deudas de arrastre de la industria salitrera jugaron un rol fundamental en la formación de la COSACH y, obviamente, en la creación de la Covensa. En los momentos previos a la creación de la COSACH quizá la industria salitrera era un lastre que el conjunto del país debía cargar. Incluso, hasta es posible sospechar que en la creación de la Covensa las plantas industriales Guggenheim eran tanto la inversión a futuro como el medio de pago de las deudas anteriores. Y, sin embargo y por efecto colateral, la industria del salitre continuó aportando a la economía nacional y al fisco. ¿No será acaso posible que en el caso de la industrialización interna, la sustitución de importaciones, en la medida que el sistema de tipo Shanks fue desintegrado, de la misma manera arrastró a esa fracción de esa industria? O, desde otro punto de vista, que el polo desarrollado del salitre cada vez demandó menos del mercado interno, el cual, por variados factores, no era rentable para su propio crecimiento, o

posiblemente —habría que investigarlo— estaba impedido de producir partes y piezas para su propio desarrollo.

Posiblemente la crisis del modelo exportador para ciertos sectores de la vida económica se mantuvo hasta 1950-1951. Si finalmente en 1951 las deudas suscritas en 1929 para la construcción de las plantas María Elena y Pedro de Valdivia habían sido pagadas, ¿por qué el Estado avaló el reendeudamiento de 1954? Quizá en las finanzas públicas el salitre, después de 1934, detentó una importancia bastante específica, o quizá mayor que lo conocido, y tal vez sus ejecutivos —por razones no difíciles de sospechar— tendrían una mayor flexibilidad para aceptar que el gobierno, el Estado y el conjunto de los partidos políticos les impusieran impuestos a la hora de financiar ciertas mejoras, algunos aumentos de sueldo, y así por estilo. Mientras que los planes estratégicos del Estado empezaron a ser financiados por la Gran Minería del Cobre y por el endeudamiento estatal que creó la CORFO. Puede resultar interesante, entonces, calcular a qué porcentaje del presupuesto nacional se equipara el 25% de las utilidades efectivas que la Covensa entregaba al fisco. Se trata, en otras palabras, de efectuar el ejercicio de establecer un punto de comparación entre lo aportado por el cobre en relación al salitre. Lo anterior es una parte importante en cualquier historia del salitre en el Chile del siglo xx. Dicho de otra manera, se trata de detallar ahora la función del salitre en el siglo xx o, si se quiere, después de 1934, cuestión que es una deuda de los historiadores; otra más.

Ya hemos reseñado la entrada del capital norteamericano en la industria salitrera a contar de 1924. La formación de la COSACH, en palabras simples, fue la tabla de salvación del Fisco en 1931, pero fue el inicio del desalojo de las compañías salitreras tipo Shanks, las que, habiendo formado la APS, debían impuestos fiscales a la exportación. Como hemos visto, la situación de ACCNC, CSAC y LNC es diferente, y con los años será radicalmente distinta. El crédito internacional sirvió para que las compañías de la APS que formaron la COSACH, implícitamente se convirtieran en deudoras. Las compañías Shanks que no formaron la COSACH vendieron sus activos y pasivos a CSAC y LNC. Y por lo tanto salieron del negocio salitrero, de modo que la parte salvada del capital la reinvirtieron en otras actividades. Las compañías Shanks que formaron la COSACH, después de 1934 se quedaron con un tercio de la producción y los retornos, previa deducción del impuesto a las utilidades efectivas. Resulta que es una investigación pendiente calcular el capital monetario que circuló desde las compañías Shanks hacia el resto de la economía desde finales del siglo xix y hasta 1917, y esa cifra deflactarla para la necesaria comparación con el capital monetario que circuló entre CSAC, LNC y CSAL, con la industria interna chilena entre 1934 y 1968. Posiblemente hasta 1929 los vínculos con la industria salitrera Shanks fueron mucho más estrechos y decisivos que lo afirmado, con lo cual la independencia entre ambas actividades es una

cuestión bastante discutible. La crisis y desintegración del sistema Shanks arrastró “cuesta abajo en la rodada” a una parte de la industria interna, especialmente en regiones.

Es curioso, pero la independencia del modelo exportador correspondiente al período entre 1916 y 1932 no permitió, sin embargo, el despegue de esa industria durante, digamos, desde 1938 en adelante. Por lo tanto, ¿qué rol cumple —entonces— respecto de esa industria el conjunto de la industria salitrera o, al menos, el polo desarrollado?

También sería materia de investigación calcular cuánto del modelo de construcción de segmentos de asalariados —es decir, después de 1932— tuvo que ver con la inyección de capital norteamericano, origen de la COSACH, o con la reorientación de capitales que salieron de la industria salitrera después de la crisis mundial. Indagar en qué porcentaje el polo desarrollado del salitre tiene relación con las insuficiencias del modelo de sustitución por vía de industrialización, cuando no con la desintegración del polo subdesarrollado.

Quizá ni a los ejecutivos del polo desarrollado del salitre, ni tampoco a sus pares de la Gran Minería del Cobre, les interesó pasar a otra fase del desarrollo industrial. Posiblemente porque ya eran lo suficientemente desarrollados, administraban un negocio cuya base laboral era pequeña pero muy eficiente, y porque capturaban jugosos márgenes de ganancias, etcétera. En cierto sentido, el polo desarrollado y la Covensa se parecen bastante a la actual Soquimich.

Sería materia de investigación saber si las insuficiencias en el modelo económico aplicado desde 1932 —en evidencia a contar de mediados de la década de 1950— se debieron a tratados comerciales, a falta de voluntad política de quienes manejaban los motores de crecimiento primario y secundario.

Así, mientras en algunas partes de Chile existían polos desarrollados, ese mismo desarrollo, a su vez, se relacionaba con el subdesarrollo de otros.

Si la producción de salitre bajo el sistema Guggenheim después de 1924⁷² no conllevó la explotación laboral clásica del sistema Shanks, ni tampoco aportó al PCB en el porcentaje, por ejemplo, en que lo hacía hasta mediados de 1917, ¿por qué estudiar la Historia del Salitre, después de 1920, o mejor, después de 1934?

Después de 1920 otros sectores y personas tomaron parte en la industria salitrera: capitales y ejecutivos norteamericanos, funcionarios públicos y ejecutivos chilenos. La industria siguió funcionando de acuerdo a un conjunto de políticas cuyas principales orientaciones ahora pueden ser estudiadas en varios

⁷² Afirmamos lo anterior puesto que en esa fecha todas las oficinas Shanks iniciaron el pago de salarios en moneda corriente.

documentos de conjunto⁷³. Es así que resulta válido estudiar el esplendor de la industria, el origen de las fortunas, pero también las razones y la historia de la lenta desintegración, reducción y reconversión de la industria salitrera.

Empero, conviene no olvidar que tanto el capital monetario como el capital en infraestructura colocado como hipoteca por las LNC, ACCNC, y más tarde CSAC, permitió extender la presencia del salitre en las cuentas nacionales. El cómo se utilizó después de 1932, es harina de otro costal. Esos recursos provinieron del sistema Shanks, pero también de la deuda de 1929. Esa es la vertiente principal de la acumulación originaria del capital que convenció a inversionistas y empresarios, en su mayoría norteamericanos, de que el caliche trabajado con el método descubierto por Elías Cappelen-Smith podía continuar produciendo ganancias. La competencia frente a los otros abonos quedaría entregada a la COSACH y después a la Covensa en cuanto al manejo empresarial; a la Cosatan, LNC, CSAC, CSAL y, finalmente, a la Soquimich respecto de la producción, y a la NCC en cuanto a la publicidad. En esa historia, los pilares básicos fueron las ventajas comparativas, las políticas comerciales, los tratados, la conquista de mercados y el destacar la calidad superior del salitre natural, su especificidad multivariable para servir de fertilizante a una serie de cultivos industriales e, incluso, a ciertas industrias siderúrgicas, aun cuando su embarque fuese en un rincón del mundo. Esa fue la apuesta jugada con la construcción de María Elena y Pedro de Valdivia. Años más tarde, en la década de 1950, los análisis pusieron el dedo en la llaga respecto de los altos costos fijos y variables, y sobre la disminución de la demanda externa. Una de las salidas fue la estatización de la Cosatan en 1962 y la creación de la Soquimich en 1968. Las modificaciones legales y jurídicas que experimentó la industria salitrera desde que la planta María Elena empezó a producir en 1926 y hasta la privatización de la Soquimich en 1988, en el fondo se relacionan con la estructura jurídica y política más acorde, tanto para inyectar capital como para diversificar la tecnología y la oferta con valor agregado que de ello se produce.

Como se observa en la actualidad, la inversión realizada en la industria salitrera sigue dando trabajo y salario —pero a un grupo de trabajadores cada vez más especializados—, y jugosas ganancias a un más pequeño grupo de empresarios. También hay que dar cuenta de esa historia. Es más que recomendable, por lo tanto, responder a la pregunta: ¿y qué pasó con el

⁷³ Mardones Restat, Fernando (1955), *Solución integral del problema de la industria salitrera*, documento mecanografiado, en Fondo Covensa, caja años 1955-1958; Núñez, Pantaleón (1952), *Apuntes sobre la industria salitrera*, documento mecanografiado, en Fondo Covensa, caja años 1952-1955; Zañartu, Artemio (1945), *Informe confidencial*, en Fondo Jorge Vidal de la Fuente, caja años 1941-1946; Vidal de La Fuente, Jorge (s/f), *Salitre 1954*, Imprenta Universo, Santiago.

salitre después de la crisis de 1930? Porque su historia no termina ahí, sigue hasta el presente.

Esperamos que la documentación Shanks genere nuevas investigaciones⁷⁴, y con especial detenimiento en completar el mapa de los negocios entre compañías, las opiniones de las mesas directivas, y la correspondencia personal y de negocios entre propietarios y ejecutivos. Pese a que la documentación contextualizada entre 1920 y 1930 es de dimensiones modestas, empero tiene la importancia de seguir el rastro acerca del ingreso de capitales norteamericanos en la industria salitrera y también a las alternativas frente a las continuadas oscilaciones en la demanda de salitre a contar de mediados de 1917. Una documentación que es el interfase entre la industria circunscrita al sistema Shanks y aquella ligada al sistema Guggenheim.

Una parte de la historiografía ha estudiado la industria salitrera anterior a 1920 y en sus consecuencias sociales y políticas. Son pocos los que la han estudiado desde la perspectiva del derecho económico internacional, o de los vínculos comerciales entre compañías y otras industrias, de las fusiones, o de los adelantos técnicos. Las razones para la escasez de investigación histórica sobre el salitre, digamos desde la crisis de 1929-1932 en adelante, en parte estriban en la formación profesional de los historiadores y de sus alumnos, pero también en la disponibilidad de documentos. Es sintomático que el salitre desde mediados de la década de 1940 empezara a ser estudiado por el Departamento de Economía de la Universidad de Chile, y que entre 1955 y 1973 fuese terreno propicio para los estudios efectuados por sociólogos, científicos políticos, economistas, planificadores. Sin embargo, las fuentes que utilizaron son pobres y deficientes. Eso es lo que el Archivo del Salitre puede cambiar.

Es más que aconsejable volver al estudio del salitre y, en general, a la minería. No en vano, como muchas veces me lo ha dicho mi hermano Juan, la Cordillera de Los Andes es un gigantesco depósito de minerales.

⁷⁴ En el marco del sistema Shanks, aun cuando la ficha-salario fue suprimida como medio de pago en 1924, las condiciones de vida de las antiguas oficinas salitreras distaron bastante de parecerse a las implementadas en las plantas María Elena y Pedro de Valdivia. Es así que asistimos a un caso palmario en que un sistema desarrollado de producción se relaciona directamente con un sistema subdesarrollado. O, en otros términos, con el desarrollo y mantención del subdesarrollo.

ABREVIATURAS

ACCNA	: Anglo Chilean Consolidated Nitrate Corporation.
APS	: Asociación de Productores de Salitre de Chile.
COSACH	: Compañía de Salitres de Chile.
Cosatan	: Compañía de Salitres de Tarapacá y Antofagasta.
Covensa	: Corporación de Ventas de Salitre y Yodo.
CSA	: Compañía de Salitres de Antofagasta.
CSAC	: Compañía de Salitres Anglo Chilena.
CSAL	: Compañía Salitrera Anglo Lautaro.
CSEA	: Compañía de Salitres y del Ferrocarril de Antofagasta.
LNC	: The Lautaro Nitrate Company.
NCC	: Nitrate Corporation of Chile.
SCP	: Sociedad Chilena de Publicaciones.
SOQUIMICH	: Sociedad Química y Minera de Chile.

EDICIÓN Y REVOLUCIÓN A COMIENZOS DE LA DÉCADA DE 1930 EN CHILE*

*Manuel Loyola T.***

PRESENTACIÓN

En el terreno de la historia intelectual chilena del siglo xx, nos disponemos a allegar algunos antecedentes sobre las ideas e imaginarios que se hicieron presentes entre las voces que lograron hacer públicas sus posiciones durante los años 30 del mencionado siglo. En una fase avanzada de esta tarea deberíamos estar en condiciones de señalar lo que, a nuestro juicio, conformó el discurso social del período. Es decir, aquella trama de tópicos y perspectivas que, más allá de la extensividad de los registros, pueden ser tenidos como los dominantes o principales para el ámbito siempre necesario de la construcción de sentidos y de referencias para la mayor parte de la población. Estimamos también que en torno a estas estructuras nocionales y cognitivas se dio cita otro conjunto de manifestaciones de habla, de menor rango (aunque no menos cuantiosas), las que, a su vez, podemos clasificar bajo dos modalidades: las redundantes y las heréticas. Posturas que, si bien circunstancialmente son tomadas como marginales/marginadas, pueden ver cambiada su posición a la luz de nuevas miradas histórico-culturales.

Entre los diversos elementos que modelaron el espacio político moderno en Latinoamérica —proceso que, en términos generales, ubicamos en el transcurso de la primera mitad del siglo xx—, los de orden editorial, es decir, de desarrollo de cuantiosas iniciativas de difusión de la palabra impresa, desempeñaron un rol altamente relevante. Al punto que bien podemos señalar que el referido proceso nos resultaría ininteligible sin la atención a la ingente producción y circulación de impresos acaecida en ese período¹.

Obviamente, el aserto encierra numerosas interrogantes sobre los modos de realización de las prácticas socio-mediáticas, sea en cuanto a sus especificidades inherentes, como en lo referido a sus imbricaciones con circunstancias y ámbitos más generales.

* Este artículo forma parte de un proyecto de investigación independiente respecto de la historia de la edición impresa en Chile durante la primera mitad del siglo xx.

** Doctor en Estudios Americanos. Miembro del Consejo Editorial de revista *Mapocho*. Contacto: manuel.loyola@gmail.com

¹ Sobre la ligazón entre impreso y modernidad política en América Latina las referencias son múltiples; bástenos por ahora con indicar un repositorio historiográfico adecuado a este hecho en <http://www.historiadoresdelaprensa.com.mx>

En este artículo, sobre la base del examen de uno de los emprendimientos editoriales ejecutado en la ciudad de Santiago a comienzos de los años 30 del siglo pasado, nos proponemos caracterizar su producción, con especial énfasis en la detección del rol del sujeto editor ahí implicado.

INTRODUCCIÓN

Durante el primer lustro de la década de 1930 el verbo revolucionario de matriz marxista tuvo en los folletos de las editoriales *Problemas* y *Documentos* un tipo de actuación que hoy nos llama la atención; y ello, más por la representación del sujeto editor ahí contenida, que por la literalidad de sus formas y contenidos. Estimamos que indagar en tal representación es pertinente para el estudio de los segmentos intelectuales que acompañaron a la modernización organizacional y discursiva de las fuerzas de izquierdas que, hacia finales de la mencionada década, accedieron al gobierno del país.

Uno de los resultados más sobresalientes operado a partir de la caída de Carlos Ibáñez (julio de 1931)² fue la materialización de una dimensión de opinión pública manifiestamente mejor estructurada y diversa de lo que hasta entonces se había conocido en el país. Se trató de la irrupción de un amplio abanico de voces cuyo creciente número no solo obedeció a la atenuación de los mecanismos represivos previos, sino, por sobre todo, a la confluencia de tendencias materiales y culturales que, en tanto estructuras de largo plazo, facilitaron la ampliación comunicacional mencionada. Nos referimos a la creciente urbanización en las condiciones de vida de la población y a la persistencia de una cultura política ilustrada, aun entre sectores pobres de la sociedad, condición que favoreció el despliegue editorial.

La sociedad urbana es, por definición, el lugar del documento y del registro. De la inscripción de datos, informaciones o voluntades en instrumentos y soportes que, en determinados momentos, se yerguen independientes de sus creadores, como forma de articular y preservar los resultados de las relaciones intersubjetivas. Ahora, si a esta documentación privada —tan abundante como múltiples sean los acuerdos entre los sujetos y entidades— añadimos las inscripciones públicas destinadas a la circulación masiva, tendremos que cualquier comunidad o ciudad, aun sin ser contada entre las de mayor tamaño, cuenta con amplios registros en constante aumento.

² Carlos Ibáñez del Campo, oficial del Ejército de Chile, fue un personaje sobresaliente de la política chilena, llegando a ocupar la dirección del gobierno nacional en dos ocasiones. La primera, en calidad de dictador (1927-1931), y la segunda, como Presidente, por vía democrático-electoral, entre 1952 y 1958.

Ahora bien, la historia comunicacional de nuestras ciudades —con la mención preponderante de Santiago— no solo respondió a la generalidad de lo dicho, sino que, con su ingreso al siglo xx, devinieron epicentros de la inscripción pública y privada. En particular de aquellas locuciones impresas que desde sus respectivas particularidades discursivas procuraron llamar la atención sobre las características de la vida moderna, sus expectativas y oportunidades, así como del curso que ella debía atender a fin de hacerla socialmente aceptable. Para cualquiera que en el presente se acerque con atención a la materialidad que este hecho produjo desde la segunda o tercera década del siglo pasado (y en adelante), no podrá sino acusar sorpresa y sentirse hasta abrumado al advertir la profusión infinita de formatos e intenciones de difusión que aquellos años dieron lugar. Advirtiéndolo que lo usualmente relevado en materia de prensa diaria o periódica —por lo corriente, los órganos de edición de consumo masivo— no fueron sino la punta del ancho *iceberg* de la comunicabilidad social en desarrollo.

Sea en calidad de expresiones de batalla (panfletos, proclamas, manifiestos, hojas de propaganda, cuartillas, circulares), de publicaciones más o menos oficiales o regulares (emanadas de organizaciones estudiantiles, gremiales, partidistas, barriales, edilicias, benéficas, sindicales, religiosas, militares, recreativas, esotéricas, comerciales, artísticas, administrativas, gubernamentales), o de productos más expresamente vinculados a una incipiente industria editorial (prensa de masas, emprendimientos editoriales del libro), la edición impresa del período de recomposición del poder oligárquico (décadas del 20 y 30) supuso poder terciar en los signos vitales de tal proceso, contribuyendo a la formación, fortalecimiento o resignificación de las comunidades de discurso a que apelaban.

LOS EDITORES

La editorial *Problemas* y su similar *Documentos* fueron iniciativas conjuntas de los editores Gregorio Guerra Trincado, Gerardo Ortúzar Riesco y Julio Walton Hesse. Nacidos durante la primera década del siglo xx, los antecedentes que poseemos de ellos nos refieren a actuaciones públicas notorias. Tanto por su participación en determinados ambientes de la vanguardia literaria que tuvieron lugar en Valparaíso y en Santiago (específicamente en los casos de Guerra y Walton) durante los años 20, como en otros de más clara connotación política, en la década siguiente.

Conformando círculos más bien pequeños, no pocas veces efímeros, el conocimiento que de ellos tuvieron o el tránsito que por ellos hicieron jóvenes ansiosos de protagonismo y novedad no solo debió concitar la idea y la palabra entusiasmada y grave de las revoluciones creacionistas, dadaístas,

surrealistas y anticapitalistas en boga —fantaseadas a granel en numerosas “misas profanas”, al decir de Volodia Teitelboim— sino, a la par, ha debido ser lo que propició acordar gestos y actuaciones colectivas en vistas a aportar concretamente a tales afanes: frecuentes revistas, proclamas, manifiestos, tertulias, recitales poéticos y lecturas, veladas de música o canto, exposiciones plásticas (grabados, dibujos, óleos). Y, con no menos intensidad, ediciones impresas y hasta improvisados puntos de expendio de publicaciones publicitadas en librerías.

Oriundo de Valparaíso y descendiente de una familia de comerciantes ingleses en esa ciudad, Julio Walton en su juventud (1921-22) fue parte de un grupo de poetas revolucionarios de aquel puerto llamado la *Rosa Náutica*, capitaneados por el antofagastino Nefalí Agrella³. Su declaración de existencia sostenía: “Somos pasado, presente y futuro. De aquí que no queramos nada con el zoo del Arte oficial; caldo de gelatina para todos los bacilos del pseudo arte”. De acuerdo a Scholz, la orientación de los reunidos era “creacionista-futurista”, pero con evidentes influencias de otros ismos de la época. Por su parte, la personal participación del húngaro Zsigmond Remenyik en *Rosa Náutica* le otorgó al colectivo un mayor carácter internacional, acercando a sus integrantes a las avanzadas de París, Berlín o Viena⁴.

Entre estos trajines, Walton, además de oficiar de poeta, se distinguió por sobre todo como promotor de agrupaciones y de medios de difusión. Así, por ejemplo, tras la breve experiencia de *Antena*, colaboró estrechamente con Agrella en la creación o apoyo a revistas como *Númen*, *Siembra*, o *Eclipse. Ideario de Nuevas Literaturas*⁵.

Se estima que a mediados de los años 20 nuestro personaje se traslada a la capital, a fin de hallar mejores condiciones para emprender su anhelo de convertirse en editor⁶. Fue en estas circunstancias que trabó relación con

³ Entre otros, también fueron parte de este núcleo —Dirección del Movimiento Vanguardista Chileno— según propia definición, Martín Bunster, Alberto Rojas Jiménez, Rafael Yépez. Saludando y adhiriendo a sus postulados aparecían los nombres de otras tantas figuras del momento, como Vicente Huidobro, Jacques Edwards, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges y Manuel Maples Arce. El vocero de la agrupación fue el impreso *Antena. Hoja Vanguardista*, de la que, al parecer, solo se publicó el número uno.

⁴ László Scholz, *Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*, Universidad de Murcia, 2000, p. 176.

⁵ *Ibidem*, p. 177.

⁶ Acerca de este deseo de oficiar como editor, digamos que sus actividades literarias y de gestor de revistas habían tenido un antecedente en la autoedición de *El hijo de nadie: comedia de estudiantes y modistillas*, (Valparaíso, 1919). Ya en Santiago, y simultáneamente a la publicación de folletos que luego revisaremos, Walton editó a varios autores nacionales. Entre ellos, Vicente Huidobro: *La próxima (historia que pasó*

Gregorio Guerra, de oficio periodista, gran lector y poseedor de una oratoria tajante y fluida que lo había transformado en asiduo conferenciante en los espacios de encuentro de la juventud revolucionaria y cosmopolita de la capital. Sobre estos avatares y la atmósfera de excéntricos y diletantes, V. Teitelboim nos ha dejado vívidos recuerdos:

Nosotros vivíamos ese ambiente revuelto, fascinante, horrible, excitante y peligroso. Niños metetes, embarcados en casi todos los riesgos, abrazados a la pobreza, nos sentíamos tocados por la gracia. Nuestros dos ídolos eran de género femenino, la Revolución y la Poesía. Las adorábamos. Exploradores de todas las novedades literarias, por las tardes nos dedicábamos a pesquisar las divinidades parisinas en la Sección Fondo General de la Biblioteca Nacional⁷.

Inclinado por las temáticas económicas y sociales, cuando no de la política mundial del momento, G. Guerra acordará con Walton iniciar la publicación de una colección de folletos abocados a estos asuntos, en las postrimerías de la dictadura de Carlos Ibáñez. La serie apareció bajo el sello editorial *Problemas* (nombre que, de suyo, nos refiere al semblante nada banal en el propósito de nuestros editores), gerenciada por J. Walton pero animada en sus contenidos por Guerra⁸.

Mezclando la grafía ideopolítica con la narrativa y el ensayo, la actuación editorial y autoral de Guerra se prolongará hasta los años 50 del siglo pasado, tanto en Santiago como en Valparaíso⁹. A su labor de columnista con

en poco tiempo más) o Laurencio Gallardo: *Hombres de máquina*, con prólogo de Eduardo Molina, portada de Laura Rodig, fotos de Mario Vargas, y *Ex libris* de Pedro Olmos.

⁷ Volodia Teitelboim, *Huidobro. La marcha infinita*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2002, p. 180.

⁸ Informaciones sobre esta primera colección las proporcionamos en el punto siguiente. No sabemos si uno o ambos socios fueron los propietarios de *Problemas*. Existe un dato (véase nota siguiente) que lleva a suponer que, si no el giro, al menos sí la marca, pudo haber quedado en manos de Guerra después de 1933.

⁹ De su desempeño en años posteriores a los considerados en este artículo, sabemos que probablemente en 1937, Guerra publica el opúsculo de 88 páginas *Desocupación y miseria*, con el pie de la Editorial *Problemas*. La copia consultada dispone de una dedicatoria del autor a Héctor Arancibia Lazo. Señala que se trata de un ensayo que es parte de una serie dedicada a difundir tendencias políticas humanas en oposición a la “cultura capitalista bancaria”. Esta dedicatoria está fechada en Valparaíso y en 25 de mayo de 1937, lo que no implica que el año de publicación del texto sea el mismo. El folleto se confeccionó en la Imprenta Camilo Henríquez de Valparaíso.

Señalando que el contenido de su escrito corresponde a las primeras partes de un trabajo más extenso, advierte que “faltaría hacer un parangón entre las crisis que

entregas regulares a diversos medios de la prensa escrita —tal vez si su principal recurso de sustento—, los datos recabados sugieren una labor editorial que se posibilitó en virtud de la nutrida red de contactos que logró construir en los ámbitos profesionales, intelectuales y dirigenciales de las fuerzas de izquierda de la época (las mismas que fueron accediendo al gobierno del país y la administración estatal, así como a la vinculación con las estructuras de colaboración desplegadas por los países que, luego de la Segunda Guerra Mundial, conformaron el llamado campo socialista).

En 1943, junto a Carlos Racine, inaugura la editorial *Selecciones*, la cual tuvo a su cargo la publicación del mensuario *Revista de Beneficencia*, órgano de los funcionarios técnicos y administrativos de la Dirección General de Beneficencia y sus instituciones. A la par, editaron el *Almanaque* y los *Suplementos Técnicos* de la misma institución. Al margen de estos trabajos (que probablemente deparó ingresos monetarios permanentes a la empresa), dieron a circular otros proyectos: *Selecciones. Revista chilena para las Américas*¹⁰, *Ecos de América* y *Directorios*.

azotan al mundo capitalista y los planes socialistas soviéticos que han hecho irrumpir de las heladas estepas un mundo industrial en permanente y rítmico ascenso, hasta ponerlo a la vanguardia de los países industriales europeos llevando como meta, a breve plazo, sobrepasar la producción y los consumos estadounidenses. No ha sido posible incluir esto último por respeto a un prejuicio que se ha generalizado en ciertas capas sociales de la mediocracia. Prejuicio en contra de la Rusia Soviética y que no es otra cosa que la sabia campaña del capitalismo internacional para defenderse de las acciones reflejas de esa revolución que intenta la independencia integral del hombre derrumbando el macizo pedestal en que se sostiene la bancocracia que gobierna al mundo capitalista”.

De otra parte, en 1939, da a conocer, con la ayuda de la Imprenta Smirnow, su ensayo de 154 páginas *Interpretación marxista del arte*. En su presentación se indica a Guerra como ex profesor de sociología del Instituto Central de Perfeccionamiento para profesores del Ministerio de Educación. Luego se agrega: “hacer la biografía de este escritor sería innecesaria, pues su obra es bastamente (sic) conocida a través del país como fecundo periodista, activo conferencista, guiador de masas. El solo título de este libro ya es una presentación honrosa para su autor. Pocos son los escritores americanos que pueden adentrarse por los complicados senderos del marxismo en sus relaciones con el arte. Para intentarlo se necesita una profunda versación en economía, sociología, filosofía y en arte”.

¹⁰ Por la similitud en la estructura y organización de contenidos, las características misceláneas de los mismos (compendio de lecturas), así como por su formato y la aspiración a que fuesen leídos por un público muy amplio, fueron evidentes los intentos de Guerra y Racine por hacer de la *Revista de Beneficencia* y *Selecciones* (“Síntesis vigorosa de la cultura mundial”) rivales de la estadounidense *Reader's Digest*, cuya edición latinoamericana había comenzado en 1940. Tanto en una como en otra, Guerra y Walton dieron a conocer variados artículos.

Una década más tarde publica un extenso libro bajo los auspicios de la Editorial Austral (de filiación comunista) denominado *El amanecer de las democracias populares*, en el que vierte un cúmulo de observaciones y anécdotas —todas ellas laudatorias— sobre la vida cultural, social y política que recogiera a propósito de un viaje que hizo en 1954 a algunos países socialistas europeos, especialmente Rumania y la Unión Soviética¹¹.

Así como la relación entre Walton y Guerra obedeció a afinidades nada improbables de hallarse entre cofradías de jóvenes descontentos que “se olían como perros” (Teitelboim), el trío que nos ocupa se completó con Gerardo Ortúzar Riesco, descendiente de unas de las ramas de mayor abolengo de la clase alta chilena. Titulado de abogado en la Universidad de Chile en 1928, su memoria de graduación estuvo centrada en una propuesta de rearticulación del orden político-institucional del país, dando particular cabida en ella a la función legislativa y de representación de intereses que, a su juicio, debían alcanzar las organizaciones gremiales y profesionales de la sociedad civil, sin que por ello echara por la borda el rol de los partidos¹². Esto lo alejaba del corporativismo más habitual —ideas de alta aceptación entre los años 20 y 30—, si bien su conceptualización era crítica del modelo liberal representativo¹³. No menos palmarias, sus iniciativas refundacionales no compartían

¹¹ Gregorio Guerra, *Amanecer en las democracias populares. Rumania*. Editora Austral, Talleres gráficos Lautaro, Santiago, 1955. La portada del libro cuenta con un dibujo de Pedro Olmos. La lectura de solapa señala: “Por primera vez se publica en Chile un libro sobre la vida económica, cultural, política y social de las Democracias Populares. A Gregorio Guerra, escritor y periodista vastamente conocido, le ha valido esta valiosa iniciativa. Se trata de una obra de grandes méritos e indispensable para el estudioso y para toda persona que desee ampliar, sin prejuicios, sus bases culturales, pues en ella encontrará una relación veraz o interesantísima de las observaciones que el autor, directa y personalmente, realizara en su viaje por Europa, en particular relacionadas con Rumania”.

El autor dedicó su libro a la Alianza de Intelectuales de Chile, “que me honró como delegado al primer Congreso Internacional de Defensa de la Infancia, en Viena”; al Instituto Rumano para las Relaciones Culturales con el Exterior, “que durante nuestra estada en su país, nos hizo conocer los centros políticos, culturales y financieros, y cooperó para que visitáramos la República Socialista Federativa de Rusia y la República Socialista Soviética de Armenia”; y a Ioan Tegzes, de Rumania, “que se ha despersonificado (sic), para exaltar en toda su grandeza el proceso intelectual de su patria y sus relaciones con Latinoamérica”.

¹² Gerardo Ortúzar, *Un proyecto de representación profesional*, Memoria de prueba, Universidad de Chile, Escuela de Derecho, Santiago, 1928, 69 páginas.

¹³ Pocos años después, estando ya embarcado en la sociedad editorial con Guerra y Walton, Ortúzar vuelve a exponer el semblante tecnocrático de la política que ya había sostenido, aunque ahora revestido de finalidades socialistas. Por ejemplo, Gerardo Ortúzar, *La República...¿Socialista?...de Chile*; G. Ortúzar, *La sinceridad socialista*, Cuadernos de la Economía Mundial N° 6, sin fecha.

tampoco los postulados de “democracia obrera” de corte “sovietistas”, al estimarlas falsas y rayanas en la olocracia. A la luz de esto, ¿cómo fue que en un plazo relativamente breve Ortúzar abrazara el marxismo en uso —de aquellos años—, pasando a ser un visible defensor de la Unión Soviética?¹⁴. ¿La necesidad de encontrar certezas en un mundo que se volvía cada vez más inseguro y peligroso? ¿Efecto de los desastrosos resultados de la crisis del 29 y sus dramáticas consecuencias para el país? ¿Influencias de los círculos de amistades izquierdistas? Finalmente, ¿cómo sustentó su cercanía y adhesión al comunismo criollo, siendo parte de los reductos más pudientes e influyentes de la sociedad chilena?

Las apuntadas, son interrogantes que no podemos responder (por ahora), no obstante un signo pareciera ser un indicio subjetivo relevante: su memoria de abogado nos habla de un personaje intelectualmente inquieto, nada com-

¹⁴ Sobre el particular, pueden consultarse de Ortúzar: *Por la amistad con la Unión Soviética*, Santiago, Kegan, 1944; y *Política Internacional de la U. Soviética*, Santiago, El Imparcial, 1945. En el primero, junto al texto de Ortúzar aparece una nota de Guillermo del Pedregal. Ambos fueron miembros del Directorio del Movimiento para las relaciones de Chile con la URSS. En su escrito, Ortúzar hace una relación de los contactos que los gobiernos chilenos habían tenido con Moscú desde la época de Alessandri Palma, en especial de las gestiones en torno a establecer relaciones diplomáticas realizadas durante el gobierno de Juan Antonio Ríos. El contenido del folleto proviene de las conferencias que ambos dictaran en 30 octubre de 1944 en el Salón de Honor de la Universidad de Chile.

El segundo texto reproduce una conferencia de Ortúzar leída en el Aula Magna de la Escuela de Derecho de la U. de Chile, en 30 de mayo de 1945. En esta edición nuestro abogado aparece como miembro del Directorio del Instituto Chileno de Relaciones Culturales con la Unión Soviética. Al término de su conferencia, él expone: “La Unión Soviética deslumbrará con nuevas proezas. Planes esplendorosos bullen en el cerebro de ese compendio de política, filósofo, explorador, artista y hombre de ciencia que es el moderno bolchevique. A golpes de titánico dinamismo irán embelleciendo su extenso jardín y desparramando felicidad para su magnífico pueblo. Nada hay fantástico e irrealizable para quienes han escrito con sangre en la guerra y en la paz: no hay fortalezas que los bolcheviques no puedan conquistar”.

El Directorio del Instituto estaba compuesto del siguiente modo: Presidente, Profesor Alejandro Lipschütz, DM; Vicepresidentes, Profesor Héctor Orrego Puelma, DM; Pedro Alonso, Abogado; Directores: Profesor Alfredo Lagarrigue, Ingeniero; Anatole Trahtenberg, Ingeniero, Presidente del Centro de Patriotas Rusos; Profesor Carlos Vicuña, Abogado; Tesorero, Jorge Jiles, Abogado; Secretarios, Francisco José Oyarzún; Gerardo Ortúzar, Abogado.

Finalmente consignemos que las relaciones diplomáticas entre Chile y la URSS se establecieron el 11 de diciembre de 1944; fueron rotas por Chile el 21 de octubre de 1947 y restablecidas el 24 de octubre de 1964; nuevamente rotas por la Unión Soviética, el 22 de septiembre de 1973 y reanudadas el 11 de marzo de 1990. El 26 de diciembre de 1991 el Gobierno de Chile anunció que reconocía a la Federación Rusa en calidad de sucesora de la URSS.

placiente con su realidad y dispuesto a dar con alternativas de organización social que su ánimo estimó urgentes. Ello, unido a sus vínculos y amistades, propició que en algún momento de 1931 o de inicios de 1932 se uniera con Walton y Guerra para dar cauce a la difusión pública de posiciones y perspectivas de renovación política (y estética) que consideraron necesarias para sumar al pueblo no solo a la lucha contra “las fuerzas de la barbarie” del fascismo y la reacción mundiales, sino, también, para orientarlo en los desafíos antiimperialistas y del desarrollo nacional¹⁵.

TRES SERIES Y UNA LIBRERÍA

La misión editorial de la sociedad de Walton, Guerra y Ortúzar se verificó, según las informaciones que disponemos, entre 1931 y 1933¹⁶. Comenzada por los dos primeros a través de la editorial *Problemas* (1931) —que publicó los *Cuadernos Internacionales*—, con el arribo de Ortúzar, igualmente en 1931, se dispondrá de un nuevo sello, la editorial *Documentos*¹⁷, bajo la cual se dieron a conocer dos colecciones más: *Cuadernos de la Economía Mundial* y *Cuadernos de Literatura Proletaria*¹⁸. Los productos impresos por ambas entidades fueron similares en cuanto a sus características gráficas de diseño,

¹⁵ En el Catálogo de la Biblioteca Nacional de Santiago, existe una referencia a una traducción que habría realizado Ortúzar de un libro del inglés Reuben Osborn. Se trata de *Freud y Marx, ensayo dialéctico*, Ercilla, 1938, el cual no se encuentra en existencia, circunstancia que nos impide corroborar el hecho. Lo que sí se conserva para consulta es la edición de Zig-Zag, también de 1938, pero traducida por Gabriela Aliaga Ibar, con un estudio “dialéctico” de John Strachey.

¹⁶ El último folleto de que tenemos referencia concreta fue el publicado en agosto de 1933. Los ejemplares no aluden a señal alguna respecto de su discontinuidad. Con este término también concluiría la actividad editorial de la sociedad en estudio, pues tampoco se registran otras líneas de productos que hayan obedecido al trío. Sin asumirlo de nuestra parte como factor causal directo, los preparativos y aparición del quincenario *Principios*, en noviembre de 1933, pudo haber afectado la labor del editor principal de estas colecciones, Gregorio Guerra, quien, precisamente, se convertiría en uno de los varios animadores del citado quincenario. Acerca de esta iniciativa, véase Manuel Loyola, “Primera época de la revista *Principios* (1933-34) y la construcción del espacio intelectual marxista en Chile”, en www.izquierdas.cl, N° 13, agosto 2012, pp. 29-46.

¹⁷ El *Cuaderno de Economía Mundial* número 3, s.f., informa que la *Editorial Documentos* fue creada en 1 de agosto de 1931. Esto, de ser cierto, mueve a suponer que *Problemas* fue creada con anterioridad. Cabe, de todos modos, la interrogante acerca de por qué no se siguió con el nombre de *Problemas* para la edición de los *Cuadernos* que comenzaron en 1932, todavía más si en sus detalles materiales y edición no hubo cambios respecto de los *Cuadernos Internacionales*.

¹⁸ A pesar de que los primeros *Cuadernos* no disponen de fecha, lo más seguro es que estas series comenzaran a inicios de 1932.

formato y extensión (32 páginas, impresos a un color en interior y portadas, tamaño 14x21 centímetros).

Declarando periodicidad semanal (exceptuando *Cuadernos Internacionales*, la frecuencia dominante fue una vez al mes), estos folletos dispusieron de distribución comercial para Chile y el exterior; tanto en las modalidades de venta por ejemplar (de 50 a 60 centavos) como por suscripciones semestrales o anuales (en pesos o dólares)¹⁹.

Ahora bien, sin duda que lo más significativo en cuanto a la distribución de estos productos corrió por cuenta de la librería abierta por J. Walton en su domicilio familiar de Teatinos 172, pleno centro de la capital. Sobre este lugar, V. Teitelboim nos cuenta:

A la hora del atardecer solíamos encontrarnos en una vieja casa de un piso, en la segunda cuadra de la calle Teatinos, tal vez al medio de donde hoy alcanzan sus fachadas de rascacielos el Ministerio de hacienda y el Hotel Carrera. Pertenecía a un porteño con cara de gringo jovial y bondadoso, Julio Walton, poeta revolucionario. Soñaba con ser editor. Comenzó a publicar pequeños libros de autores chilenos, módicos folletos con temas políticos y sociales, a cargo de Gregorio Guerra, quien solía disertar en el Teatro Esmeralda, los domingos por la mañana, sobre la Gran Crisis y la Guerra del Chaco. Nosotros concurríamos a todas esas misas profanas. La familia Walton era acogedora y hacía muy gratas las reuniones, ciclos de conferencias que se ofrecían en el pequeño hall embaldosado de entrada, a una cuadra de La Moneda. Aquello para nosotros era como plantar la enseña de la rebeldía frente al Palacio del Poder²⁰.

Que Walton y Guerra publicaran folletos de autores chilenos —según lo expusiera Teitelboim— seguramente no es correcto. Como se verá, en las colecciones a su cargo, a excepción de cinco nombres, no figuran otros connacionales, y ello por una razón que abordaremos más adelante: la total adhesión a autores extranjeros, en lo posible, europeos o norteamericanos. Por ahora, rescatemos la intención y el clima de comunión que trasuntaban los asiduos a la librería de Walton, por cierto, consumidores de primera línea de las series de *Cuadernos*.

¹⁹ Los avisos de promoción de las colecciones indicaban que se vendían en librerías, escuelas universitarias, sindicatos y en diversos puestos de diario. Entre las librerías, junto a la de Walton se nombra a la Librería Cultura, de Alameda 461, la que tenía a su cargo la distribución dentro y fuera de Chile. Para referencias y suscripciones se publicaban, a la vez, casillas postales y números telefónicos de los propios socios.

²⁰ *Op. Cit.*, p. 181.

Antes que una librería de libros, la de Walton fue una de revistas, con el sello propio de este objeto editorial²¹: su especialidad temática y técnica en materias tan diversas como la literatura, la economía, las artes, el feminismo o la política²². Si bien, como era de esperarse, las ediciones ofrecidas mayoritariamente trasuntaron la divulgación doctrinaria marxista, no escasearon las de semblante ideológico menos pronunciado o plurales, especialmente en el terreno poético, el del ensayo o el de la narrativa. Por su parte, siendo lo científico-social un rasgo preponderante de la librería —dirigida en particular a profesionales partidarios del “progresismo” (ingenieros, abogados, arquitectos, profesores, médicos)—, la literatura técnica, como ya fue dicho, fue abundante entre sus productos²³.

La defenestración de Ibáñez y la gama de sobresalientes acontecimientos que surcaron los meses venideros —sublevación de la marinería, República Socialista y elección de Arturo Alessandri, por ejemplo— imprimieron una relativa mayor liberalización pública, mejorándose las expectativas para las siempre riesgosas iniciativas culturales. En este sentido, y luego de un quehacer semi clandestino (o de atención solo para los iniciados), el expendio de Walton tuvo una apertura sin restricciones en marzo de 1932.

Alentados para ello por Vicente Huidobro —a la sazón, una de las principales estrellas en el firmamento poético vanguardista y, por tanto, tótem de

²¹ En comparación a las revistas, la propaganda de libros se limitó a escasos títulos, entre ellos, V. Molotov, *El segundo plan quinquenal*; N. Lenin, *El extremismo, enfermedad infantil del comunismo*; C. Figueroa, *La mujer y la moral burguesa*; Jorge Plejanov, *Las cuestiones fundamentales del marxismo*; *Pedagogía proletaria*; Marx y Engels, *Manifiesto Comunista*.

²² Las noticias sobre novedades y venta de ediciones que daban a conocer los *Cuadernos* siempre fueron acompañadas de invitaciones a la consulta y lectura de ellas —de manera totalmente gratuita— en las dependencias de la librería. Con esto se buscaba comprometer no solo a un posible público comprador, sino también, a uno lector y debatiente, poniéndose en práctica un *club de lectores*, en el sentido original de la expresión (espacio de lectura y discusión sobre libros y autores); actividad que, como se advertirá, nada tiene que ver con los “clubes de lectores” de hoy que, en los hechos, no son sino una venta por suscripción de libros o revistas y cuyo consumo se verifica preferentemente en el espacio privado.

²³ Sin duda que una apreciación más cabal acerca de la magnitud e impacto alcanzado por esta oferta, nos demanda evaluaciones cuantitativas y cualitativas que no estamos en condiciones de señalar: cantidades de ejemplares, número de suscriptores, nivel de consulta, tipos de recepción y uso de las informaciones, reproducción de contenidos en otros medios, etc. Enfrentar estas interrogantes y sus implicancias, es parte del enorme desafío metodológico y empírico que por un largo tiempo acompañará a la historia de la edición y la lectura en nuestro país.

la nube de fans que lo idolatraban²⁴— el recinto dio cabida a innumerables citas artísticas y de la bohemia literaria, cumpliéndose así el deseo de los mentores de “despertar la ciudad”²⁵.

Los avisos para consulta o venta de revistas (por ejemplares sueltos o por suscripción) que menudearon en las contratapas de los *Cuadernos* permiten confeccionar un listado de más de 40 títulos de estas publicaciones. Salvo cuatro títulos, prácticamente todos eran de edición extranjera (Europa, EEUU, América Latina) y cuya exhibición se adjetivaba proveniente “de la más Alta Cultura” política, literaria o económica de aquellas regiones. Sobre los mecanismos de arribo de ellas, algunas alusiones a personajes —como Joaquín García Monge (Centro América), Enrique Espinoza (Samuel Glusberg, Buenos Aires) o Jeanne Walter (París)— suponen los contactos que probablemente materializaron su llegada, al menos de modo indirecto²⁶.

En materia de distribución editorial la oferta expuesta por la librería resulta sorprendente por su carácter, variedad y procedencia, aspectos que —con la debida precaución— permiten formarnos una idea sobre la dimensión internacional que moldeó el imaginario político de parte del espectro intelectual de la izquierda chilena a inicios de los años 30.

²⁴ La inauguración de la librería contó con la visita y la arenga de Huidobro, y de un público que repletó el espacio hasta la calle. En su libro dedicado al personaje (ver *op.cit.*) Teitelboim describe coloridamente (no en vano fue uno de sus acólitos) la fascinación que ejercía su figura y su obra entre los aprendices de poeta y en toda laya de espíritus libres de comienzos de los años 30.

²⁵ Según los anuncios de la cartelera cultural, la librería contaba con una sala permanente de exposiciones de pinturas, dibujos, grabados, afiches, esculturas, arte aplicado. Para mediados de marzo del 32 se ofrecía una exposición de xilografías de Juan Caprile y una charla a cargo del Grupo de Artistas Libres. También habría un acto de recitación a cargo de Elena del Campo. Para finales de mes, se montaría una exposición de pinturas y obras de arte donadas por los artistas chilenos para costear el viaje a Uruguay de la escultora y pintora Laura Rodig, quien asistiría a un Congreso contra la guerra. Por los mismos días, Vicente Huidobro disertaría sobre “Las librerías de París”. La pianista Arabella Plaza dirigiría a un grupo musical; Óscar Álvarez daría una charla sobre la música rusa; Santiago García Valdivieso abordaría “La geografía económica”. Finalmente, el 24 marzo, Gregorio Guerra “hablará sobre Hitler y la revolución alemana”.

²⁶ Desconocemos si en la facilitación de acuerdos de esta índole participaron también las redes de la Internacional Comunista, como tal vez pudo haber sido, a raíz de que es posible constatar en Walton la presencia de literatura propia de esta organización (*Literatura Revolucionaria Mundial; La Correspondencia Internacional; La Internacional Comunista*). Una pista prometedora en este sentido será abordar la actuación editorial del comunista ruso Boris Horjick, quien emigró a Chile durante los años 20, creando el sello editorial La Bola para dar difusión en nuestro medio a los “avances” de la economía soviética. Para una visión de conjunto, muy valioso resulta consultar a Ricardo Melgar B., “La Hemerografía cominternista y América Latina, 1919-1935. Señas, giros y presencias”, en: *Revista* www.izquierdas.cl, 9, abril 2011, 79-136.

LA REVOLUCIÓN SOCIALISTA: LA APELACIÓN A LOS EXPERTOS

Al margen de la edición y reproducción de materiales en español, las colecciones de *Cuadernos* que examinamos tuvieron por base la selección y traducción de numerosos artículos y partes de libros originalmente publicados en francés o inglés²⁷. Es muy probable, además, que en esta traslación al castellano sus editores recortaran, adecuaran y combinaran a su antojo buena parte de tales contenidos. Y ello no solo para llevarlos a una extensión que los hiciera calzar con las posibilidades limitadas de las 32 páginas de cada folleto (donde, por lo general, apareció un promedio de 4 a 5 plumas), sino también para realzar argumentos u opiniones que se ajustaran a las intenciones de tematización perseguidas *ex profeso*.

Según fuera dicho, las series de nuestros editores comenzaron con la Colección *Cuadernos Internacionales* hacia mediados de 1931. Con el año 1932 se dio inicio a *Cuadernos de la Economía Mundial*, mientras que entre el término de este año y comienzos del 33 aparecería *Cuadernos de Cultura Proletaria*.

¿Qué nos sugiere el conjunto de estos folletos? ¿Desde qué posiciones e intereses fueron ellos puestos en circulación? ¿Qué rol debían desempeñar en el contexto de las fuerzas de izquierdas de inicios de los años 30? Respondamos parcialmente a esto y a la luz del dato que fue constitutivo de esta experiencia editorial: hacer del impreso un instrumento de la actuación revolucionaria.

Más allá de matices e inquietudes personales, un signo es común a nuestros editores: Chile y el mundo vivían un estado de crisis terminal de la cultura liberal capitalista y por doquier era palpable su ruina. Su moral, su religión, su arte, su política, su economía, revelaban finalmente sus mentiras dejando al desnudo los fines que siempre las había informado: la explotación del trabajo, la hipocresía social y el poder criminal de unos pocos sobre los pueblos. Dos siglos de “dictadura del capital” estaban tocando a su término y, con ello, llegaba el momento para el desguace de la mayor parte de sus instituciones y prácticas sociales opresivas.

Los representantes del capital, devenidos imperialistas, eran los causantes de las guerras y la barbarie. Resueltos a impedir los cambios que la humanidad reclamaba, se volvían fascistas, alentaban el militarismo y la confrontación a nivel mundial, reprimiendo a las fuerzas obreras. América Latina y Chile no escapan a esta realidad, al contrario: la Guerra del Chaco, los golpes de Estado, la apertura a los capitales externos (especialmente norteamericanos), las matanzas de trabajadores, campesinos e indígenas, el paro forzoso de miles de brazos proletarios, etc., hacían de la región parte sustancial de la

²⁷ Por señalamientos indirectos o expresos, se deduce que los tres editores realizaron estas traducciones, labor en la que les colaboraron otras personas.

bancarrotas burguesas, con los peligros que esto conllevaba para la libertad y la democracia. Frente a tal situación de caos y decadencia, ¿qué correspondía hacer? O, mejor aún, ¿por cuáles medios podría ponerse atajo a tanta amenaza, recomponiéndose la vida social?

Situados por experiencia y trayectoria en el amplio espectro de la juventud descontenta de los años 20²⁸, Guerra, Walton y Ortúzar vieron en la potencia de la razón y del desplante creativo de su época las palancas esenciales (ónticas, podríamos llegar a decir) del cambio y renovación culturales, al punto que su idea de revolución, disponiendo de contenido social y político, solo podía darse en tanto emanación de un hecho mayor: el de la revolución en el saber y sentir de las cosas.

Así por ejemplo, para el caso de las dos primeras colecciones de *Cuadernos* el propósito de los editores fue “interesar al país en el estudio de las cuestiones económicas y sociales”, dando a conocer “las opiniones más autorizadas de los grandes maestros de la Economía Mundial”, vinculando los planteamientos de estos con “temas actuales que tengan relación con los problemas de Chile y el Continente” en una perspectiva práctica, en tanto se perseguía contribuir a la fundación de una “nueva cultura del trabajo y la justicia social”, objetivo que solo podía conseguirse por medio de la construcción de un nuevo Estado —Estado Moderno— “técnicamente organizado y coordinador de las energías colectivas”.

Por su parte, *Cuadernos de Literatura Proletaria* importaba la entrega regular de lo que se tenía por lo más sobresaliente del arte y del nuevo espíritu liberador del mundo, colocando al lector chileno al tanto de las “voces del frente literario, forjadores de la nueva época y de la nueva cultura”. Con un número de ediciones menor a las de *Cuadernos Internacionales* y de *la Economía Mundial*, compartió con ellos la impronta de dar cabida en sus páginas a figuras sobresalientes de la literatura europea del segundo cuarto del siglo xx, como fueron Máximo Gorki, Louis Aragón, Waldo Frank e Ilya Ehrenburg.

Como podemos colegir, en lo que toca a estas series se trató de editores que imbuidos de aliento misional o militante —subjetividad nada infrecuente entre las elites políticas y culturales de los años 30— hicieron del impreso y los usos lectorales asociados un mecanismo primordial de la formación y la lucha políticas. De ahí que tanto su labor como sus productos aparecieran signados por una manifiesta direccionalidad y coherencia. Circunstancias que, si bien tuvieron el mérito de ser funcionales a los requerimientos de la

²⁸ De variada extracción social, aunque mayormente compuesta de elementos de capas medias y superiores, el inconformismo juvenil a que aludimos fue factor relevante de diversas y encontradas posturas ideológicas que dieron expresión a la vida política del país hasta finales del siglo xx.

comunidad de discurso que tenían en mente —*grosso modo*, la intelectualidad de izquierdas del país, lo que, de otra parte, les llevó a tener que soportar las limitaciones materiales y de audiencia que el hecho les imponía—, en ningún caso debería llevarnos a confundir su estrictez editorial con reduccionismo ideológico: sus *Cuadernos* no eran —y así se encargaron de advertirlo— meras visiones de partido. Querían una nueva cultura y un nuevo Estado, de suerte que el vanguardismo en la creación, y lo que consideraron el “verdadero saber” en lo social —saber científico—, constituyeron sus enseñas.

A la abundancia de revistas —que consignamos en un punto anterior—, asunto que reflejó, precisamente, la apertura a autores variados, se sumaron otros tantos en las páginas de los *Cuadernos*. Autores que, tomados en su conjunto, escasamente expresaron una cierta identidad ideológica. Pero no era ello lo que preocupó a estos editores. Si a tales autores se les hizo comparecer en los folletos fue porque, adecuando lo que correspondiera adecuar, ellos eran los recursos de autoridad puestos en juego por Guerra, Ortúzar y Walton a fin de transmitir lo que sí los movía: la conjunción de voces distintas, pero “expertas”²⁹, en torno a la debacle definitiva del sistema capitalista; la necesidad de transformar las estructuras político-sociales y de dar impulso a una nueva lógica económica, con base en la gestión estatal. Que ellas fuesen francesas, alemanas, norteamericanas, chinas, o bien marxistas, católicas, liberales, socialdemócratas o simpatizantes del fascismo, no tuvo mayor importancia. Siempre que, de un modo u otro, aportaran con su “sapiencia y experticia” a la transformación socialista.

Una fuente recurrente de artículos contenidos en los *Cuadernos* fue el semanario *The New Republic*, órgano del liberalismo norteamericano y sustento doctrinario del Partido Demócrata. Participantes activos en su redacción, o como columnistas, fueron Benjamin Ginzburg, Waldo Frank, Teodoro Dreiser, George Soulé, John Barbull.

De los franceses —claramente los de mayor aparición en los folletos—, el periodista y editor Georges Valois fue un político que hasta fines de los años 20 simpatizó con Mussolini, derivando luego a posiciones de izquierda moderada; Francis Dealisi, de ideas socialistas en los 20, lentamente transitará a la derecha, convirtiéndose en funcionario del régimen de Vichy; Phillippe Lamour, auto-definido fascista (aunque aclarando que no era nacional-socialista), vio en Alemania y Rusia las avanzadas de la modernización del mundo, por sus respectivos adelantos materiales y técnicos; Lucién Romier, ingeniero y constructor, ferviente católico, germanófilo, ministro de Petain

²⁹ Cerca del 80% de los autores aparecidos en *Cuadernos Internacionales* y de *Economía Mundial* eran profesionales universitarios ligados a la industria, la ingeniería, la arquitectura y la administración.

y Laval, llegó a ser director de *Le Figaro*; Camille Drevet, fue una militante pacifista que en los años 40 se unió a la lucha de Ghandí en la India; Vladimir Pozner, fue expulsado del Partido Comunista francés en 1936; Edouard Berth, buscó conciliar el sindicalismo revolucionario de Sorel con el integrismo monárquico de Ch. Maurras.

Por su parte el alemán Rudolf Rocker fue un destacado intelectual anarquista hasta mediados del siglo xx; Lucien Laurat (seudónimo) fue un economista austriaco que en 1930 se alejó de la Internacional Comunista, concurriendo luego a la creación en Francia del Círculo Democrático Comunista; el belga Pierre Hubermont se alejó del comunismo a finales de los 30, abrazando la causa del nacionalismo valón; el italiano Pietro Nenni es reconocido como líder histórico del Partido Socialista italiano; Thomas A. Morgan, biólogo estadounidense que contó con el frecuente apoyo de la Fundación Rockefeller, fue premio Nobel 1933; Helemer Hantos, economista húngaro, es hasta hoy apreciado como uno de los más relevantes constructores de la unidad europea; finalmente, Moritz Julius Bonn tuvo como rol más trascendente haber sido el principal economista de la República de Weimar.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Las notas precedentes —un acercamiento en torno a un plan mayor de historización de la edición impresa en Chile— suponen una serie de hipótesis metodológicas y de interpretación de época que es factible ahora reseñar.

1. La historia de la edición impresa posee, como varios otros ámbitos historiográficos, una doble dimensión de conocimiento. Una directa, conformada por las diversas características de producción y circulación de impresos, aspecto de suyo relevante para el amplio espectro de la historia cultural de una sociedad. Pero también una indirecta, tanto o más relevante que la primera si es que optamos por interrogantes o problemas que van más allá de la materialidad y simbología de lo impreso. De esta manera es perfectamente legítimo señalar que en la relación o interacción entre ambos aspectos se juega la validez cognitiva de este campo historiográfico. Su método, en consecuencia, importa la imbricación entre los productos y sus contextos, a la luz de lo cual siempre será posible inferir y proponer nuevas indagaciones y preguntas en una perspectiva de saber que, por definición, es limitada y provisional.

El campo de estudios que se asoma a partir de lo dicho es de características extremadamente amplias, porque múltiples son las áreas de interacción que se pueden establecer entre la edición y sus destinatarios. Aclaremos que al hablar de edición estamos refiriéndonos a ciertos tipos de formatos impresos en papel y sus derivados, los que en épocas o segmentos de años distintos del siglo xx se ofrecieron a la consulta o consumo de públicos con preferencias e inquietudes diversas.

Incluyo en esta definición los productos de la moderna prensa informativa (diarios, inter-diarios y periódicos); los monográficos, provenientes de la industria del libro y otros soportes afines (opúsculos, folletos); y los seriados (revistas, boletines de cualquier naturaleza y periodicidad).

Correspondiendo los aludidos a impresos de circulación pública (adscritos a algún régimen de registro estatal), la masa de soportes de nuestra definición también considera a la amplia gama de emisiones ocasionales, informales y clandestinas. Ellas son y fueron igualmente públicas (a lo menos en su propósito), no obstante las escasas posibilidades de consulta que en el presente tengamos respecto de las mismas³⁰.

La morfología descrita supone la posibilidad de tratamientos históricos que pueden privilegiar (en lo sincrónico) uno o más tópicos de productos, así como una o más problematizaciones diacrónicas. Posibilitándose además el cruce entre ambos, a partir de algunos lugares de tiempo que se estiman altamente significativos para este ejercicio. Es lo que hace, por ejemplo, M. Angenot, quien produjo un examen de la moderna cultura francesa (con todas las implicancias de contraste para sociedades más alejadas o cercanas a ella) abordando el análisis de todo lo publicado (o impreso) en Francia en 1889, a propósito del centenario de la Revolución.

2. La década que media entre el primer régimen del Coronel Ibáñez y la creación del Frente Popular (1927-1936), significó el desenlace de la trama de reconfiguración del ordenamiento político chileno sobre la base de una renovada institucionalidad: los sectores oligárquico-tradicionales, habiendo perdido el monopolio del poder, tomaron posiciones tan defensivas como estratégicas al interior del nuevo Estado, condicionando y supeditando la incorporación a éste de los grupos mesocráticos y populares, más dinámicos pero menos efectivos en sus propósitos. Los años venideros, hasta comienzos de los 60, fueron de nítida expresión de la dialéctica promesa/contención afirmada en los 30. En este sentido, abocarnos a esta década es, en gran medida, atender a los signos primigenios de la evolución social, económica y política que tuvo lugar en el país hasta el total agotamiento de sus posibilidades.

3. Como sabemos, la segunda mitad de la década de los años 30 vio aparecer en Chile una articulación política que con el nombre de Frente Popular (FP) catalizaría una acción social reformista. Articulación que, más allá del clima de opinión a favor de los cambios que venían alentándose en el país desde los

³⁰ Como no todo lo publicado o publicable se emparenta con lo decible o comunicable, existe un espacio comunicacional que, igualmente, podría llegar a ser parte de nuestra definición y siempre que, de alguna manera, se verifique su traslado al espacio público. Me refiero a la palabra escrita de orden privado (manuscritos) registrada en epistolarios, memorias, diarios de vida, bitácoras de viaje, recuerdos y semblanzas, inéditos, opiniones y reflexiones en general.

años inaugurales del siglo xx, no disponía de fundamentos seguros para que se realizara en la forma como lo hizo, es decir, alcanzando por medio de la competencia electoral el acceso a mecanismos relevantes del poder público. Sin pretender una vinculación del tipo causa-efecto respecto de un acontecer social que, por su complejidad, no puede ser desentrañado apelando a menciones puramente unívocas, por poderosas que ellas aparezcan (nos referimos a cuestiones políticas, económicas o de otro orden), postulamos que la detección y caracterización del quehacer editorial de aquellos años nos provee de ciertos antecedentes e indicios sobre el estado de la discursividad social en sus extendidas voces y posibilidades. Las mismas que, de maneras más o menos tácitas o explícitas, concurrirían a la realización del hecho político anotado: el triunfo del Frente Popular en la confrontación electoral de octubre de 1938.

4. Este acontecimiento determinaría aspectos básicos de la futura política de las izquierdas del país en lo tocante a la reformulación de los acuerdos pluripartidistas que tendrán lugar con el FRAP (años 50) y la propia Unidad Popular (1969-1973). Es decir, el imperativo de promover posiciones políticas particulares solo a condición de que las mismas se perfilaran —no sin adecuaciones— en la síntesis de programas de gobierno transigidos con otras voces, fue la exigencia que se constituyó en el sello del proyecto modernizador de nuestras izquierdas durante el período que, comenzado a mediados de los 30, culminó con la Unidad Popular.

5. Ahora bien, ¿podría la historia de la edición contribuir al mayor conocimiento de tal acontecer político del siglo xx? Suponemos que sí. Y, en lo medular —pues le es propio a su objeto—, aportar a la comprensión del trasfondo intelectual y de representaciones que hizo parte de este movimiento histórico desde la posición que le puede ser atingente, a saber, como factores de mediación de sus desplazamientos factuales y retóricos (los “hechos” del referido movimiento), de sus límites, carencias y omisiones.

6. En el ámbito de los asuntos económico-sociales la visión de las fuerzas “progresistas” compartió y ayudó a solidificar el paradigma de desarrollo social y productivo que vio en el Estado y su institucionalidad, la palanca primordial de su impulso. El terreno anímico para ello estaba ampliamente abonado por una serie de experiencias de orden internacional que hacia fines de los años 20 vinieron a empalmar definitivamente con las propias problemáticas del país. Suscitándose, por tanto, una suerte de simbiosis conceptual acerca de los arreglos que debían acometerse en aras de contar con nuevos fundamentos para el crecimiento económico y la mejor atención de las demandas sociales³¹. Si a lo dicho agregamos los severos golpes propinados

³¹ Ya a partir del último tercio del siglo xix las formas del “socialismo de Estado” emprendidas por naciones de Europa occidental —particularmente en Alemania—

por la crisis internacional del 29 al comercio exterior chileno —y, con ello, el incremento de la inseguridad y la pobreza en amplios sectores proletarios— tendremos que la apelación a la necesidad de fortalecer la actuación estatal se hizo incontestable.

7. Pero que el ambiente fuese partidario de racionalidades Estado-céntricas, no implicaba que sus sentencias fueran a ser adoptadas sin cuestionamientos y resistencias: la disposición a preservar y adecuar lo considerado como esencial por parte de los sectores adscritos a la apropiación y gestión privada de la riqueza (empresarios, especuladores y rentistas nacionales y extranjeros, preferentemente vinculados al sector externo de la economía), convertiría a la década de los 30 en el pórtico de un largo camino de negociaciones, acuerdos y fricciones que hicieron de la vida económica y sus arrestos modernizantes, un escenario en constante disputa.

8. Como expusieramos, la producción editorial de *Problemas* y de *Documentos* se dirigió expresamente a dar a conocer posiciones y hechos que demostraban la “superioridad”, no únicamente organizacional e ingenieril de las actuaciones basadas en la planificación y el rol demiúrgico del Estado de la vida económica, sino, a la par, la preeminencia de los valores éticos, morales y estéticos expuestos por el humanismo socialista. Valores encarnados en diversos acontecimientos y personajes (por lo general europeos) que hablaban a las claras de otras tantas prominencias en aspectos como el ordenamiento político, el pensamiento y la creación artística. Así, en el tráfigo de tensiones y resoluciones que caracterizó la década de los años 30 en nuestro país —años, como ya lo mencionáramos, de consumación del nuevo ajuste oligárquico en la política chilena—, la función publicitaria de las editoriales en estudio importó una de las variadas voces que se hicieron presentes en pos de posicionar, al interior de nuestro creciente espacio público político (deliberativo), un régimen discursivo emancipatorio o revolucionario. Régimen discursivo cuya potencia radicaba en la complementariedad de los tópicos que lo conformaron: la mayor eficiencia científica y justiciera de la economía centralizada, y su superioridad en cuanto vanguardia del espíritu humano.

y sus posteriores divulgadores conocidos como “socialistas de cátedra” (Brentano, Bernstein, Schmoller, etc.) despertaron el interés y entusiasmo de numerosos académicos y publicistas chilenos y latinoamericanos de origen mesocrático. Su vigencia se volvería aún más gravitante en la opinión intelectual y política nacional con la oleada social-criticista que se hizo sentir con el Centenario de la República. A su vez, las repercusiones de la Guerra del 14, las enseñanzas del estatismo italiano y alemán, y la irrupción del modelo soviético, harían cada vez más irresistible la incorporación de racionalidades centralizadoras en el tratamiento de los problemas sociales, productivos y del consumo de masas.

9. Respecto de lo precedente, podemos finalmente postular que la actuación de Walton, Ortúzar y Guerra nos abre a la problemática del editor en cuanto agente mediador en la construcción de una determinada cultura y tradición política. Es una arista que toca a la autoimagen que presidiría la instalación de su figura pública y su función social como intelectual proponente de visiones y anhelos de mundo en el contexto de una lectura de época que, al connotarse crítica y necesitada, vendría a justificar su rol. Sea para ilustrar e instruir a públicos que por distintos motivos viven carenciados de saberes imprescindibles y expectantes, sea para instarlos a acciones y compromisos que, a futuro, evitarían las condiciones yacentes de explotación, ignorancia y atraso.

REVISTAS OFRECIDAS POR LA LIBRERÍA WALTON, AÑOS 1931-1933

1. *Literatura Revolucionaria Mundial*, dirigida por Teodoro Kelyin, Moscú.
2. *La Correspondencia Internacional*, Madrid.
3. *Revista Internacional de Trabajo*, Madrid.
4. *The New Republic*, dirigida por David Mebane, New York.
5. *Claridad*, dirigida por Antonio Zamora, Buenos Aires.
6. *Plans*, dirigida por Jeanne Walter, París.
7. *Monde*, dirigida por Henry Barbusse, París.
8. *Eurina*, dirigida por Diego Córdova, Ciudad de México.
9. *Revista de las Españas*, dirigida por Enrique Slocker, Madrid.
10. *El libro y el pueblo*, México DF.
11. *Repertorio Americano*, dirigida por J. García Monge, San José de Costa Rica.
12. *Crisol*, dirigida por A. Martínez Aguilar, México DF.
13. *Estudios*, dirigida por Juan Pastor, Valencia.
14. *La Nouvelle Francaise*, dirigida por Gastón Gallimard, París.
15. *Instituto Centrale di Stadística*, Roma.
16. *Economic Review of the Soviet Union*, New York.
17. *L'Europe Nouvelle*, dirigida por R. Nathan, París.
18. *Lu*, dirigida por Lucien Vogel, París.
19. *Les Primaires*, dirigida por R. Bonissel y R. Deneux, París.
20. *Monterrey*, dirigida por Alfonso Reyes, Río de Janeiro.
21. *Trapalanda*, dirigida por Enrique Espinoza, Buenos Aires.
22. *La Libertá*. Diario Anti-fascista, dirigido por los perseguidos del fascio.
23. *Magáfono*, dirigida por Sigifredo Radaeli, Bynnon, Buenos Aires.
24. *Institutos de las Españas en los Estados Unidos*, New York.

25. *La Internacional Comunista*, Barcelona.
26. *Boletín de la Unión Panamericana*, Washington.
27. *Bollettino Mensile di Statística*, Roma.
28. *Cuaderni di Justicia e Libertá*, Saint Denis, París.
29. *El trabajador Latino Americano*, Montevideo.
30. *L'Etudiant Socialiste*, dirigida por P. Villa.
31. *Front Mondial*, dirigida por Barbusse, París.
32. *El Sol*, periódico de cultura general, dirigido por Arturo Ambroguí, San Salvador.
33. *Europe*, Revista de alta cultura, París.
34. *Nautilus*, dirigida por Oreste Plath, Valparaíso.
35. *Boletín Comercial*, del Departamento Consular, Ciudad de México.
36. *Boletín de Hacienda*, Ministerio de Hacienda, Quito.
37. *Boletín Sociocrático*, Santiago.
38. *Nosotras*, Revista femenil, Valparaíso.
39. *Revista del Banco de la República*, Bogotá.
40. *Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, México DF.
41. *Revista Ministerio de Hacienda*, Bogotá, Finanzas.
42. *Natura*, revista naturista, Santiago.
43. *The Librarian*. Seagne of Nations, Geneve, revista de Estadísticas mundiales de gran interés económico.

Fuente: *Cuadernos de Literatura Proletaria*, *Cuadernos de la Economía Mundial*, *Cuadernos Internacionales*, diversos números.

BIBLIOGRAFÍA

- Colecciones *Cuadernos Internacionales*, *Cuadernos de la Economía Mundial*, *Cuadernos de Literatura Proletaria*, Biblioteca Nacional de Santiago de Chile.
- Guerra, Gregorio, *Amanecer en las democracias populares. Rumania*. Editora Austral, Talleres gráficos Lautaro, Santiago, 1955.
- Loyola, Manuel, “Primera época de la revista Principios (1933-34) y la construcción del espacio intelectual marxista en Chile”, en www.izquierdas.cl, N° 13, agosto 2012, pp. 29-46.
- Melgar B., Ricardo, “La Hemerografía cominternista y América Latina, 1919-1935. Señas, giros y presencias”, *Revista* www.izquierdas.cl, N° 9, abril 2011, pp. 79-136.

- Ortúzar, Gerardo, *Un proyecto de representación profesional*, Memoria de prueba, Universidad de Chile, Escuela de Derecho, Santiago, 1928.
- , *Por la amistad con la Unión Soviética*, Kegan, Santiago, 1944.
- , *Política Internacional de la U. Soviética*, El Imparcial, Santiago, 1945.
- Scholz, László, *Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*, Universidad de Murcia, 2000.
- Teitelboim, Volodia, *Huidobro. La marcha infinita*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2002.

HUMOR, MAGIA Y POLÍTICA EN EL *DIARIO ILUSTRADO*:
EL CASO DE CHU MAN-FÚ (1938-1950)*

Jorge Rojas Flores**
Mauricio García Castro***

INTRODUCCIÓN

Como exponentes de la cultura de masas las historietas han tenido una gran capacidad para proyectar mensajes masivos a un público lector de distinto origen social, con objetivos tanto de propaganda explícita como de mera entretención. En uno y otro caso, los contenidos condensan las tensiones, contradicciones, creencias y prejuicios de una época. De ahí que la incorporación de los cómics al estudio del siglo xx ofrezca una peculiar forma de acercarse a la cultura de una sociedad.

Las pocas investigaciones sobre la historieta en Chile han descuidado las series publicadas en diarios. Mayor interés se ha puesto en las revistas, tanto aquellas que incluyeron tempranamente cómics como las dedicadas exclusivamente a este formato, que surgieron más tarde. En la prensa hubo gran cantidad y variedad de series: humorísticas, de aventuras y suspenso; por episodios o unitarias; chilenas y adaptaciones extranjeras; de larga y corta duración.

En este artículo estudiaremos una historieta en particular, “Chu Man-Fú”, creada por Jorge Christie Mouat y publicada con gran éxito entre 1938 y 1950 en *El Diario Ilustrado* de Santiago. Como veremos a continuación, la época en que circuló fue especialmente sensible a la rivalidad típica de la Guerra Fría. Sin ser el único tópico posible de rastrear en su contenido, es el contexto más intenso. Adicionalmente, en esta y otras series de la época es posible apreciar ciertas representaciones características de la época (sobre la mujer, la política, las diferencias sociales, etc.), aunque desde la perspectiva propia y parcial de un diario en particular.

* Este artículo es producto del Proyecto FONDECYT Regular N° 1130205, “Chile a través de las historietas, 1945-1960”.

** Historiador, investigador de la Universidad de Santiago de Chile.

*** Investigador del cómic, director del Museo de la Historieta.

Nuestro objetivo es descubrir los mensajes que se divulgó en esta historietita, así como la sintonía que pudo tener esta serie con los valores del diario, de la época en su conjunto y del autor. La metodología utilizada incluyó la revisión de fuentes documentales de diverso tipo, como textos editados en ese período, algunas referencias de archivo y una entrevista al único familiar del autor que pudimos detectar. Gran parte de nuestro aporte descansa de la revisión sistemática de la serie, que se prolongó por más de 4 mil episodios. Esto implicó hacer una selección que incluyera algunos meses de todos los años en que se publicó. Generalmente optamos por los meses iniciales (marzo-abril) y finales (septiembre-octubre), además de algunas búsquedas más intencionadas cuando lo consideramos necesario. En forma adicional se consideró una compilación de tres años de los episodios dominicales que el mismo autor guardó. Aplicando la metodología convencional para este tipo de documento histórico se utilizó tanto la imagen como el texto, ambos componentes estructurales del lenguaje del cómic. En el caso particular de “Chu Man-Fú” ambos aspectos estaban bien integrados y no es difícil desentrañar el sentido de cada episodio. En todo caso, al igual que en series similares, el contenido requiere una lectura transversal y no limitada a cada episodio, ya que muchos rasgos de los personajes, alusiones y comentarios se entienden a partir de un texto que subyace a toda la serie, además de las referencias de contexto. Esto no solo tiene vinculación con la comprensión del mensaje, sino también con la recepción, ya que permite una conexión permanente con el lector y un sentido de pertenencia a una comunidad con la cual se comparten códigos comunes¹.

Para exponer los resultados del estudio, en las siguientes páginas primero situamos el contexto en que circuló la serie. Luego abordamos el diario donde se publicó y algunos aspectos de la vida del autor. A continuación nos dedicamos a describir los temas centrales de la serie, por lo menos aquellos que nos parecieron más visibles e interesantes de comentar, para finalizar con las conclusiones.

LAS HISTORIETAS DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL Y LA GUERRA FRÍA

Aunque las historietas alcanzaron su mayor desarrollo en Chile en los años 60, la producción nacional logró una importante expansión en los años 40 y

¹ Algunos rasgos del cómic en Martin Barker, *Comics: ideology, power and the critics*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1989; Scott McCloud, *Cómo se hace un cómic. El arte secuencial*, Barcelona, Ediciones B, 1995; José Luis Rodríguez Diéguez, *El comic y su utilización didáctica. Los tebeos en la enseñanza*, Barcelona, Colección Medios de Comunicación en la Enseñanza, Editorial Gustavo Gili, 1998.

50 a partir de revistas como *El Peneca*, *Aladino*, *Simbad*, *El Cabrito*, *Don Fausto*, *Pimpinela*, *Pulgarcito*, *Barrabases*, *Pobre Diablo* y *El Pingüino*, entre otras. Eran publicaciones que incluían secciones dedicadas a este tipo de contenidos, además de otros textos escritos. Un punto culminante fue la aparición de la revista *Okey* en 1949, dedicada exclusivamente a historietas. A estas se agregaron los suplementos semanales de cómics que acompañaban a diarios como *La Unión* de Valparaíso.

En estas décadas fue decantando el uso de globitos en vez de didascalias (texto fuera de la viñeta), las que fueron desapareciendo en los años 50. También se fue consolidando una amplia gama de contenidos, como aventuras, misterio y humor. Los personajes, además, se fueron alineando con los temas que circulaban en otros países: mujeres emancipadas y sensuales (Nyla, la niña de la selva, Flor Carioca, Pantera Rubia, Cuquita la mecanógrafa, entre otras), policías (Dick Tracy), soldados y agentes secretos con gran audacia y valor (x-21, Agente Secreto x-9, James Bond), héroes en ambientación histórica (Príncipe Valiente, Robin Hood), niños traviesos (los gemelos de “El Capitán y los pilluelos”), esposos sometidos a mujeres dominantes (“Amenidades del diario vivir”) y héroes interplanetarios (Flash Gordon, Brick Bradford, Zoltán), por citar algunos. La amenaza amarilla fue otro tópico frecuente (los japoneses aparecieron como antagonistas en varias series), aunque también hubo espacio para valorar la audacia y el espíritu libertario de los piratas, tanto del Caribe como del Sudeste asiático, que luchaban contra las potencias coloniales, como fue característico en la obra de Emilio Salgari².

En contra de lo que pudiera pensarse, en el campo de los cómics la influencia dominante no estaba limitada a los de origen norteamericano. Al contrario, muy relevante siguieron siendo los europeos —en particular franceses, belgas, italianos y argentinos—, como se revela en el caso de *Okey*. Incluso en esta última revista es posible identificar contenidos propios de la izquierda francesa, como los que circularon originalmente en la *Vaillant*, revista de orientación filocomunista³. Junto a esas series, en todo caso, fue mucho más común observar otros contenidos de una orientación fuertemente anticomunista.

Los personajes chilenos o las adaptaciones no siempre siguieron fielmente estas tendencias. En parte, esto se debió a que el ambiente local no reflejaba completamente lo que sucedía en otros países. Por ejemplo, la sensualidad permitida en los cómics durante la guerra, reflejada en series como “Jane” y “Male Call”, no tuvo su equivalente en Chile. Recién se vería algo similar en las

² Jorge Rojas Flores, “Tiranías, luchas políticas y justicia en una revista chilena de historietas: *Okey*, 1949-1965”, inédito.

³ Jorge Rojas Flores, “El anticomunismo en los cómics. La Guerra Fría en la periferia. Chile, 1947-1970”, inédito.

revistas *El Pingüino* y *Can Can* (“Marilyn Morrón”, “Chiki la corista”, “Sexilia”) ya entrada la década de 1960. Aunque “Viborita”, de Pepo, ya representó un cambio en *Pobre Diablo* (protagonizada por mujeres modernas, dominantes, audaces y bellas), nunca incursionó en el desnudo. Otro personaje femenino de los años 50 fue Pantera Rubia, de origen italiano. Su sensual vestimenta fue retocada discretamente en Chile para evitar críticas⁴.

Desde los años 30 ya había en Chile personajes de extracción popular, aunque de escaso desarrollo. “Verdejo” (creado por Meléndez y popularizado por Coke) es el más conocido, sin que corresponda propiamente a una historieta, sino a una caricatura política que comenta la coyuntura nacional e internacional. Eternamente sospechoso de los partidos políticos, de la izquierda y la derecha, “Verdejo” se inclina más por el orden y la seguridad que por la promesa del cambio social⁵. Otro personaje popular, “Perejil”, de Lugoze, aparece recién en 1955 en *El Mercurio* y sus rasgos son marcadamente de derecha. La serie “El señor y su valet”, de Mono y publicada en *Pobre Diablo*, muestra la fidelidad a toda prueba entre un fino aristócrata transformado en vagabundo y su sirviente. “Condorito”, por su parte, se inicia en *Okey* en 1949, con rasgos muy marginales y asociado a las desventuras de un sufrido roto. Más adelante la serie adopta otros rasgos.

Como se puede apreciar, el contexto en que circuló “Chu Man-Fú” estuvo marcado por varias transformaciones que esta y otras series mostraron en sus guiones. Para cuando aparece este cómic, en 1938, la Guerra Civil española está en su fase final y el mundo se prepara para un conflicto bélico mayor. En Chile las mujeres ya habían conquistado el derecho a voto en las elecciones municipales (siendo los conservadores quienes más candidatas presentaron), lo que se ampliaría en 1949 a las parlamentarias y presidenciales. Su acceso a los estudios secundarios y universitarios les permitió ganar terreno en muchos espacios, lo que explica que haya surgido un mayor interés por personajes femeninos con algunos de estos rasgos, aunque en ocasiones de un modo algo ambiguo. Por su parte, en estos mismos años, los trabajadores organizados estaban utilizando activamente los canales institucionales para mejorar sus condiciones de vida, proceso que alcanzaría un mayor nivel de confrontación después de 1945, llegando a veces a desbordar los límites de la legalidad. Incluso el campo se vio

⁴ La serie “Nyla, la niña de la selva” tuvo un desarrollo algo errático en la revista *Aladino*, lo que pareciera indicar la intervención de varios guionistas y dibujantes. En algunos episodios, la protagonista es enérgica e independiente, sin visos de fragilidad, caso en que pareciera que la copia es fiel a la versión original, posiblemente norteamericana. Sin embargo, en otros adopta una actitud débil. Jorge Rojas Flores, “Imágenes de la mujer en *Okey*, 1949-1965”, inédito.

⁵ Maximiliano Salinas, *El Chile de Juan Verdejo: el humor político de Topaze 1931-1970*, Santiago, Editorial USACH, 2011.

afectado por este clima de efervescencia. La migración del campo a la ciudad avanzaba con mayor celeridad, con visibles efectos sobre la vida urbana, como fueron las ocupaciones espontáneas en la periferia (las poblaciones “callampas”) y las primeras tomas organizadas de terrenos (Lo Zañartu en 1946). La crisis económica acompañó este escenario, con una creciente inflación y escasez de algunos bienes de primera necesidad, sobre todo tras el fin de la guerra. Salvo la caricatura política y una que otra referencia indirecta a la pobreza urbana (como sucede en “Condorito”), estas problemáticas fueron excluidas como temática central en las historietas más populares (aparecerían recién a fines de los años 60). Sin embargo, esto no significa que no haya habido referencia a ellas. “Chu Man-Fú” es un buen ejemplo de la forma en que estos componentes de contexto se hicieron presentes en el cómic diario.

EL DIARIO ILUSTRADO Y EL AUTOR

En 1938 *El Diario Ilustrado* llevaba más de tres décadas en circulación en el formato de un diario moderno. En sus páginas era posible encontrar abundantes noticias nacionales e internacionales, cartelera de cine, noticias deportivas, comerciales y avisos económicos, además de comentarios de literatura, arte, reportajes y cuentos ilustrados en el suplemento dominical. Creada en 1902, la publicación seguía defendiendo los postulados del catolicismo militante, de modo similar a como lo hacía *La Unión* de Valparaíso⁶. Desde esa época, la fotografía y el dibujo se mantenían como elementos característicos, sobre todo en su portada, aunque también en otras secciones. Los domingos llegó a publicar varias páginas en colores. Entre sus dibujantes más connotados podemos mencionar, en sucesivos momentos, a Perengano (Santiago Pulgar), Nataniel Cox, Lustig (Pedro Subercaseaux), Chao (Raúl Figueroa), Coke (Jorge Délano), Huelén (Juan Francisco González) y Zayde (Cayetano Gutiérrez)⁷.

A pesar de la abundancia de ilustraciones, durante muchos años en sus páginas no hubo una sección dedicada a las historietas, algo habitual en la mayoría de los grandes diarios. A partir del 6 de abril de 1938, ese vacío fue llenado con una serie de origen chileno, publicada diariamente en tres a cuatro cuadros, y a media página los días domingos, que contaba las aventuras del mago Chu Man-Fú⁸. El nombre aludía al villano Fu Man-Chú, bastante

⁶ Raúl Silva Castro, *Prensa y periodismo en Chile (1812-1956)*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1958.

⁷ García, “Dibujantes de El Diario Ilustrado”, en <http://ergocomics.cl/wp/2005/10/dibujantes-de-el-diario-ilustrado-2/>

⁸ Utilizaremos la grafía Chu Man-Fú, aunque a lo largo de la serie el nombre fue variando y es posible leer Chu-Man Fú y Chu Man Fú.

popular en aquellos años, por varias películas (por ejemplo, *The mask of Fu Manchu*, de 1932, protagonizada por Boris Karloff), una serial para cine (*Drums of Fu Manchu*, de Republic Pictures, en 15 episodios, estrenada en 1940), así como un artista que tomó su nombre en un espectáculo que recorrió el país⁹. El personaje original provenía de una novela escrita por Sax Rohmer, con varias secuelas, publicada por primera vez en 1913. De ella habría surgido la idea del peligro amarillo, que sería retomada en varios otros momentos (en el caso de la historieta aparece con el tirano Mong en "Flash Gordon" y el despótico Hayakawa en "Pantera Rubia"). En "Chu Man-Fú", sin embargo, nada había de maldad en el personaje. Todo lo contrario, afable y divertido, podría pensarse que se trataba de una mirada indulgente sobre el mundo oriental. En todo caso, detrás de esta caricatura, aparentemente inofensiva, en ocasiones se hicieron notar ciertos prejuicios sobre esa cultura¹⁰.



Figura 1. Presentación del personaje. *El Diario Ilustrado*, 6/abril/1938.

⁹ Pérez, "Pequeña historia", p. 5.

¹⁰ En un episodio, por ejemplo, se menciona que el Abuelito consume opio por invitación del Abuelito (16/sept./1945).

En sus inicios, los personajes principales son tres: el mago Chu Man-Fú, el Ayudante y el Abuelito, también mago. Pronto se agregan otros, como la atractiva novia del protagonista, con quien se casa, y la pequeña hija de ambos, Flor de Cerezo. Este último personaje dio origen a una muñeca que se confeccionó en Chile, aunque al parecer también se conoció en Argentina, donde circulaban algunas obras de Christie¹¹. Las aventuras de Chu Man-Fú también fueron impresas en tiras para ser utilizadas en el Proyector Grafo fabricado por Ramírez Hnos., lo que permitía ver en movimiento esta y otras series¹². Hasta donde sabemos, es uno de los primeros ejemplos de merca-deo a partir de un personaje chileno de cómic. Posiblemente previendo este potencial comercial, ya en 1939 Christie había inscrito la obra en el Registro de Propiedad Intelectual¹³. Pronto el conjunto de figuras fue conformando el mundo de Villa Mágica, anticipándose a lo que sería Pelotillehue de “Condorito” y Villa Feliz de “Barrabases”. Además de los citados personajes, entre los permanentes estaban la esposa del Ayudante, el fantasma Penurio, su esposa la bruja Serafina, el duende Tufito, el astrónomo Lechuzón, el profesor Calvete, el cegatón Mala Vista, el fakir Cuero Duro, el loro Mateo y el Gusano Peralta, una lombriz deseosa de “figurar”. Varios de estos personajes fueron ofrecidos en un modelo recortable, en la edición dominical, para poder pegarlos y coleccionarlos (enero-junio/1945).

Pocos meses después de aparecer por primera vez, la revista *Topaze* aludió a Chu Man-Fú en una de sus caricaturas, relacionándolo con el “Mago de las finanzas” Gustavo Ross, por entonces candidato presidencial. En la imagen, uno de sus cercanos (al parecer, monseñor Campillo), logra transformar a los hombres en carneros, en referencia a su capacidad económica para comprar votos¹⁴. Para entonces ya era un nombre conocido. Con la popularidad que alcanzó la serie, la idea de una tira diaria contagió a otros diarios. En octubre de 1940, apareció “Macabeo” de Leo (Leoncio Cruzat), en *Las Últimas Noticias*, y a partir de abril de 1947 “Pepe Antártico” de Percy, en *Las Noticias*

¹¹ Según la versión de Temístocles Cornejo, fabricante chileno de la muñeca, Christie habría patentado Flor de Cerezo, encargando el molde a Argentina, pero luego se habría convencido de la superioridad de la versión chilena. En 1943 se vendía esta última en todas las tiendas del país. Véase “Así se hacen las muñecas en Chile”, en *Margarita*, N° 497, 4/nov./1943, p. 21. Pérez menciona un conflicto de derechos de autor entre Christie —quien habría mandado hacer la muñeca a Argentina— y el empresario chileno. José Pérez Cartes, “Pequeña historia de la historieta. II Parte: La historieta en Chile”, en *Revista de la Universidad de Chile*, N° 47, febrero/1977, p. 5.

¹² Pérez, “Pequeña historia...”, p. 5.

¹³ La inscripción lleva el número 6984 y está fechada el 14 de julio de 1939, según se consultó en el archivo del Registro de Propiedad Intelectual.

¹⁴ *Topaze*, N° 324, 21/oct./1938.

de *Última Hora* (trasladado a *La Tercera de La Hora* desde 1950), que también alcanzaron gran popularidad¹⁵.

Fue en 1941 que se publicó un *Album Chu Man-fú* con portada y contraportada a todo color, que recopilaba 80 episodios de la serie. Iniciativas como esta se repitieron en la década siguiente con otras series chilenas, como “Pepe Antártico” y, después, “Perejil”, “Homobono”, “Amarrotto” y “Condorito” (esta última, la más exitosa), además de compilaciones colectivas e individuales (“Fantasio”, “Oski”). Otra evidencia de la popularidad del personaje fue el espectáculo de magia y humor que organizó Christie en el Teatro Santa Lucía, a comienzos de 1947¹⁶.

Jorge Christie Mouat había nacido entre 1916 y 1917 en una familia de origen escocés, siendo el menor de cuatro hermanos¹⁷. Según los recuerdos familiares Jorge era zurdo, lo que le habría provocado problemas de tartamudez, debido a que desde niño se le forzó a no utilizar la mano izquierda¹⁸. Muy joven se inició en el dibujo y en 1935 se presentó a la revista infantil *Topazín* (en su segunda época) donde fue aceptado y anunciado a los lectores, comenzando a colaborar de forma inmediata¹⁹. Su estilo se fue perfilando tempranamente, aunque en sus primeras contribuciones fue frecuente la copia de personajes que no eran de su autoría. Así se puede observar en las revistas *Campeón* (1937), *Chascón* (1937) y principalmente *Album Mickey* (1937 y 1938), donde dibujaba y adaptaba varios personajes extranjeros (Mickey, Donald, Los Tres Chanchitos y Tribilín, entre otros), además de ofrecer sus propias creaciones. En 1938 también publicó ocasionalmente en la revista *Don Fausto*²⁰.

A lo largo de toda esta trayectoria se fue perfilando un estilo propio en su dibujo. Según se comentó más tarde, nunca quiso tomar cursos de dibujo ni desarrollar una formación académica, justamente para preservar su identidad

¹⁵ Montealegre, *Historia del humor gráfico en Chile*, Editorial Milenio, Lleida, 2008, pp. 205-208.

¹⁶ Hugo Headen, “El mundo mágico de Fu-Manchu”, en *Ecran*, N° 837, 4/feb/1947, p. 22 y 24.

¹⁷ Cementerio. Entrevista de Mauricio García con su sobrino, Jaime Christie Romani. Los hermanos del dibujante eran Alfredo, Lucy y Amelia.

¹⁸ Información aportada por su sobrino.

¹⁹ *Topazín*, N° 18, 14/sept./1935. Luego serían habituales sus colaboraciones: “Inventos prácticos”, “Ocurrencias de Lapicero” y “Pez Colín”.

²⁰ En *Chascón* apareció “Fábulas ilustradas” y “Pepito, el oso felpa”, además de la serie “Chascón contra Tarzán”, donde este último es el villano. En *Album Mickey* también destacaron creaciones propias: “Un vigilante ejemplar” y “Pepino y Rum-Rum”, “Ría” y “El tío de Paquito”, entre otras. En *Don Fausto* colaboró con “Un vigilante ejemplar” y la serie “Patas de humo”.

como artista²¹. Sin ser su única obra, su serie más larga y reconocida fue “Chu Man-Fú” en *El Diario Ilustrado*, que comenzó en 1938 y mantuvo por 12 años. En todo caso, a partir de ese año no dejó de contribuir paralelamente en algunas revistas: *Noticias de la semana* y *La Quincena*, del Departamento Británico de Informaciones, posiblemente debido a su origen familiar; *The South Pacific Mail*, editado en Chile en inglés; *La Raspa*, de contenido político, y *Aladino*, juvenil, ambas desde 1949, publicadas por Carlos De Vidts Ltda.; y *Saca-Pica*, periódico opositor al presidente Juan Antonio Ríos, donde compartía crédito con Percy y Pepo. También ilustraba libros para la Editorial Rapa Nui, del escritor Hernán Del Solar, y participaba en campañas publicitarias (“Falabelín”, en *Aladino*; “Copucha el colegial”, de Librerías Colón, en *El Mercurio*). El éxito de “Chu Man-Fú” le permitió ser conocido en Argentina, donde la serie fue publicada con episodios especiales en la revista *Leoplán*, además de “Agallita”, también de su autoría. En *El Diario Ilustrado* aportó adicionalmente con graciosas ilustraciones en otras secciones. Como ocurría con todos los dibujantes en esta época, la ausencia de un mercado laboral consolidado obligaba a trabajar en varios lugares a la vez²².

Christie también se comprometió con la organización de los dibujantes, siendo socio fundador de la Alianza de Dibujantes de Chile, creada el 1º de octubre de 1941 a raíz de la visita a Chile de Walt Disney. En esa iniciativa compartió con Pepo, Leo, Viscarra, Alhué, Huelén, Chao y Camino, entre otros. Esta agrupación comenzó a organizar anualmente exposiciones y de ellas dejó registro el propio artista, en un tono irónico, dejando al descubierto las flaquezas del medio local²³.

²¹ *El Diario Ilustrado*, 6/mayo/1954.

²² En *Noticias de la semana* firmaba la sección “Fábulas modernas” y en *La Quincena*, “El japonés Toiflito”. En *La Raspa*, de contenido político, firmaba como Scorpio. En *Aladino*, era autor de la sección “Colmillo” y la serie “Pilucho, el Pobre Pollo”. En la Editorial Rapa Nui ilustró, cuando menos, *La cabaña del gorrion* (1948), *La osa mayor* (1950) y *La Jirafa perseguida* (1950), de Hernán Del Solar. La referencia a “Copucha el colegial” en Jorge Montealegre, *Historia del humor gráfico en Chile*, p. 160. La información sobre *Leoplán* fue aportada gentilmente por Luis del Popolo, estudioso del cómic argentino. Sobre las secciones en *El Diario Ilustrado*, véase Montealegre, *op. cit.*, pp. 208-210.

²³ Sobre la visita de Disney y el nacimiento de la Alianza, véase el sitio dedicado al tema, de Jaime Huerta, en <http://disneyenchile.blogspot.com/>. El origen y las proyecciones del viaje en Fernando Purcell Torretti, *iDe película! Hollywood y su impacto en Chile, 1910-1950*, Santiago, Taurus, 2012. Montealegre se detiene en una caricatura de Christie publicada en 1942 en *El Diario Ilustrado*, donde ironiza con la exposición de ese año, a la cual asisten literalmente cuatro gatos, exhibiéndose varios cuadros. Uno muestra una garrafa, fuente de inspiración de varios dibujantes. Montealegre, *op. cit.*, pp. 210-211.

Aunque no tenemos muchas referencias sobre la tendencia política de Christie, el personaje chino se amoldó rápidamente a la orientación del diario, lo que seguramente facilitó que se mantuviera tantos años. Su contribución en las revistas del Departamento Británico de Informaciones, además de su origen familiar, sugiere que tuvo simpatías por los aliados durante la Segunda Guerra. Algunos testimonios lo describen como una persona tímida, por su tartamudez, aunque otros lo recuerdan sociable y muy querido, e incluso inclinado a la bohemia²⁴. En 1950 la serie dejó de aparecer, sin que se diera una explicación que aclarara el hecho. Tras unos días, el espacio fue cubierto por una historieta extranjera, “Mañungo” (“Ferd’ nand”), de Mik. Sabemos que en 1951 seguía trabajando en la revista infantil *Aladino* y firmaba algunas contribuciones en *Risas de Pepe Antártico*²⁵.

Para esta etapa, nuevamente los testimonios son confusos. Según algunos, la pobreza lo acompañó en sus últimos años de vida. Incluso un dibujante, Abel Romero, recuerda un final solitario, sumido en la indigencia, enterrado en una fosa común²⁶. Pareciera que la historia es algo distinta. Cuando menos no habría llegado a ese extremo. En mayo de 1954, la prensa anunció el inesperado fallecimiento de Jorge Christie, informando que sus funerales se realizarían de forma privada. No hubo mayores comentarios ni referencias a una mala situación económica²⁷. Por lo menos la lápida en el Cementerio General, que data de esa época, demuestra que posiblemente su familia colaboró en la sepultación. El registro oficial indica que el deceso se produjo por “insuficiencia cardíaca” en su domicilio de calle Ismael Valdés Vergara²⁸.

El temprano final de Christie, cuando apenas tenía 37 años, abrió paso al rápido olvido de su obra. Su condición de soltero, sin hijos, dificultó que su legado se proyectara, así como el acceso a mayores datos biográficos, útiles para los investigadores. Hasta hace poco no se habían precisado los años de nacimiento y muerte, y las referencias a su serie “Chu Man-Fú” eran muy generales²⁹.

Lamentablemente los escasos datos que tenemos del autor nos impiden considerar, por ahora, el lugar que ocupó el autor en la definición del

²⁴ Conversación de Mauricio García con Abel Romero. Necrología en *El Diario Ilustrado*, 6/mayo/1954. Jorge Montealegre también recuerda que en una conversación con Percy, quien lo conoció, este lo describió inclinado a la vida nocturna.

²⁵ En esta revista Christie firmaba la serie “Absurdos”.

²⁶ Entrevista de Mauricio García a Abel Romero.

²⁷ *El Diario Ilustrado* y *El Mercurio*, ambos del 6/mayo/1954.

²⁸ Se revisó el Libro de registro de sepultaciones de 1954 en el Cementerio General y el respectivo pase de sepultación del Registro Civil.

²⁹ Montealegre calculó el nacimiento en 1914 y su fallecimiento en 1952. Jorge Montealegre, *op. cit.*, p. 158.

escenario y los contenidos específicos de esta serie. La orientación ideológica del artista no siempre coincide con la publicación donde su obra se difunde, como se puede apreciar en el caso de Pepe Huinca, creador de “Artemio”, quien publicaba en *El Mercurio* y tenía posiciones de izquierda³⁰. Otro ejemplo similar es el de Alhué (Luis Sepúlveda Donoso), quien publicaba inicialmente su serie “Homobono” en *El Mercurio* con un contenido que no tenía referencias a la contingencia política, algo que cambió cuando la serie se trasladó a *Las Noticias de Última Hora*, diario socialista más afín a sus propias ideas³¹. Un conocimiento más acabado del autor es una variable indispensable para poder apreciar la forma en que se producían las historietas para diarios, tanto en su dimensión industrial como artística. En este caso solo contamos con el resultado final que se produjo de la suma de factores que permitieron dar vida a una serie como “Chu Man-Fú” y que podemos adivinar: las inquietudes personales del autor, ciertas sensibilidades de la época y las estrategias editoriales del diario.

MAGIA Y HUMOR

Desde sus primeros episodios, la serie “Chu Man-Fú” utilizó el tema de la magia para provocar cierta dosis de humor. Este componente no desapareció del todo en su etapa más tardía, pero a partir de mediados de los años 40 se agregaron otros elementos a su contenido, como el suspenso y la intriga. Un ejemplo de esto último es cuando el protagonista es confundido y queda expuesto a ser electrocutado, acusado de robo y asesinato (4/mayo/1942). En otra ocasión, es secuestrado y amenazada su familia (agosto-sept./1947). En esta etapa, sin perder completamente su dimensión fantasiosa y de humor algo absurdo, en la serie se comenzaron a abordar cuestiones que claramente buscaban plantear una abierta crítica política, a través de un mensaje bastante explícito. En todo caso, a lo largo de todo el período siempre hubo episodios que se alejaron del contenido más contingente y polémico, orientándose hacia el humor sustentando en la magia y haciendo uso para ello de los rasgos característicos de los diferentes personajes.

A lo largo de toda la serie la magia es un atributo del personaje principal y de su abuelo. En el primer caso, se trata de un oficio que ejerce como mago profesional, aunque también lo desarrolla en su vida privada. El Abuelo,

³⁰ Sobre la forma en que se resuelve esta tensión, puede consultarse nuestro texto “Chile a través de Artemio: una historieta crítica en *El Mercurio*, 1963-1978”, inédito. Algunas referencias generales en Jorge Rojas Flores, *Las historietas en Chile, 1960-1980. Industria, discursos y prácticas sociales*, Lom Ediciones, Santiago, 2014 (en edición).

³¹ Rojas, *Las historietas en Chile*.

por su parte, utiliza la magia de un modo más burlesco, con un afán casi exclusivamente de diversión, transformando todo en una eterna broma. Su frase más conocida, como final de situaciones siempre absurdas, es “Quelel tandeal”, expresión fonética de un castellano mal hablado. La palabra tandeo (y su derivación como verbo, tandeo) es un chilenuismo para designar una humorada³².

En el primer episodio el mago convierte un receptor de radio en una paloma y, al devolverla a su antigua condición, el aparato se rompe (6/abril/1938). Al siguiente día, unos hombres lo quieren estafar vendiéndole unas manzanas, pero es el mago quien los engaña (7/abril). Más adelante, sube a un tranvía y observa a una atractiva joven, haciéndose invisible para poder abrazarla y besarla (8/abril/1938). En varias ocasiones utiliza su magia para ayudar, pero no obtiene el resultado esperado (9, 18, 20 y 23/abril/1938). La magia también provoca malos entendidos, como cuando su ayudante cree que comprando un número de la lotería tendrá garantizado el premio (26/abril/1938). Chu Man-Fú también se molesta porque su magia no le permite hacerse trampa al jugar solitario (25/abril/1938). Más surrealista es la escena en que el mago deshoja una margarita para saber si su novia lo ama, sin que los pétalos se acaben (22/sept./1938). A veces una visión pesimista (o realista) se encubre detrás de este humor. En un episodio imagina un mundo regido por la magia de la bondad, donde nadie se agrede y todos viven felices. Todo resulta tan extremadamente placentero que, al final, se convence que es mejor no aplicar esa magia, para evitarse problemas (17/sept./1944).

A los pocos meses, la simpleza de los primeros episodios abre el camino a situaciones que, de modo intencionado o no, trastocan cierto orden de normalidad, con un afán humorístico que adquiere un tono más crítico. Por ejemplo, las habilidades del mago le permiten mofarse de la policía que lo detiene por exceso de velocidad, transformando la motocicleta en un caballo de palo (30/abril/1938). También hay cierta burla a la autoridad cuando el Abuelito convierte en soldados de plomo a las tropas que desfilan en el Parque Cousiño (19/sept./1938). En *Topaze* lo dieron como ejemplo de la tolerancia que existía hacia el diario conservador, mientras la censura era implacable con la prensa opositora, tras la matanza del Seguro Obrero: “¿Es que el diario de monseñor Campillo es el único que tiene derecho a ‘quelel tandeal’ con

³² Desconocemos la antigüedad de la palabra “tandeo”, que no es mencionada por Zorobabel Rodríguez, *Diccionario de chilenuismos*, Santiago, Imprenta de El Independiente, 1873. La expresión verbal (tandeo o agarrar para el tandeo) tiene otros chilenuismos equivalentes, como “agarrar para el chuleteo”, o “para el leseo”, “el columpio”, “el fideo”, “el hueveo”, “el palanqueo” o “la palanca”, con sus respectivas locuciones verbales (lesear, columpiar, etc.). Cfr. Academia Chilena de la Lengua, *Diccionario de uso del español de Chile*, Santiago, MN Editorial, 2010, pp. 51-52, 859-860.

las Fuerzas Armadas?”³³. El personaje del Abuelito muestra una permanente actitud desenfadada y atrevida contra todo. Por ejemplo, en varios episodios publicados en marzo de 1943 deja en ridículo a la profesora de una escuela, adonde asiste como estudiante. Posiblemente lo único que se escapa es la religión y la Iglesia.



Figura 2. El Abuelito juega con sus soldados de plomo. *El Diario Ilustrado*, 19/sept./1938.

En algunas ocasiones el autor juega con el formato de la historieta, evidenciando que los personajes viven en ella. Por ejemplo, cuando Chu Man-Fú intenta reunirse con su novia para que nadie los separe, el Abuelito rompe la viñeta de la historieta para que ambos enamorados no puedan encontrarse (17/nov./1938); en el siguiente episodio el Ayudante cae de una escalera porque el dibujante ha olvidado incluir un escalón (18/nov./1938). Cuando se cumplen cinco años, Christie interactúa con los personajes, permitiendo que estos intervengan a su gusto (4/abril/1943), además de enviar un mensaje a los lectores (6/abril/1943). En otro episodio Chu Man-Fú le concede un deseo a su hija, y transforma un personaje de historieta en un ser vivo, para que ella pueda jugar con él. El Abuelito, con su usual ironía, le hace ver que el mago también es un personaje de historieta y lo encierra en una viñeta (24/sept./1944). En otra ocasión, el Abuelito obliga a que el lector dé vuelta el diario para leer un mensaje, solo por “tandear” (5/mayo/1946).

El humor también es utilizado en la serie “Chu Man-Fú” para referirse en un tono irónico a varios temas de la época, como la excesiva exposición de las figuras del cine (14/julio/1946, sept.-oct./1947). También la serie se burla de la literatura vanguardista: El loro Mateo escribe poesía “futurista” para complacer al nuevo alcalde y conseguir empleo. En referencia a Pablo Neruda, recita “Cien baladas de coliflor y una cebolla en la almohada”: “Ochenta latas fósiles quemaron la aurora, con su clamor hediondo de escopetas sin ramas, trotaban las ampolletas escalofriantes de ojos, tiñendo el canto verde

³³ “Cómo nos trató la censura”, *Topaze*, N° 323, 14/oct./1938.

y después llovió”. El alcalde, emocionado, lo nombra embajador de Los Chunchules (13/julio/1945). Más adelante, la serie vuelve sobre el tema, al mofarse de las revistas infantiles que incluyen autores sesudos e intrincados como Neruda, Blasco Ibáñez, Carlos René Correa y Juan Guillermo Muñoz, en vez de publicar lo que los niños prefieren: Popeye y Roldán (“Flash Gordon”) (21/oct./1948). Una nueva parodia de los versos de Neruda (a quien se menciona como Piablu Niesruda), por entonces perseguido por su militancia comunista, es el poema titulado “Oh, Oh”:

Oh/ dolor/ atroz/ sis/ nos/ oh/ oh/ ¿y?/ no
(16/oct./1948).

LOS LÍMITES MORALES

La serie “Chu Man-Fú”, transformada luego en “Chu Man-Fú en Villa Feliz”, no se dedicó solo a entretener, sobre todo en los episodios en que promovía valores políticos, como veremos más adelante. Sin embargo, no llegó a ser moralista en la mayoría de las historias. Al contrario, sorprende la libertad con que el guión se mueve en los bordes de la moral conservadora.

Sin ser muy frecuente, en algunas ocasiones el humor de la serie llega a ser bastante macabro. Por ejemplo, en 1944 un terremoto deja amnésico al Ayudante, y mientras busca alguna respuesta, encuentra el cuerpo de un pequeño niño muerto que levanta de los pies, sin saber si es su hijo (25/junio/1944). Más adelante, para ilustrar la locura que provoca la escasez de locomoción colectiva y los altos precios del calzado se muestra a un usuario que se ahorca, y otro que se corta las piernas (28/marzo/1946). En otro episodio, el fakir cuelga brutalmente de una pierna, con un garfio carnicero, a un inspector contra la especulación, para venderlo como carne (6/julio/1945). Flor de Cereza, por su parte, sueña con el ajusticiamiento de un frasco de aceite de ricino, el que finalmente muere en la horca. Es la propia niña quien retira el piso para que ello ocurra (31/marzo/1946). En esos años, algunas series de aventuras eran especialmente violentas, con abundancia de estocadas y degüellos. No es el caso de “Chu Man-Fú”, pero cierta dosis de permisividad frente a la violencia se desliza en esta serie, lo que parece haber tenido aceptación en la época³⁴.

³⁴ Esto es especialmente claro en “El Caballero Fantasma”, que apareció en *Okey* a comienzos de los años 50. También hay escenas muy violentas en “Pantera Rubia” (mutilación de orejas, cuchillos clavados en el cuello y pecho, flechas que atraviesan el cuerpo, etc.), protagonizada por una ruda y sensual mujer de la selva. Jorge Rojas Flores, “Imágenes de la mujer en *Okey*, 1949-1965”, inédito.



Figuras 3 y 4. Representaciones violentas de la sociedad. Arriba, un niño muerto. Abajo, la macabra locura desatada. *El Diario Ilustrado*, 25/junio/1944; 28/marzo/1946.

El matrimonio es una fuente permanente de humor para la serie, sobre todo en lo que respecta a la conflictiva relación entre el Ayudante y su esposa. En forma constante se describe la hostilidad entre ambos, siguiendo el esquema del marido inclinado a la farra y los amigos, que vive sometido por una mujer dominante, de forma similar a lo que ocurre entre Don Fausto y Doña Crisanta, de “Amenidades del diario vivir”, que se publicaba en *El Mercurio*. De hecho, la imagen de la esposa con el uslero en la mano se reproduce en “Chu Man-Fú”. Las palizas son permanentes y la víctima es siempre el hombre, golpeado por la esposa³⁵. Incluso en una ocasión se dibuja la golpiza en cámara lenta (27/agosto/1944). La suegra también reproduce el arquetipo de la mujer entrometida y violenta (6/mayo/1945).

³⁵ Al respecto, son muchos los ejemplos. Solo para ilustrar, el tema aparece en varias ediciones dominicales: 5/marzo/1944, 21/marzo/1944, 23/junio/1945, 9/julio/1944, 20/agosto/1944, 5/nov./1944, 3/dic./1944, 25/marzo/1945, 23/sept./1945, 16/dic./1945, 23/junio/1946, 18/agosto/1946.

La familia se hace presente en forma intensa a lo largo de la historia. Chu Man-Fú tiene novia, ambos se casan y luego tiene a Flor de Cerezo. El fantasma Penurio está casado con Serafina y tienen un pequeño hijo, Napoleoncito. El único matrimonio que muestra signos de conflicto es el del Ayudante y justamente ello constituye una nutrida fuente de historias graciosas. Pareciera que Christie, soltero hasta su fallecimiento, aporta una visión negativa o cuando menos escéptica del matrimonio. Parte de ello se relaciona con la pérdida de la belleza juvenil en la mujer. La esposa del Ayudante es agraciada cuando joven, pero todo ello se pierde con los años (6/mayo/1945). En un episodio, el propio artista es amenazado por una persona parecida al Ayudante. Para vengarse de las burlas por parte de quienes lo comparan con el personaje, obliga a que Christie se case con una mujer fea. Antes de que ello ocurra, el artista despierta, siendo observado por el Abuelito, posible origen de toda la situación (9/dic./1945).

Otros recursos humorísticos se alejan de la moral católica más estricta. Duendes, brujas y fantasmas y espectros que no mueren son personajes habituales de la serie, sin que ello haya producido reparos, al parecer. Incluso el Diablo se hace presente en la serie en una ocasión, de un modo muy liviano. Chu Man-Fú logra verlo haciendo uso de su magia, pero quien se aparece es el abuelo del Diablo, quien se contagia con el Abuelito del mago y termina comiendo las mismas humoradas con su nieto (28/oct./1945). En un calendario de regalo, los meses van acompañados de las figuras del zodiaco, algo que no era especialmente promovido por la Iglesia (30/dic./1945). También se bromea con el consumo de opio, atribuido a la cultura china. El mago intenta alcanzar las estrellas con la mano y al final se da cuenta que son los efectos del opio que el Abuelito le ha hecho fumar (16/sept./1945).

Claramente la serie no adopta un tono moralista en varios aspectos, a pesar de la orientación católica del diario. Por ejemplo, Flor de Cerezo aparece en un episodio dibujando lo que ve: el Ayudante llegando borracho al trabajo, la cocinera tomando de una botella, el lechero echándole agua a la leche. El comentario de Chu Man-Fú no es de reproche, sino de felicitaciones por su habilidad para percibir la psicología de cada cual (11/nov./1945). Aunque no encontramos referencias a algún tipo de rechazo hacia el humor de la serie, no sería raro encontrar indicios de ello, considerando que en otros momentos hubo fieles lectores de *El Diario Ilustrado* que criticaron algunos de sus contenidos³⁶.

³⁶ Sobre la ambigüedad del diario conservador en 1922, al publicar avisos de películas de contenido “desvergonzado”, véase Jorge Rojas Flores, *Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810-2010*, Santiago, Junji, 2010, pp. 460-461. Algo similar sucedió en los años 50 cuando algunos lectores le reprocharon al diario que

También la serie reproduce ciertos estereotipos, como la imagen dominante de “lo oriental”. A diferencia de los villanos orientales, que los hubo en abundancia en estos años (el tirano Mong en “Flash Gordon”, los japoneses asesinos en “Pantera Rubia”, por citar algunos), en este personaje se aprecia una mayor cercanía y familiaridad, aunque siempre enfatizando cierto esquematismo que se refleja en el vestuario y la forma de hablar. Su novia, además, tiene rasgos occidentales, muy cerca del estereotipo de una actriz de cine. La creación de una muñeca con aspecto oriental como Flor de Cerezo, podría indicar la buena recepción que tuvo este personaje entre los niños. Sin embargo, también hay cierto refuerzo de los prejuicios sobre las formas de vida de los chinos, como la referencia, cuando menos en una ocasión, a que comen ratones³⁷. Los judíos, por su parte, son prestamistas o sastres que persiguen a sus acreedores (12/mayo/1946, 5/enero/1947), algo que también se hace presente más adelante en “Condorito”³⁸.

ESPECULACIÓN E INEPTITUD

Recordemos que la serie nació en los últimos meses del gobierno de Arturo Alessandri, quien finalizó su mandato a fines de 1938. Durante gran parte de su existencia la serie “Chu Man-Fú en Villa Mágica” tuvo como contexto los gobiernos radicales, que tuvieron siempre a los conservadores en la oposición. En abril y mayo de 1943, parodiando a la *Divina Comedia*, Chu Man-Fú sueña que viaja por el infierno, observando los suplicios de la vida moderna (problemas en la locomoción colectiva, permanentes colectas públicas, etc.). Ya despierto, se propone resolver todos los problemas que ha vivido, pero es encerrado por la autoridad debido a que comete un gran delito: piensa que los problemas tienen solución (3/mayo/1943). En la siguiente historia, trata de evitar que la ineptitud y la flojera contagien al país (15/mayo/1943). En el valle de los Cuerpos sin Almas, un millonario excéntrico permite que nadie trabaje. Allí reina el ocio, la flojera y la despreocupación. Todos duermen y beben y nadie trabaja. El personaje es un vagabundo que se ha transformado en un millonario (un nuevo rico) de aspecto vulgar, que incentiva la irresponsabilidad, derrochando su dinero. Pareciera que, tras esta alegoría, se esconde el reino de la mediocridad, el origen de todos los infortunios y la

incluyera avisos de la compañía de revistas Bim Bam Bum. Esta última información se la debemos a Analía Olgún, estudiante de Licenciatura en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, quien desarrolla una investigación sobre el tema.

³⁷ Sobre los rusos sucede otro tanto, aunque de forma menos permanente. En un episodio un espía que conspira a su favor es dueño de una peletería, oficio asociado con frecuencia a esa comunidad y a los judíos (19/agosto/1947).

³⁸ Rojas, *Las historietas en Chile*.

principal amenaza para Villa Mágica, que se está viendo contaminada por este estilo de vida (31/mayo/1943). También hay críticas hacia los funcionarios públicos que no trabajan (20/mayo/1945).

A mediados de 1945, Chu Man-Fú debe ausentarse de Villa Mágica y nombra a Chinchulín, como su reemplazante en el cargo de alcalde. A partir de entonces, el desorden se apodera de la ciudad. La primera medida que toma el nuevo alcalde es designar a un excéntrico vagabundo como director de la Policía Secreta, quien contrata a varios matones para mantener el orden (27/junio/1945). Las agresiones se suceden contra supuestos conspiradores, aunque la verdadera razón es el interés del jefe de la policía por justificar su nombramiento (29/junio/1945). El encargado ni siquiera es capaz de controlar la delincuencia común, ya que, al contrario, les permite que estos puedan robar (2/julio/1945); y los ciudadanos deben defenderse por su cuenta (19/julio/1945). Adicionalmente, Chinchulín nombra a un encargado de subsistencias que toma medidas absurdas (4/julio/1945 y ss.). Por entonces, el Comisariato de Subsistencias y Precios había adquirido gran poder para cerrar locales, aplicar multas y fijar precios, y era objetado por la derecha, asociándolo al abuso de autoridad, el estatismo socialista y la corrupción.

El nuevo alcalde actúa siempre en forma torcida. Aunque el ayudante de Chu Man-Fú expresa su lealtad al mago, esto dura hasta que Chinchulín lo nombra encargado de la campaña antialcohólica, a sabiendas de su inclinación por la bebida (17/julio/1945). En medio de este desorden, las empleadas domésticas se organizan y demandan derechos al alcalde: aumento salarial y vacaciones en Niza. La autoridad les concede el petitorio y les asigna matones para hacer cumplir las nuevas condiciones de trabajo. El mundo se ha trastocado: la servidumbre descansa y la patrona debe trabajar, bajo la atenta mirada de un delincuente que oficia de guardaespaldas (18/julio/1945). Los profesores no hacen clases y los pequeños niños (incluida Flor de Cerezo) discuten una posible huelga, algo que sorprende a su madre (26/julio/1945). Las primeras organizaciones de estudiantes secundarios, nacidas por entonces, seguramente generaban esta desconfianza entre los grupos más tradicionales³⁹.

³⁹ Jorge Rojas Flores, *Moral y prácticas cívicas en los niños chilenos, 1880-1950*, Santiago, Ariadna Ediciones, 2004.



Figura 5. Un mundo al revés: las patronas deben trabajar. *El Diario Ilustrado*, 18/julio/1945.

No se hace necesario mencionar la inoperancia del gobierno, porque la referencia parece ser directa. Más adelante se insiste en la escasez y el racionamiento (11/mayo/1947). El tema vuelve a aparecer en septiembre de ese mismo año, cuando un inspector contra la especulación amenaza con relegar en distantes lugares a supuestos vendedores ilegales, aunque ninguno realmente lo es. Todo concluye cuando el mago envía al inspector a la Antártida (20/sept./1947). En octubre se retoma el tema de la escasez, aunque en este caso se trata de un almacén mágico, que tiene de todo y a bajo precio. Afectado por el virus de la especulación, el Ayudante del mago comienza a idear algo que le permita abusar de la situación (15/oct./1947). El suero de la honradez, que lo alivia del mal, le provoca otros problemas (18/oct./1947 y ss.). Más adelante, un profesor cegatón se confunde y se convence de que la escasez de carbón ha llegado al extremo de obligar a matar para conseguirlo (23-27/agosto/1948).

El fakir Cuero Duro, personaje que acompaña las presentaciones del mago, también aparece asociado a la escasez. La rutina que ofrece no es muy novedosa, considerando la falta de artículos de primera necesidad: no hay carne, té ni leche (15/sept./1948). Cuando anuncia su acto de no comer durante tres meses, aclara que, en verdad, no lo hace desde 1938, hace diez años, cuando se dio inicio a la inflación (13/sept./1948). Nuevamente el tema es una directa alusión a los gobiernos radicales.

También hay referencias a la demagogia. El Loro Mateo representa ese rasgo. En una competencia de pesca empatan Chu Man-Fú, con su poderosa magia, y el profesor Calvete, quien utiliza su saber científico. Sin embargo, inesperadamente resulta ganador el loro con su portentosa “verba”: convence a los peces que deben sacrificarse en bien de los consumidores y miles de ellos se ofrecen para morir (30/oct./1947).

HUELGAS Y COMUNISTAS

En un ambiente de guerra como el que transcurre entre 1939 y 1945 se podría esperar que en los episodios de “Chu Man-Fú” hubiera una mayor presencia de ese tema⁴⁰. Puede ser que la saturación del tema noticioso haya llevado a eliminarlo de una tira cómica como esta. Quizás también haya colaborado el debate que surgió en Chile respecto de involucrarse o no en el conflicto. En gran medida, la defensa de la neutralidad demostró la fuerza que tenían los sectores favorables al Eje. Considerar la guerra como una temática de historieta, de humor o no, obligaba a tomar partido por uno u otro bando, como había ocurrido con “Tarzán”, por ejemplo. Seguramente *El Diario Ilustrado* no deseaba tensionar con ese tema a sus lectores⁴¹. Pareciera que Christie estaba del lado de los británicos, es decir, de los Aliados, y de ahí su contribución en *La Quincena*, con la serie “El japonés Toiflito”, parodia de un soldado nipón, y en *The South Pacific Mail*, donde se reprodujo por un tiempo “Chu Man-Fú”. Sin embargo, Christie no estaba en condiciones de involucrar a “Chu Man-Fú” en una cruzada anti-nazi. De este modo, la trama más contingente de la serie se centró en otros tópicos.

Tras el fin de la guerra las movilizaciones sociales fueron en aumento. La relativa tregua derivada de la guerra cedió y el clima de agitación social se expandió con rapidez, lo que no solo afectó a Chile, sino también a varios países. A comienzos de 1946, la serie hablaba justamente de las huelgas (16/marzo/1946). En enero de ese año se había producido la caída del gabinete como consecuencia de un conflicto sindical que culminó con la Matanza de Plaza Bulnes. La historieta no hacía más que enfatizar ese ambiente. En ella, los obreros y los pobres aparecen siempre relacionados con conflictos y desgobierno. Y en algunas ocasiones con matonaje, como sucede cuando asume el alcalde Chinchulín. En el pensamiento del mago —y podemos suponer en el propio autor— solo el trabajo permitirá el enriquecimiento del país. El problema es que justamente no todos desean laborar (20/mayo/1945). Esto explica en parte la mirada sospechosa sobre las demandas sociales, consideradas siempre artificiales.

Otro tema que acaparó la atención del diario después de concluir la guerra fue la creciente influencia de los comunistas. La historieta también recogió

⁴⁰ Aunque a veces se considera el contexto de guerra, como cuando se alude a la bomba atómica (que es confundida con la “bomba anatómica”), no es un tema central (19/agosto/1945).

⁴¹ Raffaele Nocera, *Chile y la guerra, 1933-1943*, Santiago, Iom Ediciones, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2006. Carolina Vivanco del Solar, *La Iglesia Católica y la segunda guerra mundial: perspectiva de la Iglesia chilena frente al conflicto*, tesis de Licenciatura en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2004.

ese tema en varias ocasiones. En marzo de 1946 uno de los personajes, el Loro Mateo, ávido de protagonismo, se alienta a participar en las elecciones de alcalde (19/marzo/1946) e inicia una gira para atraer al electorado (22/marzo/1946). Para lograr el triunfo, Tufito le propone comprar los votos necesarios, a cambio de unos “pequeños servicios” (23/marzo/1946). El loro acepta ingenuamente y comienza a hacer discursos incendiarios en la zona del carbón, como se lo ordenan (25/marzo/1946). Detrás de esto están Malario y Sangrón, quienes representan a “los rojos” (26 y 27/marzo/1946). Para el argumento de la serie, los comunistas triunfan por medio de la compra de votos (algo que más bien era propio de conservadores, liberales y algunos radicales) y la agitación artificial de las demandas sociales.



Figuras 6 y 7. Los rojos acechan con huelgas y discursos incendiarios.
 El Diario Ilustrado, 23 y 26/marzo/1946.

A fines de 1946, el día en que asume al poder la alianza entre radicales y comunistas con González Videla en la presidencia, el ayudante del mago viaja al futuro para ver cómo serán las elecciones en 1999 y se encuentra con dos candidatos comunistas (3/nov./1946)⁴². Poco después, la serie vuelve a

⁴² En la elección se enfrentan Luca Pérez, candidata del Partido Comunista, y el maestro Marambio, por el Partido Super Comunista. Gana este último por más de mil faroles en la vía pública. Esta última referencia puede deberse al levantamiento popular de 1943 en Bolivia, que terminó con el presidente Villarroel colgado de un farol en la Plaza Murillo. También podría ser una alusión a la intensa campaña de avisos callejeros.

comentar problemas de irregularidades y desabastecimiento (9 y 23/febr./1947). El mago logra pescar un congrio y se prepara para cocinarlo, pero no hay aceite, mantequilla, agua ni electricidad. En esas circunstancias, lo devuelve al mar y el pez comenta: “Este régimen de Frente Popular es macanudo” (2/febr./1947). Sorprende que se siga aludiendo a esa alianza, que en verdad ya había desaparecido.

En agosto de 1947 se retoma el tópico político cuando unos agentes provenientes de Kruziam, con nombres que no dejan dudas sobre su origen ruso, planifican el secuestro del mago con la ayuda de un espía que se encuentra dentro de Villa Mágica (19/agosto/1947). Para ser más obvio, la hoz y el martillo se hacen presentes (2/sept./1947). El propósito es llevarlo a Kruziam para obligarlo a fabricar una “bomba super-atómica”, bajo la amenaza de agredir a su familia (22 y 27/agosto/1947 y ss.). A la población se le anuncia que el mago está actuando por su propia voluntad (30/agosto/1947). La historia finaliza cuando se lanza la bomba pero esta no estalla —por la intervención del mago— y los conspiradores caen con el avión. El alcalde logra detener al espía que se encuentra en Villa Mágica (13/sept./1947). Por entonces, el contexto internacional estaba dominado por la amenaza atómica y los esfuerzos soviéticos por alcanzar a producir una (lo que lograría en 1949, con la primera detonación). En el ámbito más local, proliferaban las denuncias de conspiraciones comunistas y acerca de la instigación de países extranjeros, en particular de Checoslovaquia. De hecho, en octubre de ese año se expulsó al embajador de ese país y, poco después, se produjo la ruptura con la URSS.



Figura 8. Los rusos atacan a Chu Man-Fú, para controlar el mundo. *El Diario Ilustrado*, 30/agosto/1947.

La amenaza atómica adoptó la forma de un peligro para la paz mundial en la medida que la bomba pudiera caer en manos de los rusos. En agosto de 1946 el profesor Calvete y el mago parten a otro planeta para ver una explosión atómica, por curiosidad. Tras observar la escena y antes de regresar se encuentran con unos extraterrestres, quienes enfrentan un peligro

equivalente, lo que parece justificar mantener una actitud de reserva frente al acceso a esa tecnología: han descubierto el fuego pero no quieren darlo a conocer al resto hasta establecer una paz verdadera (4/agosto/1946).

CONCLUSIONES

El estudio de las historietas requiere todavía un largo recorrido para poder avanzar en la comprensión de procesos profundos que han quedado algo postergados en el caso chileno, como la vinculación entre lo local y lo global, el arte y la industria, la reproducción de los valores dominantes, así como los procesos de adaptación y cambio en la cultura hegemónica, por citar algunos.

En este artículo esperamos aportar en esa dirección, aunque sobre la base de una serie de limitaciones que le dan a esta investigación un alcance más acotado. La ausencia de estudios biográficos (de dibujantes, guionistas, traductores, directivos, empresarios), de archivos de las empresas editoriales (para poder cuantificar las tiradas de los diarios, identificar los convenios comerciales, las condiciones de contratación, etc.) y de índices de revistas y series chilenas y extranjeras, por citar algunos ejemplos, no nos permiten conocer los distintos factores que han incidido en la producción de historietas.

Con todo, a lo largo de esta investigación pudimos llegar a algunas conclusiones. En primer lugar, la serie “Chu Man-Fú” se acopló rápidamente a la orientación editorial del diario donde se publicaba. Aunque esta no es una condición universal —ya que es posible observar a veces una relativa autonomía—, en este caso en particular la historieta ayudó a reforzar la identidad de un diario con su público, lectores que, posiblemente en una importante proporción, compartían el enfoque de la serie. En todo caso esto no se produjo de forma inmediata sino a lo largo de un período. No hay indicios de que la idea haya sido incorporar un cómic que cumpliera con una función reproductora de ciertos valores. Más bien fue en el proceso de maduración y consolidación de la serie que se produjo una apelación a recursos propios del universo moral y político del autor y del diario.

Donde más se aprecia esta vinculación es en el balance que se hace de la situación política y social chilena, marcada por la presencia de gobiernos radicales, de los cuales estuvieron excluidos los conservadores. Los comentarios que en forma más o menos encubierta aparecen en la historieta aluden a una situación de crisis económica (escasez, controles de precios, inoperancia administrativa), desorden y agitación (huelgas artificiales, promovidas por agentes externos a los trabajadores) y amenaza comunista (conspiraciones, espionaje, control atómico, manipulación soviética). La referencia a la situación chilena es alegórica, ya que la serie se ambienta en Villa Mágica, pero la conexión es evidente.

Por otra parte, la serie no se limitó a este tipo de contenidos. Fiel a su origen, el humor se hizo presente a lo largo de todo el período, a veces en un tono abiertamente surrealista y absurdo, con abundantes historias paralelas, siempre ligadas a la magia. Incluso en los episodios más recargados de realismo, con temáticas más contingentes, hubo margen para el humor más liviano, que a veces apelaba únicamente al juego y la distracción. Detrás de estos contenidos, aparentemente más ligeros, se esconde otra mirada, desprovista de una pretensión moral, donde la representación de ciertos temas —como el matrimonio y el respeto a la autoridad— sugiere cierto desborde del ideal conservador. En todo caso, tampoco estamos frente a una historieta que haya puesto en duda completamente la moral católica, ya que ciertos temas se mantuvieron fuera de los contenidos humorísticos.

Quizás fue esta especial combinación de contenidos lo que generó un mundo complejo, contradictorio y familiar, que logró mantener atento e interesado al lector durante doce años.

DESEMBARCO EN *ROCKET*

Vicente Plaza*

LOS DATOS

Rocket fue una revista de historietas de ciencia ficción, creada en Chile en 1965, lanzada por la Editorial Zig Zag, que alcanzó los 29 números quincenales. Fue un proyecto de adaptación de la idea del *comicbook* estadounidense, es decir, que ya no era miscelánea como las anteriores revistas de historietas chilenas, sino dedicada a un género particular. Su éxito dio pie a la consecutiva eclosión de revistas de historietas chilenas de Zig Zag, donde se presentaron muchos temas y géneros con relatos y personajes creados por artistas nacionales, y que se mantuvo hasta la primera mitad de los años 70. En ellas, el género historietístico de aventuras de dibujo realista tuvo un desarrollo especializado e interesante.



Figura 1. Portada del N° 8.

* Magister en Artes, Universidad de Chile.

TRAYECTORIA EDITORIAL

Según puede desprenderse de los diversos testimonios orales y escritos¹, *Rocket* fue un proyecto concebido y presentado a Zig Zag por el dibujante y guionista Themo Lobos, quien asumió su dirección, aunque fue la empresa quien quedó como propietaria de la revista, de acuerdo, tal vez, a la costumbre de aquel tiempo respecto a la propiedad intelectual y las marcas de nombres. Por lo mismo, fue realizada en el Departamento de Historietas de la Editorial², donde los dibujantes y guionistas laboraban regularmente, ganando según cada página producida³. No obstante, cuando Lobos abandonó el proyecto, poco más de un año después de su aparición, Zig Zag respetó su propiedad artística y cerró la revista, para continuar la idea seis meses más tarde bajo el nuevo título de *Robot*, en la cual siguieron escribiendo y dibujando varios de los colaboradores de *Rocket*. Según los mismos testimonios, Themo Lobos dejó la revista debido al agobio del trabajo administrativo, al cual no se pudo someter, y no debido a un declive de lectores o a un cambio de idea editorial. Al contrario, en la sección de correo del N° 26 se anunciaba su salida semanal, respondiendo a las solicitudes de los lectores. Desafortunadamente, cerraría tres números después. Carvajal indica que hubo censura de parte de Zig Zag: “Mucho se ha especulado para explicar el término de la aventura. Un desacuerdo de Lobos con la empresa, la revista se había puesto demasiado inteligente, blanco para un macarthismo criollo que, sin duda, existía ya en aquel entonces”⁴.

Cristián Díaz Castro⁵ informa que *Rocket* salió a circulación en febrero de 1965. Y considerando su periodicidad quincenal, el último número (29) fue

¹ Se puede citar: Máximo Carvajal, “EL ROCKET. Un tiro al corazón del cómic”, artículo inédito, facilitado por Mauricio García; Moisés Hasson, “Rocket: Primera Revista de Ciencia-Ficción en Chile”, artículo en el blog *Biblioteca junto al mar*. <http://biblioteca-juntoalmar.blogspot.com/2009/12/primera-revista-de-cf-enchile.html>. Las fuentes orales son las propias conversaciones con Themo Lobos, directas y referidas por otros.

² Según Hasson, el Departamento se creó a fines de 1964. Véase: <http://ergocomics.cl/wp/2012/08/la-cf-ensuenos-maravillosos-y-mundos-fabulosos/> Véase también sobre el Departamento de Historietas de Zigzag el artículo de Mauricio García en: <http://ergocomics.cl/wp/2012/09/elisa-serrano-la-mujer-tras-la-historieta/>

³ Pérez Cartes, José, “La historieta chilena”. En: *Pequeña historia de la historieta*, Memoria de título, Escuela de Periodismo, Universidad de Chile, Julio de 1972, p. 99.

⁴ Artículo citado.

⁵ Díaz Castro, Cristián, “La historieta en Chile (4)”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, N° 9, 2003 - año 3 - volumen 3. Observatorio permanente sobre la *historieta latinoamericana*. <http://www.rlesh.110mb.com/>

Las fechas rastreadas por Cristián Díaz se basan en números que aparecen fechados, y a partir de ahí es inferible la quincena, semana o día de aparición. Si no existen dataciones en las mismas publicaciones, están deducidas a partir de cuando es indudable su mes (ediciones de Navidad o fiestas patrias), conservando un margen de error porque la periodicidad podía variar (comunicación de Cristián Díaz).

probablemente de marzo de 1966. *Robot* apareció en septiembre de 1966 y el último número (10) es de enero de 1967. *Rocket* publicaba en cada número cinco o seis historietas cortas, de entre 4 y 8 páginas —y excepcionalmente de 10 ó 12 páginas—, e incluía historietas cómicas y páginas de humor, además de una o dos páginas de la serie didáctica “El camino del espacio”, de Miguel Aránguiz. *Robot*, en cambio, presentó historias más largas, de entre 10 y 12 páginas, o más, y no incluyó humorismo, pues la editorial lo separó el mismo año 66 en la revista *Comiconauta*⁶.

DIBUJANTES Y ARGUMENTISTAS

En la fotografía de Lincoln Fuentes, publicada en entrevista por Mauricio García en el sitio Ergocomics, se encuentra buena parte del equipo de la revista (figura 2). De izquierda a derecha: Cristian Pardow, Rodolfo Urtiaga, Themo Lobos, Máximo Carvajal, Juan Francisco Jara, René Poblete, Lincoln Fuentes. Aprovechando los recuentos de Cristián Díaz Castro, podemos enumerar a todos los colaboradores:

Dibujantes: Gilberto Ulzurún, Abel Romero, Themo Lobos, Juan Francisco Jara, Christian Pardow, Máximo Carvajal, Lincoln Fuentes, Luis Rosales, Germán Gabler, René Poblete, Juan Araneda, Oscar Camino, Andrés Núñez, Ricardo González, Miguel Aránguiz, Enrique Calvo, Luis Cerna, Ismael Chirón, Bernardo Aravena, David Maturana. Debe agregarse a Rubén Orellana y J. R. Gutiérrez.

Argumentistas: José Nazario (Themo Lobos), Germán y Guillermo Gabler, Isabel de Hagel, Alan Time, Eduardo Smith, Hernán Escobar, Sergio Hazeldine, Nelson Rivera.

Páginas de Humor: Ric, Luis Cerna, Charles, Estados, Hervi, Rufo, Guidú, Pal, Jorcar, Felguerra, Themo Lobos, Chiko y Jalid.

Historietas humorísticas de Themo Lobos y Adolfo Urtiaga.

Los textos y dibujos de la página “El camino del espacio” son de Miguel Aránguiz. Themo Lobos, Máximo Carvajal, Christian Pardow, David Maturana, son, en general, sus propios argumentistas. Juan Araneda es autor de “El visitante” (Nº 8) y “Ficción” (Nº 17). Lincoln Fuentes es autor de “El camarada” (Nº 13). “Recuerdo” (Nº 29) está firmada por E. Dazid.

⁶ Conversación con Moisés Hasson. Respecto a *Comiconauta*, Cristián Díaz la indica en el año 1966, con periodicidad mensual, llegando a los 12 números. Véase Cristián Díaz, *loc. cit.*



Figura 2.

DEFINICIÓN DE GÉNERO E INFLUENCIAS

No parecía crucial para el trabajo de los argumentistas y dibujantes tener una exactitud conceptual del género literario que trabajaban (ciencia ficción, fantaciencia, anticipación u otras definiciones). Buscando hoy esa exactitud dura, probablemente se trata de fantaciencia. Themo Lobos, que era un conocedor atento, en la apertura de la sección “La nave correo” (Nº 9), responde a un lector:

Tiene razón al indicarnos que lo que se ha publicado en ‘Rocket’ no es ‘ciencia ficción’ sino ‘historietas de anticipación’. Pero el nombre ‘ciencia ficción’ es más amplio y nos da más campo para los temas, ya sean científicos, fantásticos, o de ‘anticipación’.

Según se desprende de una revisión de sus temas e imágenes más frecuentes, *Rocket* estaba dedicada a imaginar la aventura espacial (vista como conquista, exploración científica o explotación de riquezas), al avance científico-tecnológico del futuro —representado en los robots y en las máquinas del tiempo—, y al encuentro con los alienígenas o con mundos y seres desconocidos, en claves de amistad o guerra. El Nº 13 estuvo dedicado a los robots y el Nº 22 a los Ovnis. En este último, el texto editorial en la primera página dice:

La fiebre de los Ovnis o platillos voladores ha recrudecido. Han sido observados nuevamente y con gran frecuencia en Chile y el resto del mundo. ¿Qué son? ¿De dónde vienen? ¿Qué intenciones traen? ¿Acaso proceden de la misma tierra? ¿O son emisarios de una civilización que existe en otro

sistema solar, y pretenden invadirnos? ¿Serán observadores de nuestro mundo, así como nosotros, los terrestres, observamos y sondeamos los demás planetas de nuestro sistema solar?

Es un espectro de ideas y de interrogantes que nos informan sobre las líneas manejadas para los argumentos y contenidos. Según las referencias citadas, las fuentes nutricias directas y principales para nuestros autores fueron la revista argentina *Más Allá*, y la colección española *Nebulae*. “*Más Allá* pondría a nuestro alcance a Asimov, Damon Knigh, W. Tenn, Clarke, Bradbury, Clifford Simak, Van Vogt y a toda una pléyade de maravillosos soñadores, que constituirían para nosotros otras tantas ventanas a sus múltiples mundos”⁷.

EL OPTIMISMO CRÍTICO

CONTENIDOS Y LÍNEAS ARGUMENTALES

¿Cuáles son los méritos que hacen memorable a *Rocket*? Partiré oponiendo una objeción general que se ha expuesto a menudo contra el medio y el lenguaje de las historietas, que aquí desprendo del estudio de Bernardo Subercaseaux *La industria Editorial y el libro en Chile (1930-1984) Ensayo de interpretación de una crisis*. Habíamos dicho que *Rocket* dio el inicio al gran proyecto de revistas de historietas chilenas de Zig Zag, en febrero de 1965, y se afirma que fue la primera revista de historietas de ciencia ficción en Latinoamérica⁸. Pero, como podemos entender y se hace necesario discernir, dicha eclosión espectacular obedecía en buena parte a la política comercial de Zig Zag que aprovechaba la popularidad del nuevo formato como producto de entretenimiento, aunque la cual, vista desde una perspectiva más amplia, corría paralela a un desmedro lamentable de la edición de libros de literatura adulta

⁷ Máximo Carvajal, “el rocket...”, artículo citado. Véase también “Revista Rocket [Zig-Zag]”, artículo de José A. Vergara en el sitio web *Sala de historia, comunidad de colonos digitales*, <http://saladehistoria.com/wp/2010/05/01/revista-rocket-zig-zag/>. Para la ciencia ficción en sus formatos editoriales y su presencia en Chile, el blog *Biblioteca junto al mar*, de Moisés Hasson. También se ha citado últimamente a la serie televisiva “Dimensión desconocida” (The Twilight Zone) como probable influencia en su orientación social y moral. La relación es sugerente, puesto que hay una correspondencia en ese sentido; sin embargo, no es citada por los protagonistas, solo algunas historias de *Rocket* coinciden con su temática. Además, debería confirmarse si para 1965 ya se transmitía esta serie en Chile, teniendo en cuenta, por otra parte, que la tv no se masificó entre las clases medias y populares sino hacia fines de la década 60. Véase: Torti, Juan Ángel, *Televisión Chilena. Sus primeros pasos (1959-1973)*, Ediciones Emcege comunicaciones, Santiago, 2005.

⁸ http://es.wikipedia.org/wiki/Themo_Lobos

e infantil, de ensayo y divulgación científica, siendo esto lo que demuestra Bernardo Subercaseaux en su estudio⁹. Es decir, que en el contexto editorial de esta llamada “época de oro” de las historietas chilenas, existía implicado un deterioro de la lectura en Chile. O, más precisamente, el abandono de la misión cultural de Zig Zag, la empresa que gestó esa producción, y de Lord Cochrane, que también, en desmedro de los libros, comercializaba casi exclusivamente revistas de historietas extranjeras, siendo ambas las dos grandes industrias editoriales chilenas en ese tiempo. Subercaseaux no afirma que fueran las historietas en sí las que provocaron el desmedro del libro en el público lector; sino, más bien, las políticas editoriales. Porque estas últimas son, en realidad, los objetos de su crítica. También en un sentido amplio, influía en estos hechos la ideología de las élites chilenas respecto a la cultura libresca, asunto que el autor trata en los primeros capítulos de su estudio. No obstante lo anterior, no es posible dejar de percibir que las revistas de entretenimiento y de historietas, conjuntadas en un todo abigarrado, subyacen allí todavía bajo el juicio de lo culturalmente intrascendente y, más aún, de lo manipulador y alienante, puesto que pareciera bastar el contraste con la literatura y el libro para indicarlo así. Aceptamos, por supuesto, que otras historietas de Zig Zag, extranjeras o chilenas, dan la razón a ese juicio, pero la totalización puede ser simplificadora.

⁹ Subercaseaux, Bernardo, *La industria Editorial y el libro en Chile (1930-1984). Ensayo de interpretación de una crisis*, Céneca, Santiago de Chile, octubre de 1984, p. 28: “En la década del 60 Zig-Zag publica 33 revistas de historietas, llegando a sacar una historieta de la serie Disney cada día del mes. En cuanto a revistas publica “Eva”, “Saber Comer”, “Confidencias”, “Rosita”, “Telecran”, “Rincón Juvenil”, “Gol y Gol”, “Vea” y “Ercilla”, además de fotonovelas y foto romances; buscando convertir a los distintos miembros de la familia en consumidores, publica una revista para cada día de la semana. Lord Cochrane, por su parte, produce las revistas “Ritmo”, “Cine Amor”, “Vanidades”, “TV-Guía”, “Chef”, “Corin Tellado”, “Paula” y “Mampato”. En Zig-Zag a fines del período las revistas representan el 90% del volumen total de ventas por año, mientras los libros alcanzan solo al 10%: en Lord Cochrane las revistas representan el 95% y los libros menos del 5%. Bajo la presión de esta incipiente industria cultural (que abre las puertas a la industria transnacional) se dan situaciones legislativas insólitas, como un decreto-ley que rebaja los aranceles y permite la libre importación de papel a condición que sea destinado a revistas y no a libros (cita n° 27: Informe Corfo Industria Editorial, p. 21. Decreto 1369 de 1968 establece rebajas de derechos al papel para impresión)”.

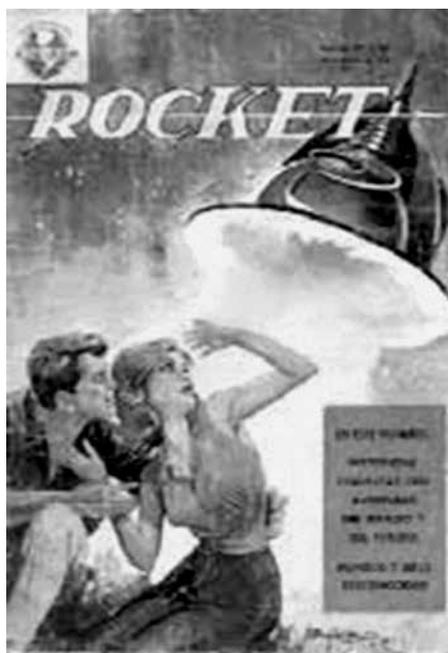


Figura 3. Portada del N° 1.

Se trata, pienso, de la crítica sociológica y semiológica sobre las historietas desarrollada en Chile especialmente entre las décadas 70 y 80, es decir, primero dentro del contexto del gobierno de la Unidad Popular y luego, el de la dictadura cívico-militar. Manuel Alcides Jofré definía en 1983 a las revistas de historietas como una “paraliteratura, no estética sino comercial, elaborada desde el bloque dominante para los subalternos, donde los últimos tienen la ficción de que ellos son los productores [...] Esto es, la imagen de un circuito falso”¹⁰. Fuera debido a sus métodos o a sus objetivos, aquella crítica no consiguió generar movimientos o respuestas importantes entre los artistas, sino promover solamente una cierta conciencia de los problemas. Y, al parecer, como en su misma época ocurría, esa conciencia sigue reducida a algunos artistas y a un número de lectores. Siendo así, los argumentos de Manuel Jofré o Ariel Dorfman, más que ningunos otros, rozan desafortunadamente el autoritarismo de sugerir que solo serían meritorias las historietas aprobadas o producidas por una acción revolucionaria. Pero estas últimas, ya que efecti-

¹⁰ Manuel Alcides Jofré, *La historieta en Chile en la última década*, CÉNECA, Santiago, 1983.

vamente existieron en la conversión de Zig Zag a Quimantú —donde ambos autores estuvieron a cargo de elaborar contenidos—, solo tuvieron tiempo para girar en redondo la fuerte carga ideológica conservadora que criticaban en las historietas anteriores. Porque no abandonaron el uso ideológico en sí, que aquí referimos como la prédica evidente de unos u otros valores sociales. Las historietas de Quimantú, llevadas tal vez por la urgencia de la época, forzaban un tránsito que sabían necesariamente gradual —como lo dice Jofré en otro lugar— mediante un cambio de sujetos, con un cambio de héroes singulares por héroes colectivos, pero no todavía con un pensamiento narrativo capaz de disolver los maniqueísmos típicos de la narrativa comercial. Podemos preguntarnos si la idea peyorativa de las historietas como paraliteratura comercial, que suponemos que ya sostenían estos autores en aquellos días, les impedía ver en ellas un territorio genuinamente estético.

Queda pues por demostrar el valor de esta revista. Y en qué tipo de valores pensamos.

Tenemos claro, por otra parte, que una historieta o una revista de historietas no se hace culturalmente valiosa porque el tiempo histórico la haya convertido en un patrimonio, ni tampoco —necesariamente— porque haya tenido un papel en la formación creativa de personas hoy adultas, aunque esa influencia sea hoy día una de las más reivindicadas. Pienso que más bien algunas historietas se hacen culturalmente importantes cuando por su propio mérito generan una conexión con el público, conexión que, pudiendo partir de la evasión, decanta en una fuente o acervo cultural. El escape de la realidad, la evasión, era reivindicada por el propio Rimbaud.

Lo que valoramos de *Rocket* es que su propuesta alcanzó un nivel interesante como arte popular y, por lo mismo, digno de estudio. Uno presume razonablemente que no se trata sólo de aciertos o inspiraciones afortunadas sino que hubo un pensamiento, una serie de ideas que originaron aquella propuesta organizada y clara en la cual se insertaron sus distintas historietas. Iniciemos entonces su estudio.

EL OPTIMISMO CRÍTICO

El número 1 de *Rocket* abre con “Señor Presidente”, historia de 6 páginas, sin firmas autorales, que parece haber sido dibujada por varias manos, y con la que se presentaba la propuesta de la revista: en un futuro indeterminado se alcanza un gobierno mundial unificado y pacífico, el cual por lógica consecuencia, dice el narrador, hace que la ciencia desarrolle su potencial bienhechor, dando la solución de los problemas políticos y sociales. En esta situación feliz, un grupo del crimen organizado subsiste y planea asesinar al presidente, para provocar el terror y acabar con la cibernética que ha dado ese bienestar general, bienestar

que a ellos no les conviene. El plan de los bandidos falla, pero toman prisionero al presidente para extorsionarlo. Jorge Rojas Flores relaciona su motivación con el recuerdo todavía fresco del asesinato de Kennedy (8 de noviembre de 1963)¹¹, y es cierto que evidentemente se trata de un deseo por una política y una clase dirigente sabia. Diríamos también que la figuración de un gobierno mundial es un tema que se tornó característico de los relatos de anticipación, mientras que la maldad, ambición de poder o desviación delincriminal son temas de toda literatura. Aquí lo que leemos es que unos pocos malvados harían de nuevo imposible el deseado buen gobierno, problema difícil que se resuelve con una solución optimista pero también paradójica: en la página 6, con un vuelco sorpresivo, el presidente se descubre ante los jefes criminales como un robot y se autodestruye para dejar su puesto a otro similar. “Una espantosa explosión puso fin a una organización que solo buscaba el odio y la muerte. Y terminó también con Robert Ferrison, presidente de la Federación Mundial. Robot creado para proteger a la humanidad”.



Figura 4. Primera historieta del N° 1.

¹¹ Jorge Rojas Flores, *Las historietas en Chile, 1960-1980. Industria, discursos y prácticas sociales*, Santiago, Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Americanos, mención Historia, Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, 2012. En el subcapítulo “4.14.- Alegorías políticas en la ciencia ficción”, p. 162-164, se refiere al sentido crítico y político de varias historias de *Rocket*.

La segunda historia del N° 1, “Una solución inesperada” (de José Nazario y Lincoln Fuentes), tiene más interés en su contenido y su narración. A bordo de un cohete espacial, Robert Shacton descubre que queda aire solo para uno de los dos tripulantes hasta llegar de regreso a la Tierra; luego de una difícil cavilación, decide eliminar a Eric, el otro cosmonauta, para sobrevivir él. Pone veneno en el café que Eric tomará solo unas horas más tarde, según sus metódicas costumbres de hombre más viejo. En un arranque irracional, “solo por darse una satisfacción morbosa”, Robert le ofrece antes el café, que Eric rechaza, ocupado en su trabajo. Robert sale fuera de la nave a revisar el radar, pero cuando termina su trabajo y llama a su compañero para que le abra la compuerta, éste demora en responder: “perdona, Robert, estaba escribiendo y tomando un café, ya te abro”. Eric muere antes de poder hacerlo y Robert queda en el vacío, dando desesperados gritos de ira y de angustia. En el último cuadro vemos la nota de la bitácora de Eric: “un aerolito rompió uno de los tanques de oxígeno; deberíamos sortear cuál de nosotros llegará a la Tierra; pero Robert es mucho más joven y puede servir a la humanidad por más tiempo que yo... mañana me suicidaré”. Como vemos, esta historia presenta un matiz respecto a la anterior, porque las oposiciones egoísmo-altruismo y homicidio-sacrificio son los motivos del desenlace trágico. Desenlace que suspende lo ideológico —es decir, la prédica directa—, de modo que la crítica tiene incluso más credibilidad. El plan narrativo ha hecho el siguiente juego: 1: Robert sabe del problema, Eric no sabe. 2: Los actos de ambos se cruzan trágicamente. 3: Vuelco sorpresivo: Eric también sabía. En consecuencia, el mensaje es dado más netamente por la forma narrativa, lo que aumenta su efecto. La crítica es acá más profunda y el optimismo más mitigado.



Figura 7. N° 1 “El enemigo”.

Otra de las historias del N° 1, “El enemigo”, también de Nazario y Fuentes, de 6 páginas, introduce la ironía. Hay una cuidada construcción en las 5 primeras páginas para describir un ataque de crueles invasores que, sin provocación, agreden a fuego y sangre desde el espacio. Los defensores logran rechazar el ataque, haciendo prisionero a uno de ellos. Los cosmonautas, que no pueden quitarse los cascos puesto que el combate dejó una avería en la nave, advierten a los más jóvenes sobre el aspecto de aquellas criaturas guerreras. Cuando aparece el enemigo, en el cuadro grande de la página 6, vemos que es un hombre. “Qué horrible, es asqueroso. —Ya se acostumbrará, cadete, al verlos por primera vez revuelven el estómago, ya se acostumbrará”. El vuelco inesperado trae el golpe de ironía, como preguntando ¿pero quiénes nos creemos que somos? Provoca un efecto a la vez sensible e intelectual, que es reiterado cuando los defensores reparan la nave y se quitan sus trajes.

Las tres historietas expresan lo que llamaremos el “optimismo crítico” de *Rocket*, que se mueve entre ambos modos, primando uno u otro. Una respuesta a un lector, en el N° 9, hacía explícito este ánimo y sus razones:

Desgraciadamente, no podemos cerrar los ojos a la maldad. Ella existe, pues la humanidad está, precisamente, formada por humanos. Y uno de los medios de corregir esto es mostrando los errores. Pero, como contrapartida, están los hombres como tú, llenos de idealismo y confianza en un futuro mejor. Un futuro de paz, igualdad y justicia.

En cuanto a la construcción del relato, “Señor Presidente” presenta ya un modelo que veremos también en las otras historietas alegóricas de *Rocket*: se apunta a problemas trascendentes al género, que dan un contenido a la situación fantástica. En una situación dada de imaginación futurista, irrumpen los viejos conflictos y dilemas humanos; el relato los señala claramente, y el desenlace entrega un mensaje ejemplar, admonitorio, o moral, remarcado en el cuadro final por el texto del narrador off. El argumento está construido en base a oposiciones marcadas: deseo de paz y bien común, opuesto a la ambición individualista y la agresividad humana; la bondad, al crimen; el sacrificio y la renuncia, opuesta a la codicia. En las otras dos historias, donde hay un tono más crítico que optimista, la estructura argumental cobra mayor complejidad, en proporción, al parecer, a cuanto su intención va dejando de ser alegórica.

He hablado también de efectos, porque se trata de una literatura de efectos, que pretenden llevar al lector hacia cierta inquietud, para trastornar y ampliar allí sus actuales modos de pensar, lo cual parece ser un acuerdo implícito en el género ciencia ficción (c/f) y probablemente en cualquier buen arte narrativo. Recurso que según se aprecia, los argumentistas de *Rocket* conocían bien.



Figura 8. N° 5 “El sacrificio”.

Las historias donde prima el acento aleccionador, en su confianza en el género humano tienden a la afirmación de la autoridad, el Estado, la policía, el Ejército, o las instituciones de la justicia humana, y conciben, como ellas, que su falla corresponde a la degeneración moral de individuos particulares, como lo leemos en “Señor Presidente”. Por ejemplo, en “Encrucijada” —de Isabel de Hagel y Rubén Orellana (N° 24)— el protagonista se encuentra en una situación desesperada: su mujer agoniza de muerte y él no tiene medio de salvarla; se le acercan sujetos de una organización mafiosa que le ofrecen la ayuda que necesita, a cambio de que él coopere con ellos para apoderarse del gobierno mundial; el final inesperado resulta feliz y afirma la incorruptibilidad del protagonista, del Gobierno en el cual la mafia se había infiltrado, y de la policía. Esto implica que el núcleo crítico va dirigido a las “manzanas podridas” y a su antisocialidad. En “Boomerang” (N° 24) —también de Isabel de Hagel, con dibujos de Lincoln Fuentes— vemos la lucha agónica y súper avanzada de la civilización Acturiana por apoderarse de la Tierra y de los terrestres, para sobrevivir ellos mismos; pero fallan debido a sus despóticos

excesos y a la justa reacción bélica de los humanos, que les dejan la posibilidad de escape hacia el espacio. En “El sacrificio” —de Máximo Carvajal (6 p. N° 5)— una nave invasora destruye a una cuadrilla aérea estadounidense y resulta inmune a tres bombas atómicas; luego de estas demostraciones de poder, pide parlamentar. El general terrestre responde a viva voz: “Quienquiera que seas, si precisabas nuestra ayuda, no era necesario que asesinaras a nuestros hombres, bastaba haber solicitado lo que deseas. Ahora ya es tarde”. Sobreviene un peligro global: la nave va a llevarse, por la extorsión de la fuerza, a las 30 mentes más potentes del planeta, todos hombres occidentales del primer mundo, excepto al profesor Tanaka, de Japón, que trabaja en una isla solitaria. La historieta contiene ejemplarmente un espectro de ideología y connotaciones en el sentido de la afirmación institucional, concluyendo con el triunfo de la inteligencia humana sobre la extraterrestre.

Por estas razones, es posible pensar que estas historietas encarnan dentro de la revista aquella mentalidad de la cultura de masas que subyace en los cómics tradicionales, producto de la manipulación ideológica desde arriba hacia abajo, de acuerdo a la crítica que aparecía ya en esa misma época (en especial a partir de Umberto Eco, 1964)¹². Hay, por lo tanto, una parte de tradición conservadora; la que no es extraña, considerando su contexto. La locación anglosajona, por ejemplo, es transversal, una convención visible también en las demás revistas. No había llegado a definirse todavía, o a aceptarse, la idea de apropiaciones en la historieta de aventuras chilena, pese a que existían antecedentes, sobre todo de ubicación temática, cuyo ejemplo clásico es el proyecto de “El Manque” de Mario Igor, el cual nuestros autores conocían seguramente muy bien. Probablemente también influía la noción, debida a las lecturas nutricias mencionadas antes, de que una condición de la ciencia ficción (c/f) es su necesario origen en contextos industrializados, lo que se traduciría aquí en la localización anglosajona¹³. Parece haber solo dos historias localizadas en Chile: “Los visitantes”, de Nazario y J. R. Gutiérrez (N° 6), y “El regreso de las cruces gamadas”, del propio Carvajal (N° 22); además del esbozo que se opera en otras al castellanizar los nombres (“Regreso

¹² Jorge Rojas Flores nos da una excelente y documentada revisión sobre el curso y los puntos de debate teórico del problema de los cómics en la cultura de masas, en especial en el capítulo 2 de la primera parte: “El debate sobre la cultura de masas”. *Op. cit.*

¹³ Conocí este debate gracias a Francisco Ortega en la charla “La narrativa gráfica fantástica: Las historias que hay que contar”, durante el 3° festival “Viñetas del fin del mundo”, UST, Santiago, miércoles 05 de Octubre de 2011. Allí Ortega la documentaba como una idea refutada por la historia del género, aunque es interesante notar que en su propia novela gráfica *1899 Cuando Los Tiempos Chocan* (Francisco Ortega y Nelson Daniel, 2010) la historia se ubica en un Chile industrializado, productor de tecnología, gracias a un particular mineral hallado en el territorio.

al hogar”, de Isabel de Hagel y Juan Araneda, N° 15). En “El sacrificio” lo japonés —aliado a Occidente, pero pintado con rasgos de exotismo— ofrece una lectura geopolítica del orden, pero no una crítica a dicho orden. Puede pensarse como elemento dentro del rango de “lo aceptable” para entonces, imbricado con elementos más especializados, como la preferencia por los maestros de la historieta estadounidense. El dibujo del personaje japonés, calvo y con bigotes, nos remite a tipos creados por una tradición de “villanos” orientales en los cómics norteamericanos. Pudo haber en la mente de Carvajal un homenaje, una fascinación profunda, y un guiño a modo de vuelta de tuerca. Pero en esa influencia “pasa” la mirada respecto al oriente de un historietista como Milton Caniff, por ejemplo. Es decir, pasa, sin aduana, una ideología; la cual ha sido bien analizada por Umberto Eco respecto al mismo Caniff. Nuestro joven maestro se colocaba como mediador apasionado y era traspasado por el otro proveniente “de un mundo más fuerte”.

Pero en otras historietas la afirmación optimista del “establishment” queda matizada por la visión crítica, como vimos ya en “Una solución inesperada” y “El enemigo”; y en algunas, la crítica pasa a primer plano. Probablemente aquí encontremos buena parte de lo que hace más interesante a la revista.



Figura 9. N° 2 “Perseguidos”.

La historieta que abre el N° 2, “Los perseguidos, una competencia racial por el futuro” —de Nazario y Ulzurún (6 páginas)—, relata la persecución policial y ejecución de un hombre que caminaba con su hijo en la calle. El niño escapa, pero uno de los policías lo persigue y lo acorrala, para matarlo; el niño reacciona sorprendentemente y, por un poder psíquico, es él quien mata al policía; entonces el niño enuncia un argumento discursivo que nos trae el conflicto que originó la escena: “¡La humanidad nos ha dado solo odio, y odio tendrá!... Mi padre trató de hacer que nosotros conviviéramos en mutua colaboración con la humanidad, ¡y la humanidad le dio muerte!... Ellos nos odian porque nos temen, saben que la raza nueva los destruirá, como los Cromañones destruyeron a los hombres de Neanderthal”. Esta historieta, en la cual también están planteados los problemas de la diferencia y la otredad, pone en suspenso la confianza sobre el orden general y niega la afirmación del mundo como es, para afirmar más bien un proceso natural (o cósmico) más profundo, al cual el orden político actual quisiera reprimir.

“El linchamiento” (N° 4, sin firmas ¿Antonio Benedicto?, 5 p.) es una escena de racismo brutal, con un dibujo alargado e incisivo en las expresiones, y con una conclusión sorpresiva, pero no moralista. Todos los personajes son racistas, salvo la víctima ejecutada. La orientación al lector sobre lo que debe pensar está un poco más mitigada, y por ese medio reafirma precisamente su reclamo. En “Visita de inspección”, de Sergio Hazeldine y Miguel Aránguiz (N° 15) tenemos la advertencia sobre la estupidez de la belicosidad humana: en ella los extraterrestres no ven la necesidad de destruir a la raza humana como peligro para todos los demás mundos, porque *se destruirán ellos mismos*. Tenemos la crueldad de los conquistadores humanos sobre criaturas que ellos tienen por inferiores y torpes, donde también está expresada la explotación de los trabajadores. Hay un par de esas historias, una es “Repetición” (sin firmas, N° 15), donde los esclavizados hombres-gato matan finalmente a los humanos para liberarse, con los mismos procedimientos crueles con que éstos les infligían castigos. La historia comunica la idea de extraterrestres más humanos que los humanos. Y de nosotros como raza bárbara del universo, pero premunidos de un orgullo monstruoso. Su grafismo es expresionista y “barroco”, es decir, que junto a las formas grotescas y la línea gruesa recurre al efectismo de las expresiones y los gestos de dolor o a los actos de crueldad. El cuadro donde el último humano es sumergido en la caldera de ácido es interesante en esta doble línea de expresionismo y patetismo. Aquí vemos un puente que conecta a los relatos de anticipación con los de horror más naturalmente que con los de aventuras de inspiración épica, en el sentido de que ambos géneros sintonizan en este patetismo fundamental, en lo literario y en lo plástico.

“Mundo Nuevo”, de Nazario y Ulzurún (N° 7), y “Regresión”, de Germán Gabler y René Poblete (N° 8), dos historias de eco romántico, ponen en

cuestión la confianza en la tecnología y la ciencia a través del tema recurrente de los nuevos comienzos, que aluden al contexto de la inminencia real de la destrucción del planeta. En otras historias hay un fondo de confianza en que el nuevo comienzo, o los nuevos Adán y Eva han aprendido sabiamente del dolor de una catástrofe anterior. Por ejemplo, “Regreso al hogar” de Isabel de Hagel y Juan Araneda (Nº 15), dice: “los hombres aprendieron a muy alto precio la forma de vivir en paz y luchar juntos contra la gran catástrofe... y entonces ya no cometeríamos los mismos errores”, mientras que en “Compensación”, de Nazario y Mario Igor (Nº 1), vemos una nueva pareja inicial perfeccionada por una sabiduría superior, la cual, en un discurso grave, expresa el respeto al otro más débil en compensación de su propio error, al haber dañado a la pareja accidentalmente; allí la crítica es inversa: los extraños enseñan a los humanos lo que debe hacerse ante el propio error. Inferiríamos de estas historias el mecanismo psicológico del arrepentimiento. Pero ambos argumentos dependen de una alta ciencia y tecnología. En “Mundo Nuevo”, en cambio, Atlán, cosmonauta cuya nave se estrelló en un mundo primitivo, decide no convertirse en el dios de la tribu que lo recoge, y destruye sus propias armas y su nave, renunciando al poder que estas le otorgarían allí, para unirse a esos hombres en su propia condición de vida y enseñarles a pensar a partir de ella. “Regresión” sigue la línea de enseñanza moral de José Nazario y profundiza la crítica: una misión es enviada al planeta Cirus para saber de la anterior y primera expedición colonizadora de hace 50 años atrás, de la cual no se tuvieron más noticias. Allí descubren una pequeña colonia humana, de cultura agrícola, materialmente rudimentaria y atrasada. El anciano líder de la colonia trata de convencer a los visitantes de que ellos viven en esa condición porque lo han escogido así y porque desprecian su anterior vida en el mundo humano, representada en el progreso. Pero ante la inminencia de la intervención terrestre, el anciano los lleva a una cueva donde se guarda una caja con reliquias de la primera expedición. De ella saca un arma. Cometerá homicidio para la supervivencia de una posibilidad mejor: “¡Espera, viejo loco. No puedes matarnos! —¡Claro que sí puedo hacerlo! Yo soy uno de los antiguos. Yo aprendí a odiar, como lo han hecho ustedes. ¿Qué importan vuestras vidas ante el milagro de un nuevo amanecer?”.

La propuesta de *Rocket*, por lo tanto, conjuga posiciones diversas y variantes sobre temas comunes y reiterados, que se habían tornado preocupaciones del pensar popular. Un pensar que se estaba preguntando sobre el orden de las cosas. Preguntando por la idoneidad de algunas cosas.



Figura 10. N° 2 “Herencia”.

Puede percibirse además en los argumentos una “misión” de enseñanza y transmisión de valores morales. La mayoría de los dibujantes y argumentistas tenían esta concepción de la literatura para niños y jóvenes: como una literatura que transmite el mensaje de “haz el bien”, concepción recibida desde sus lecturas infantiles. Pero hoy día puede intuirse que lo nuevo de *Rocket*, ayudado por el género, no se debía solamente a la conjugación del contenido serio con la entretención —que implicaba en la tradición heredada una función didáctica y enciclopédica—, sino la idea de que se pueden transmitir conocimientos y sabiduría directos al lector. Sería importante remarcarlo. Esto se aprecia con nitidez en “Herencia”, de Themo Lobos (7 p. N° 2). Comienza con un homicidio por ambición: “¡Ahí te pudras, idiota!” grita el asesino al muerto, mientras lo arroja afuera de la nave, al espacio. Una *mente* encuentra al cadáver y, aprovechando las últimas funciones vitales de su cerebro, inicia una búsqueda. Al fin encuentra hombres sin maldad, aunque para llegar a ellos debe asesinar a uno que sí la tiene. El objetivo de esta mente es traspasar de nuevo a la humanidad “la luz de la inteligencia, la llama de Prometeo”. Otro ejemplo similar lo hemos visto en “Mundo nuevo”, donde se sugiere la idea de que la civilización humana fue empujada por sabiduría extraterrena. Themo Lobos —que en cuanto argumentista firma como José Nazario— puede considerarse como un propagador constante de esta idea, que ha recogido del didactismo cierta conciencia de una palabra sabia, transmitida al lector no ya como cita o referencia a una autoridad moral o literaria, sino venida del propio historietista. Esto implica la convicción de que la historieta es capaz de manejar sus contenidos al mismo nivel que la literatura o el cine. En eso tenemos un paso importante de las historietas en Chile.

TESTIMONIOS

ESCRIBIR UN LIBRO*

*Pedro Lastra***

El enunciado *escribir un libro* parece una apelación a la experiencia del autor que, en un aspecto u otro, somos todos nosotros. Imaginé, pues, que una reflexión sobre el acto de escribir, sustentada en los trabajos que para cada quien han culminado en un libro, podría ser una respuesta posible y tal vez animadora para un diálogo. Recordé incluso unos versos de Antonin Artaud, que mucho me impresionaron hace años y a los que siempre vuelvo: *Sé que cuando quise escribir /equivocé las palabras/ y eso es todo [...] Yo, poeta, oigo voces que no vienen del mundo de las ideas /porque allí donde estoy no hay nada en que pensar. ¿Por qué recordé esos versos? Tal vez porque los sentí como la formulación de una desesperada poética, aunque desde luego no todas las formulaciones poéticas tienen ese signo, ni mucho menos, ya que la reflexión sobre la literatura dentro de la literatura es una manifestación tan variada como constante en este quehacer. Pero casi enseguida se me hizo notoria la insuficiencia de un acercamiento de esa naturaleza. No se trataba, sin duda, de poéticas antiguas ni modernas, porque una reflexión semejante no daría cuenta sino de una parte del entramado que estaba vislumbrando: *escribir un libro...* ¿Desde dónde asumir el desafío de esa reflexión? Hay, desde luego, toda una historia que considerar, y es una larguísima historia que implica referir, como lo hizo Manuel García Pelayo en un notable trabajo titulado *Las culturas del libro*, a las condiciones del nacimiento de esa cultura, cuya primera fase fue el paso de la literatura oral a la literatura escrita; el paso, no la sustitución de la una por la otra, unido, como señala este estudioso, al “convencimiento de que la escritura fija y precisa lo establecido”.*

La historia de ese proceso ha sido descrita y comentada muchas veces, desde ese punto de apoyo que es la transformación “del puro pensamiento mítico en logos” (García Pelayo) y cuya condición es también la unidad en la creencia en la salvación por el conocimiento y la convicción de que éste se encuentra definitiva y plenamente en un LIBRO: revelación de algo nuevo o “sello de revelaciones ya existentes”. De ahí el imperio que hasta nuestro tiempo se manifiesta en su prestigio y en el del letrado. Pues el hecho de que tanto se ha debido y debemos todos al libro acrecentó ese prestigio.

* Texto leído en el VI Congreso Internacional de la Lengua Española, realizado en Panamá en octubre de 2013.

** Ensayista y poeta. Miembro de Número de la Academia Chilena de la Lengua y del Consejo Editorial de revista *Mapocho*.

En este punto se hace patente la extrema complejidad del asunto: al decir que todos debemos tanto al libro uno advierte que esa deuda es extraordinariamente vasta y, más que vasta, inabarcable. Escribir un libro es, pues, muchas cosas. Sin pretender dar un giro ingenioso a esta grave cuestión, esa imaginada totalidad de cuanto se ha escrito en todos los órdenes y direcciones del interés humano se ofrece como una especie de ALEPH borgiano: todo ha estado y todo seguirá residiendo en él, sin que en esto tengan particular relevancia las múltiples transformaciones ocurridas en los modos y técnicas de su producción, desde la lenta escritura de los manuscritos y grabados en pergaminos hasta el vertiginoso desarrollo electrónico actual.

De ese proceso vivido por “las gentes del libro” todos somos herederos, comprobación que suscita cuestiones como ésta:

Escribir un libro es una posibilidad para todos; y ya que esto es así, lo primero es preguntarse qué decir de tal posibilidad. Por muy distintas que sean las tareas y las finalidades de quien es el que escribe, la indagación insoslayable es por lo que *une* a los distintos productores de obras escritas, en los órdenes diversos del saber, del pensamiento, o del general quehacer humano.

Creo que las respuestas empiezan por el reconocimiento de un afán de comunicación y permanencia: fijación, voluntad participativa en determinados saberes o valoración de la experiencia acumulada por el individuo o su comunidad. Pero esta es solo una parte de la cuestión; porque también los *une*, según creo, una motivación de profundos y a menudo secretos alcances y que George Steiner ha señalado famosamente como “el duro deseo de durar”: la necesidad de dejar una señal del paso por la vida, de hacer visible lo que la fugacidad del existir puede anular del todo.

Creo que esa motivación profunda está en relación causal con un hecho que en algún momento me ha parecido entender como una respuesta a la conciencia de lo exiliar, que nunca dejó de ser sentido como una circunstancia axial del existir. Lo dijo el Rabí Yehudah ben Bezalel Liva en el siglo XVI (“el exilio no es más que la condición humana llevada al extremo”) y en el siglo XX María Zambrano: “Pocas situaciones hay como la del exilio para que se presenten como en un rito iniciático las pruebas de la condición humana”.

Diré que esas ideas han generado en mí la convicción de que en un sentido u otro esa vivencia de lo exiliar promueve, a su vez, una vivencia de descolocación y lejanía, una suerte de figuración de distancias que uno puede ver translucirse o vislumbrarse en toda escritura. Y cuando digo toda escritura quiero decir exactamente esto, porque es el acto de escribir un libro el que veo fundado en esa motivación. Quisiera ilustrar esta idea con el breve relato de una lejana experiencia:

Uno de los primeros autores que conocí fue un viejo maestro que tuve en la Escuela Normal en la que estudié, y quien tenía a su cargo la asignatura

de trabajos o artes manuales. Se decía que había escrito un libro y esto, que si se hubiera tratado de alguna obra de ficción, de poesía o de expresión testimonial no habría sido nada sorprendente, me llamó la atención porque era un extenso volumen sobre *Efemérides chilenas*, del cual este maestro nunca nos habló y que descubrí azarosamente en una biblioteca. Era un libro que le habría requerido sin duda un largo y detenido esfuerzo, en una época en la que semejante tarea tenía mucho de labor manual. Al ver ese volumen sentí aumentar mi respeto y mi admiración por ese hombre eficiente en lo que hacía como maestro, pero que, además, había escrito un libro tan alejado de su especialidad; debo haberme preguntado si al dedicarse a esa acuciosa búsqueda y recopilación de datos compensaba alguna frustración vocacional, y años después urdí el modo de preguntárselo: no, no era eso: también había escrito libros técnicos, pero ordenar esas Efemérides le había parecido una buena tarea de “utilidad pública”. Sin duda lo sentía así; pero hoy yo me inclino a leer ese sentimiento como una voluntad de arraigo, una necesidad de testimoniar su “haber estado allí” con algo concreto que lo sobreviviría. No creo estar yendo demasiado lejos con un ejemplo de esta naturaleza, pues me parece no poco ilustrativo para esa pregunta ya insinuada: ¿qué mueve a alguien a escribir, a veces sobre asuntos distanciados de especialidades en las que han sobresalido por su solvencia profesional? ¿No será esta una respuesta a esa secreta necesidad de permanencia, de rechazo a la invisibilidad que nos amenaza; de afirmación, en fin, ante la incertidumbre de lo real?

En el ámbito de las obras de ficción se hace por cierto hartamente evidente tal motivación: “Porque escribí, porque escribí estoy vivo...” dijo Enrique Lihn en un poema ya justamente famoso (por lo que apunta hacia un “saber de salvación”). Pero esto abre el espacio de esta reflexión hacia otro plano que no quiero dejar de considerar, atrayendo como apoyatura otros versos del citado poema de Lihn:

*(días de mi escritura, solar del extranjero).
 Todos los que sirvieron y los que fueron servidos
 digo que pasarán porque escribí
 y hacerlo significa trabajar con la muerte...
 (...)
 porque de la palabra que se ajusta al abismo
 surge un poco de oscura inteligencia...*

Pero en aquel solar del extranjero referido por Lihn no todas las palabras de la obra que constituyen su evidencia y expresan su voluntad de diálogo con el otro que es su destino, se ajustan, efectivamente, al abismo. Si el intento es siempre ponderable, el resultado a menudo no lo es. Por eso, un riguroso

maestro de nuestra literatura en Chile dio en la costumbre de editar a veces sus libros “corregidos y disminuidos” y dijo que “escribía por si acaso”. En ese *por si acaso* la flecha da en el blanco de una respuesta iluminadora para el lector o su escucha, y allí reside algo sustancial de la cuestión que nos preocupa. Fue materia de reflexión para Fernando Pessoa, T. S. Eliot y Jorge Luis Borges. El primero formulaba en 1915 su rechazo a las cosas “hechas para asombrar” y por las que no pasaba, aunque fuera como un viento, “una noción de la gravedad y del misterio de la vida”. T. S. Eliot, por su parte, cuestionó en 1932 los excesos que advertía en la desproporcionada masa de obras críticas, y Borges, en 1974, observó con melancolía que “la imprenta hizo mucho mal porque permitió multiplicar el número de libros inútiles”. Advertencias justas y necesarias sobre los aspectos que cuestionan, pero que no invalidan, lo que he querido insinuar aquí: que las motivaciones para *escribir un libro* surgen casi siempre de razones profundas que mucho nos comprometen.

COMENTARIO A
*CARTA DE DESPEDIDA. CON PREGUNTAS DESPIADADAS DEL
¿PERFECTO CABALLERO AMERICANO?*

Alberto Gallegos Rojas. Edición y notas Eduardo Devés-Valdés. Santiago de Chile, RIL, 2014, 117 pp.

*Ana María Velázquez**

Estimado Eduardo:

Todo el libro me parece excelente, tanto los textos de don Alberto Gallegos Rojas que seleccionaste, como tu “Ensayo postrero”. Tienes toda la razón al afirmar que estos textos reflejan a esta Nuestra América. Además, coincido contigo en que son muestra de una “profunda experiencia de humanidad” (p. 14).

Yo, leyéndolos en Caracas, me siento identificada. Son reflexiones que nos conciernen a todos en este continente y, en general, a todo ser humano. Muestran el hecho existencial siempre atado a los avatares y, sobre todo, condicionado por la finitud del tiempo. Hay ciertas referencias muy regionales, aunque bien explicadas por ti, como editor, pero pienso que esas son, precisamente, las que le dan un carácter particular a las reflexiones de don Alberto y lo anclan en un tiempo y en un espacio geográfico propio.

He encontrado en este valioso libro, por demás ameno y de fácil lectura, una fuente enorme de sabiduría. Aborda los temas esenciales como son la vida y la muerte, y, además, explora las experiencias del amor, del exilio y del vivir y el morir estéticos, una gran preocupación para el autor. Sin embargo, considero que lo medular del planteamiento apunta hacia la exploración del hecho existencial y su relación con el tiempo. Esta relación se traduce en la distinción entre un específico tiempo del vivir y un tiempo del morir, el primero siempre condicionado y moldeado por el segundo. Inclusive el orden de tu selección de textos indica el paso, y el peso, del tiempo y la presencia constante e inevitable del viaje final, ese gran viaje vertical de cada uno hacia la misma tierra, hacia la madre que lo parió y que lo acogerá de regreso en su seno. Madre cariñosa, madre funeraria. Como todo el continente americano, amable, como los caraqueños, por ejemplo, pero, a la vez, cargados de tanta violencia.

* Escritora. Licenciada en Letras por la Universidad Central de Venezuela, Caracas. Premio Poesía XIX Bional Literaria José Antonio Ramos Sucre, Cumaná, Venezuela. Premio Poesía Alejo Moreno, Fundación de poetas San Joaquín, Venezuela. Investigadora y docente de Literatura, Universidad Metropolitana, Caracas. Contacto: <http://anamariavelazquezanderson.blogspot.com/>

A partir de la promesa que se hizo un grupo de jóvenes de suicidarse juntos, cinco décadas después, fuera cual fuera la situación en la que se encontraran, y de esa forma evitar la decrepitud del cuerpo, el desvarío de la mente y una muerte privada de armonía y belleza, don Alberto, integrante de ese grupo, va a exponer su filosofía de vida junto con la necesidad del cumplimiento de esa promesa por el respeto debido a uno mismo. Al asumir ese respeto primario, se produce el armónico desarrollo de la vida colectiva, de acuerdo al autor: “El respetarse a sí mismo es la base del respeto social: el hecho que yo me respete, respetando mi palabra, sustenta el funcionamiento de la sociedad donde la confianza es una de las bases más importantes. Probablemente porque no hay ética posible sin respeto de uno mismo” (p. 30).

Es cierto que muchas veces se olvida ese compromiso básico, se pierde en una cotidianidad medianera y conformista, en detalles, en asuntos sin importancia. Se olvida así la visión de lo que uno imagina debería ser una existencia plena, una existencia que valga la pena ser vivida, se hace uno ajeno a la “epifanía de la realidad”, que es la expresión con la que María Zambrano llamó a esa visión, pero, fíjate que nunca se asocia esa pérdida al caos en el que entran periódicamente las sociedades. De ahí la importancia de reflexionar sobre este primer aspecto que propone el autor.

Otro aspecto primordial del pensamiento de don Alberto es la necesidad de la búsqueda del sentido como una forma de belleza. Es bella una vida con sentido, concluye; una vida y una muerte con pretensión de coherencia. Este grupo de jóvenes apostó a esa coherencia, a su capacidad de hacer una vida con sentido que culminara en un último ejercicio de autonomía. Para mí, es el vivir en un orden simbólico, es decir, de una significación profunda para la mujer y para el hombre, que conlleve al ejercicio de la libertad. Es mejor apostar al sentido, aunque la vida después, a lo largo de los años, pruebe no ser tan plena, ni los frutos tan espléndidos, y aunque en la decisión tomada por estos jóvenes idealistas, con la mente inflamada de romanticismo universitario y combatiente, por su necesidad de ser diferentes y romper esquemas, esa decisión de morir juntos se hubiera convertido en la vejez en casi una liberación a la opresión de la vida. Siempre será una elección mejor hacer el viaje de la vida con la convicción de sentido, que hacerlo sin ella; porque así uno queda expuesto al extravío, a la trampa sombría que se conoce como “destino” y que en el fondo no es más que parte de un proceso interior que, al no reconocerlo como tal, nos deja perplejos.

Tuve también oportunidad de leer, gracias a tu gestión, tu primera publicación acerca de don Alberto: *La filosofía sin ilusiones del perfecto caballero americano. Diálogos en torno a una existencia estética*. Mucho más intimista y testimonial, más desgarrado y autoficcional, este otro libro también plantea una interesante reflexión sobre la vida y el amor. No sé si te diste cuenta, pero el viaje que narras aparece como un elemento de conexión con la vida, como un

hilo invisible que ata a la existencia y espanta la sensación constante de finitud y de fragmentación. Allí se produce el encuentro con don Alberto, y de ese encuentro surge la amistad y la simpatía por ese “perfecto caballero” a quien llevaste en tu auto durante un largo trecho del camino y a quien escuchaste con atención durante todo el viaje, encontrando un sentido especial en sus palabras. El viaje se convierte así en un tránsito interior, un desplazamiento que permite el paso de un estado de conciencia a otro.

Acerca de tu “Ensayo postrero”, pienso que muestra la fuerza que caracteriza tus ideas, además de tu obvia empatía con la filosofía de don Alberto. Tu carácter vanguardista se pone en evidencia porque propones una mirada diferente a partir de una filosofía no profesional, una “filosofía de la vida”, como la llamas. Pienso como tú, que el de don Alberto es un pensamiento experiencial, que parte del sí mismo, que abarca lo relacional y el reconocimiento de la alteridad, y que es igual de importante que el pensamiento académico para comprender el hecho humano. Con pasión defiendes este punto de posibles ataques, explicando que la voz del otro, del que llega a la reflexión por vías no convencionales, está también cargada de profunda sabiduría, “que corre con colores propios, que no pide permiso para existir” (p. 111). Así la integras a la comunidad del conocimiento y la visibilizas. No justificas, “aclaras”, por si algún diletante quisiera entrar en debate.

Pienso que en este ensayo desarrollas unos ejes muy interesantes para entrar en diálogo con y sustentar dentro de un marco teórico referencial el pensamiento de don Alberto Gallegos Rojas. Son ejes que desarrollas con mucha finura y fluidez, que amplían al lector conceptos acerca del vivir en las palabras y acerca de la existencia estética, que conectas con el importante pensamiento del doctor Mayz Vallenilla, entre otros aspectos.

Me recordaste a la Lily Briscoe, ese fabuloso personaje de Virginia Woolf, en la novela *Al Faro*. Lily —quien por ser artista era la única que podía “ver” más allá del hecho inmediato y cotidiano el profundo significado de la vida y de la muerte— entra en contacto con Mrs. Ramsay, la madre de la familia, que la toma bajo su amparo durante las vacaciones de verano. Lily la considera dueña de una sabiduría natural que nacía, justamente, de su conexión directa y profunda con la vida. Gracias a Mrs. Ramsay, Lily allana las dicotomías y entiende la totalidad. Asimismo, comprende la relación entre la vida y el arte. A la muerte de Mrs. Ramsay, Lily regresa un día con la familia a la casa de vacaciones junto al faro para seguir pintando y es entonces cuando se da cuenta de cuánta falta le hace Mrs. Ramsay, y del amor profundo, la amistad y la admiración que sentía por ella y su fuerte potencia femenina, capaz de estructurar un mundo coherente. Aún más, Mrs. Ramsay la había ayudado a resignificar aspectos importantes de su propia vida. Solo entonces Lily termina su obra artística. Comprende que solo le faltaba un detalle en el que nunca había reparado y este era la luz del faro. Así, termina su cuadro

con una suave pincelada sobre el lienzo, el faro, metáfora de la conciencia, del conocimiento.

Es solo el o la artista, en su capacidad de comprensión, el o la única que puede ver y percibir el sentido de la vida. Es solo el o la filósofo, dirás tú. Es lo mismo. Ambos experimentan la revelación, la epifanía, esos raros momentos que ocurren de tanto en tanto, que Virginia Woolf llamó “*moments of being*”, momentos de ser, cuando se produce la “vida verdadera”. Solo en esos momentos especiales el ser humano puede salir de su no-ser, un estadio de la existencia atado a la cotidianidad y a la inmediatez.

Después de la muerte de Mrs. Ramsay, Lily Briscoe se siente en el vacío, en la orfandad. Sin embargo, comprende que haberla conocido tuvo un sentido especial porque la colocó en otro lugar de conciencia y, de paso, la ayudó a cerrar un ciclo con sus propios procesos creativos.

Me pareció ver en ti esa misma conexión con don Alberto Gallegos Rojas, una empatía natural por un gran maestro que tuviste la suerte de conocer y que te aportó mucho, un maestro por quien sentiste un cariño muy especial: “Me gustaría pensar, si fue don Alberto quien debía quitarse la vida hacia 1990, que no lo hizo, que el amor y la democracia lo salvaron”.

Me conmoví, te confieso. Al terminar de leer el libro, uno también quisiera que hubiera sido así.

Solo me queda felicitarte y desearte mucho éxito en la presentación. Desde ya auguro que te va a ir bien y que el libro tendrá muy buena acogida.

Un abrazo.

Abril 2014.

SOBRE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE
ANÉCDOTAS Y RECUERDOS DE CINCUENTA AÑOS*

*Mariano Latorre***

[...] En otra oportunidad, en que se nos ofrecía una manifestación a Fernando Santiván y a mí, por no sé qué razón, tal vez porque ese mismo año se publicaron libros nuestros, habló Perlaza, con su característico empaque de orador clásico, de la buena tradición colombiana.

El discurso comenzaba, como los de Fray Gerundio de Campazas:

—Hemos soportado a Fernando Santiván y a Mariano Latorre, durante veinte años..., etc.— para explicar más adelante la calidad de nuestros libros y la intención de nuestra literatura.

Claudio de Alas llegó cuando salíamos de esa comida y se acercó a don Atilano Sotomayor, dueño y director de la revista “Sucesos”, su amigo y protector de todos los instantes.

Vestido de negro, su cobrizo perfil de mulato se recortaba, alargado, inmóvil bajo la luz del farol de gas:

—Don Atilano— dijo con su voz quebrada, sin timbre —perdone usted..., pero esta noche estoy indomiciliado.

Y don Atilano, risueño, le alargaba un billete de cincuenta pesos.

En cierta ocasión Claudio de Alas me detuvo en la calle y con su timbre de voz característica, ligeramente entonado, a veces solemne, me dijo:

—Hola, amigo Latorre, usted es un hombre elegante, correcto, pero advierto que a su atuendo le falta, como algo imprescindible, como el hilo de oro de Brummel, ¿usted me entiende?, un bastón de caña de Indias con puño de plata, como el que usa el senador Rivera (se refería a Guillermo Rivera, padre, que era buenmozo y elegante). De oro —agregó— sería una ostentación de nuevo rico.

Algo cohibido lo escuchaba, sin darme cuenta en realidad de lo que pretendía.

* En *Memorias y otras confidencias*, selección, prólogo y notas de Alfonso Calderón, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1971.

** Premio Nacional de Literatura (1944).

—Hombre —le dije, para salir del paso— no se me ha ocurrido comprarme uno.

—A eso voy, camarada. Yo estoy dispuesto a proporcionarle uno, de calidad superior y *bon marché*.

Pronunció muy atildadamente el modismo francés y me lo tradujo con cierta petulancia:

—Barato, camarada, muy barato— por si yo no lo había entendido.

—Bien, Claudio, ¿cuánto es?

Sin contestarme, sacó de su cartera un papel ordinario, cuadriculado y alargándomelo me explicó:

—Aquí tiene la papeleta, de “La Estrella blanca”, San Pablo, primera cuadra. Por razones que usted comprenderá me he visto obligado a empeñarlo. Está pignorado en treinta pesos, más los intereses. Deme usted otros treinta, por el boleto.

Sin mirarlo a la cara, le alargué los billetes.

Desempeñé, más tarde, el bastón y lo usé, confieso que con cierta desconfianza, y aún existe sin el puño de plata que era una cabeza de galgo, célebre corredor de los canódromos ingleses.

¿Dónde se lo encontró Claudio de Alas? ¿Qué viejo senador o diputado de esos tiempos sería su dueño? Es aún, para mí, un misterio como el origen del mundo.

Solía llegar a la Biblioteca el pintor Paoloantonio. Ya su reputación de retratista era grande en Santiago. Su retrato del novelista Orrego Luco lo había consagrado.

Esbelto, correctísimo en el vestir, es la negación del pintor bohemio de melena y de corbata flotante. Su gesto desdeñoso y sus observaciones algo duras sobre la pintura chilena, no le conquistaban muchas simpatías. Eso sí, le restaban acritud por el modo tan gracioso de pronunciar el castellano, es decir, un italiano que se ponía una careta española. Sin embargo, nosotros cogíamos el sentido de esas raíces extrañas que tenían rasgos de ambas lenguas. Era su expresión personal y había que entenderlo o dejarlo.

Lo encontré una tarde en el centro. Hacía mucho tiempo que no conversaba con él. Lo detuve, pero se despidió bruscamente:

—Perdonate, mio caro, voy detrasese de una moquere.

Consciente, disciplinado, laborioso, enamorado de su arte, ha pintado en Chile numerosos retratos, todos ellos de gran calidad plástica. Se ha ganado Paoloantonio un lugar, como el de Monvoisin, en la historia de nuestra pintura.

Su rival de esos años fue Benito Rebolledo Correa, un alto valor en la pintura americana.

Paoloantonio se le había atragantado, con su pulcritud en el vestir, su aire de superioridad europea y su petulancia de pintor de grandes damas de la sociedad. Ambos son grandes pintores, pero de opuestos temperamentos.

El primero, un italiano del norte, reposado, sabio, dueño de sus medios de expresión plástica; el segundo, un andaluz, rebosante de fuerza y de color.

En la Biblioteca Nacional, en la sección Conferencias, cuyo jefe era Miguel Luis Rocuant, se reunían en las tardes: pintores, actrices, poetas y novelistas.

Rocuant, correcto y erudito, de refinado gusto, atraía, con la afabilidad de sus ademanes y la gracia de sus palabras a todas esas gentes. Fue agudo crítico de pintura y de escultura.

Santiván y yo éramos empleados de la sección. Más tarde lo fue también Benjamín Cohen.

Una tarde llegó a la oficina de Rocuant, en busca de Fernando Santiván la escritora Sarah (así, con h) Hubner.

Era una mujer delgada, flexible, de grandes ojos azules. Inteligente, inesperada en sus observaciones sarcásticas.

Ni Rocuant ni Santiván habían llegado aún a la oficina.

En un tabique barnizado, que separaba la oficina de Rocuant de la nuestra, clavada con chinches, había una fotografía, que se tomó en una visita de María Guerrero a la biblioteca. Al lado de doña María Inés Echeverría, esbelta entonces y pimpante en su fresco traje de verano.

Había entre Sarah y doña Inés cierta rivalidad social y literaria, algo de salón al estilo francés. El hecho es que no se miraban bien y cada una afilaba sus tijeras espirituales para hacerle un piquete a la reputación de la otra.

Conversó largo rato Sarah conmigo. Yo, que estaba ocupadísimo con el resumen de una conferencia, que me había encargado don Carlos Silva Cruz, Director de la Biblioteca, contestaba con monosílabos que la molestaron. Hojeó revistas durante algunos minutos; luego se levantó, con el ademán de despedirse, pero se detuvo frente a la fotografía y la observó durante algunos segundos. La sentí acercarse a la mesa y antes de que yo pudiera impedirselo, cogió un lapicero y le dibujó dos gruesos bigotes a doña Inés.

Ásperamente le advertí que esa fotografía era de la oficina y no tenía derecho a estropearla. Hizo un gesto travieso y mirándome con sus ojos de un azul acero, incisivos, desafiantes, me dijo:

—Está visto, Latorre, que usted no me quiere.

Y estaba en un error Sarah Hubner, porque admiraba su personalidad independiente y el ingenio para pelar con gracia a sus enemigos... y a sus amigos, si era necesario.

En la biblioteca antigua y en una oficina cercana a la nuestra, era jefe un viejecillo pulquérnico, de abundante barba gris, cuidadosamente peinada.

Frente alta, algo desvaída, mejillas rosadas y una voz sorda, confidencial, casi misteriosa. Todo lo decía como si estuviera conspirando. Se apellidaba Sepúlveda, contábase que era masón, pero sus aficiones más caras no iban por el lado de las logias.

Era extraordinario el contraste de esta pulcritud externa con su afición a coleccionar tratados, vocabularios y ensayos sobre las ciencias escatológicas. No había palabra sucia en castellano que él no examinase en sus raíces, con la minuciosidad de un filólogo.

Tenía un minúsculo excusado para su uso particular, siempre oliente a violetas o a rosas. Era su filosofía escatológica, porque, según él, el acto de defecar, por ser en sí algo sucio y maloliente, debía rodeárselo de toda clase de eufemismos, que borran su fealdad animal.

Sólo a personas determinadas y de las cuales tenía él un concepto favorable, desde el punto de vista higiénico, solía concederles el privilegio de usar el perfumado retrete.

Había incluso un protocolo que él obligaba a cumplir a los que solicitaban la llave.

Debían acercarse misteriosamente y con voz compungida pedirle la llave de bronce de la portentosa taza, donde había un retrato de Madame Robinne, actriz francesa de moda por esos tiempos.

Hacía a veces reflexiones en voz baja, muy agudas e ingeniosas sobre la ciencia escatológica que era en sí el acto de defecar artísticamente y nada tenía que ver con el aspecto teológico de la escatología que estudia la vida de ultratumba.

En el segundo piso del antiguo edificio de la Biblioteca Nacional, en un rincón, cuyo muro lo cubrían miles de incunables grises de polvo, se recortaba la austera cabeza, algo como el grabado de un monje de Durero, de don Manuel Salas Errázuriz, erudito traductor del Edipo de Esquilo en versos castellanos, la mejor que existe, según la opinión de Unamuno.

Era un viejo de pausado hablar, atento, casi afectuoso, que salía de su rincón con amortiguados pasos, con algo de murciélago, pero sin la antipatía de esta *rata calva* y se perdía detrás de los tabiques crujidores y llenos de chinches que separaban las oficinas del salón de lectura de la vieja Biblioteca.

Otro personaje curioso era Blanchard Chessi, jefe entonces de la Sección Chilena.

Blanchard Chessi se hizo especialista en la revolución del 91.

Hablaba de Balmaceda o de Bañados Espinoza o de un sargento cualquiera, asistente de Barboza o de Alzérrecas, como si hubiese estado con ellos en los campamentos o en las batallas.

Durante años publicó en el antiguo “Zig-Zag” documentos, cartas o conversaciones escritas en que esa revolución aparecía con la importancia histórica de la Revolución Francesa.

Su rival, odiado hasta el crimen casi, a pesar de los corteses saludos que se dirigían, era el veterano don Nicanor Molinari.

Don Nicanor, blanco, canoso, con sus largos bigotes plateados y su perilla puntiaguda, del Segundo Imperio, contrastaba con la flacura rojiza de Blanchard Chessi que tenía no sé qué de empresario de circo inglés o de un personaje de novela policial de Londres.

Una tarde de verano, en que Molinari buscaba un documento sobre la guerra del 79, que Blanchard se resistió a mostrarle, se encontró con la grata nueva de que Blanchard Chessi estaba enfermo.

Premunido de una autorización de Silva Cruz, el Director, cogió el documento y ante una espaciosa mesa, tomaba notas con un grueso lápiz azul y rojo. Azules eran las derrotas; rojas, los triunfos.

Siesta de verano. Al amparo de unos cerezos japoneses, en la calle, un viejo motero expendía el mote de oro y los huesillos morenos y dulces en su batea rural, sobre un piso de paja.

Molinari como el general Bulnes y como todo buen chileno, amaba el mote con huesillos. Ante su mesa, en una sabrosa mezcla, rodeado de moscas irritadas, porque no las dejaban posarse en la taza, Molinari redactaba sus notas.

Alguien comunicó a Blanchard Chessi que su documento corría peligro y a pesar de su resfrío, se levantó, presentándose de improviso en el salón, donde el valeroso soldado describía victorias y descalabros y tragaba mote con huesillos.

Hubo primero un áspero cambio de palabra. Fue como un dúo de ópera. Barítono Molinari, tenor cómico, casi *caricatto*, Blanchard Chessi. Finalizó con el sorpresivo ataque de Blanchard Chessi, para rescatar el valioso documento que los dedos firmes de Molinari no querían soltar. El tazón de mote con huesillos derramó su contenido, oro y chocolate, en islas de mote y esterillos de jugo sobre la carta de no sé quien que se disputaban los dos héroes menores de nuestra historia.

Fue tan ruidosa la lucha que Rocuant llegó a la blancura de una hoja de papel y Santiván, encendidos los ojos como un león colérico, quería pegarle a cualquiera cosa, aunque fuese a un mueble o a una muralla.

Intervino, por último, el director, don Carlos Silva Cruz, tan delgaducho, tan suave, todo entero abierto en sonrisa, que los ánimos, con sólo verlo, se calmaron.

El moteahuesillado documento de la guerra del Pacífico pasó a la oficina del director para que el impetuoso veterano lo consultara a sus anchas y sin miedo a la cólera claunesca de Blanchard Chessi.

Era un asiduo en las tardes de la Biblioteca Nacional, Pablo Ramírez, brillante parlamentario radical y abogado de renombre.

Producía una divertidísima impresión de hombre a la defensiva, exteriorizada en gestos despectivos y ademanes de poca distinción, sobre todo si el que estaba frente a él era un hombre de alguna calidad intelectual.

En cambio, le daba una importancia excesiva a cualquier mequetrefe que le pareciera divertido o impertinente en sus apreciaciones personales.

En un comienzo, su trato desconcertaba, pero finalmente se advertía en todo eso un procedimiento, una *mise en scène* algo primitiva. Era su modo de actuar. Y creo que así impresionó al general Ibañez, carácter de una pieza, pero algo ingenuo en su conocimiento de los hombres, que lo tomó por un estadista genial. Si se le contradecía, sonreía con una especie de mueca sardónica de aquiescencia aparente y a veces, con modales de niño consentido, impresión que acentuaba su pelo tieso, casi de indio, a pesar de sus ojos claros, ribeteados de rojo.

Nunca me pareció que dominara algo a fondo. Tenía el más profundo desprecio por los políticos chilenos. Una arbitrariedad pintoresca, zumbona, era su norma de conducta.

Vestía como un hortera de tienda española, telas claras y zapatos amarillos, color yema de huevo Leghorn.

En una recepción diplomática, conoció a una joven catalana de la cual se enamoró como un colegial.

La recuerdo. Era alta, majestuosa, de suaves ademanes, muy elegante. Ojos claros y cutis encendido. Pablito, así lo llamábamos, parecía a su lado un paje que acompañase a su señora.

Pero el problema adquirió una gravedad inusitada al saberse que la niña, educada en Francia o en un colegio francés de Barcelona, poseía el idioma y recitaba versos de los poetas galos con atildada y nasal pronunciación.

Pablito estaba fascinado. Y esa fue la causa esencial de sus visitas a la oficina de Rocuant. Compró, entonces, sus corbatas más rojas y fulminantes. Se acababa de dar cuenta que los poetas servían para algo, por lo menos para recitarlos en fiestas de beneficencia o en las recepciones de algunas embaajadas. Y luego existían los novelistas y los que escribían ensayos, de los que Pablo Ramírez, como la mayoría de los prácticos políticos chilenos, no tenía la menor idea. El embrujamiento catalán persistía en él. Estaba dispuesto a casarse. Su confidente era Rocuant, que con su autoridad de hombre experimentado en misteriosas aventuras sentimentales, le daba consejos y él fue quien lo decidió a comprar dos mil volúmenes de literatura, poemas, drama y ensayo para su biblioteca particular. Era un agregado a los muebles, a las ropas de cama, a la cristalería y a los pijamas de un novio de posición.

Vi llegar, al poco tiempo, paquetes de libros empastados, que escogimos Rocuant y yo, enviados por Emilio Bougault, sucesor de Berthier, de París.

Iban a decorar el escritorio del novio... que no llegó a casarse.

Nunca supe qué fue de esos volúmenes. No sé si Ramírez los conservó o los repartió entre sus amigos bohemios y sus admiradores de las cantinas populares de Santiago.

En esa oficina, en un rincón de la veterana biblioteca, se inició y llegó a su crisis, después de algunas cómicas peripecias, un singular desafío artístico. Empezó con una disquisición sobre lo que significa el retrato, desde el punto de vista pictórico. Rebolledo, pleno de vida, impresionista en pintura, concebía el retrato como una instantánea, bajo un torrente de luz.

Paoloantonio decía que un retrato no era sino una escultura pintada. Debía salirse de la tela, por el vigor de su dibujo y como rodeada de aire.

Santiván y Rebolledo (más de doscientos kilos entre ambos) arrinconaron a Paoloantonio (sesenta y dos kilos) contra un muro de la oficina, acribillándolo a denuestos, de calidad muy criolla.

Paoloantonio, demudado, pero no vencido, defendía sus cuellos impecables y su crujiente corbata de seda, con su larga y nerviosa mano de pintor.

—Ma come?, che pasa? Non é posible, Rebolleto?

Rocuant intervino en la pelea como un *referee*.

Se convino, finalmente, en que ambos artistas debían pintar a un modelo determinado en el espacio de siete días.

Motivo de una nueva disputa fue el escogimiento del modelo. Rebolledo Correa se interesó por Santiván. Paoloantonio miró a Santiván algunos segundos y en su jerga italiano-española, dijo:

—Non a colore. E grise, senza matiz. E meglio Mariano.

Rebolledo me miró como si quisiera traspasarme con sus negras pupilas y dijo con voz sorda:

—No me gusta, es muy sollamado. Santiván es más buenmozo.

Y Paoloantonio, impertérrito:

—Ma Mariano a una testa piú inteletuale.

Y las voces subieron otra vez de tono, agresivas, insultantes. Nueva intervención de Rocuant. Se llegó a una transacción. El modelo sería Rocuant.

Santiván y yo perdimos la extraordinaria ocasión de tener dos retratos de primera calidad y por dos grandes pintores.

Conocí el retrato que hizo Rebolledo a Rocuant. Era Rocuant sin duda, con su cara correcta, pero sin carácter. La luz, excesiva, no lograba animarlo. Si Paoloantonio terminó su retrato, no sé.

Al volver Rocuant a Chile, después de la segunda guerra mundial, dejó sus libros y la mayoría de sus cuadros en un departamento del barrio de Passy, en París.

Y el retrato que pintó Rebolledo ha de estar o no ha de estar a lo mejor, pues algún alemán, creyéndolo el de un funcionario francés de alta categoría, lo llevó a su aldea o se lo regaló al máximo coleccionista de todos los tiempos, el mariscal Goering.

RESEÑAS

El libro que presentamos en torno a la obra de Antonio Gil abre su sección de estudios con el señero artículo de Fernando Moreno: “*Hijo de mí* o la recuperación poética de la historia”, publicado en 1997, momento inaugural respecto a los futuros estudios que se realizarán en torno a la obra de Gil. Como plantea Moreno, desde los años sesenta la producción novelística de ficcionalización de la historia adquiere un giro hacia la problematización del discurso histórico oficial. La intención de escritura será reescribir la historia a partir de los recursos de la literatura, cuestionando en ese proceso la legitimidad de las representaciones y proposiciones de la Historia oficial. En el caso de la primera novela de Antonio Gil: *Hijo de mí*, de 1992, se hace presente una forma de escritura que transita de lo narrativo a lo poético, procedimiento literario que refuerza la idea de una “confabulación de la fantasía frente a los hechos de la historia”. Se puede hablar por ello de una ficcionalización poética de la historia y de una aprehensión sensible del mundo narrado, lo cual altera la lógica causal en la disposición narrativa y hace suyo, en cambio, el principio de equivalencia.

A continuación el libro recoge una serie de artículos que iluminarán, desde diversos ángulos, la lógica simbólica y el discurso de ideas inscritos en la representación de mundo de las novelas de Gil. La lectura de estos textos permite apreciar la interacción de cuatro variables teórico críticas que iluminan la narrativa del autor en sus diversos registros.

Un primer ámbito de reflexión concierne al discurso y a la materialidad de la escritura. Se enfatiza aquí, según Eduardo Thomas —en “*Las playas del otro mundo: apocalipsis y memoria*”—, la constante fragmentariedad del discurso y la pluralidad de voces que refuerzan la hibridez de este tipo de novela, mientras que Pilar García, en “Alegorías de la historia nacional: para una lectura de *Tres pasos en la oscuridad*”, observa la activación constante de puestas en abismo y el desdoblamiento de la voz narrativa en diversos planos temporales. Dentro de este mismo registro, Macarena Areco —en “Del experimentalismo a la hibridez: *Cosa mentale* y *Las playas del otro mundo*”—, al hablar de *Playas del otro mundo*, agrega el concepto de fragmentariedad, característico de la novela híbrida. Un experimentalismo que radica en la presencia de lo metaliterario, el cual, dado su hibridez textual, da cuenta de sí como objeto múltiple y polivalente. Se refuerza así el carácter de artificio y de representación.

Una segunda zona de interés que articula los diversos artículos remite a la forma en que se configuran en las novelas de Gil las coordenadas espacio-temporales. A partir de allí se integran las dimensiones del mito y la historia.

Tal como señalan Eduardo Barraza y Nelson Vergara —en “*Cielo de serpientes* de Antonio Gil: escritura de territorios, tiempo y espacio”—, se fusionan allí claramente el tiempo y el espacio del mundo precolombino con los del mundo contemporáneo, específicamente Chile en la década de 1950. El espacio se asume como una construcción eminentemente social y territorio en el que se juega la identidad personal y la colectiva. El espacio y el tiempo originario es el epicentro de significación al que pretende volverse siempre, pero al que nunca se puede acceder, si no es a través del mito y la imaginación.

Historia y mito se entrecruzan en un tipo de novela que, según Eduardo Thomas, se configura a la vez como un mito moderno. En el caso de *Las playas del otro mundo*, el mito se realiza a través de la imagen del espejo y del apocalipsis. Si a través de la primera es posible asomarse a una realidad distinta que no es más que la esfera de nuestro inconsciente reprimido, en la segunda radica el símbolo de poder de la palabra poética, “para trascender así la temporalidad histórica convencional y revelar las dimensiones más profundas de nuestro verdadero sentido histórico”. La imagen es, en definitiva, una forma de apocalipsis que se define en un cronotopo de ruinas y falta de sentido, pero que deriva finalmente, a través del impulso del mito, en un nuevo comienzo.

La dimensión del mito y su relación con la historia permite, a su vez, reflexionar sobre la instancia de enunciación en los textos de Gil, siendo posible, tal como lo hace Pilar García, hablar de una poética mitohistórica, poética desplegada por un narrador transhistórico que se desplaza por diversas temporalidades. En este transitar, “los espacios imaginados responden a una constante retórica del adentro y el afuera que metaforiza la relación entre las subjetividades y la historia”, la cual se presenta siempre “como referencia que se transfigura y se altera, convirtiéndose en emblema”.

Una tercera variable de estudio crítico remite al problema del imaginario nacional y las modalidades de construcción de la nación. El tema del espacio y el tiempo con sus connotaciones míticas e implementaciones rituales, que se desplegó en el punto anterior, es también la vía privilegiada para problematizar conceptos como los de nación, Estado y región. Es fundamental en el proceso de cuestionamiento de estos constructos culturales, el tema de la frontera. Por tal razón Antonia Viu, en “La cordillera de los Andes como frontera: *Cosa mentale* y *Cielo de serpientes*”, se aboca a estudiar qué tipo de significaciones adquiere esta modalidad de límite en las novelas mencionadas, enfocándose en las consecuencias que ello tiene sobre las maneras como se plasma el imaginario nacional. La frontera alcanza una dimensión metafórica en su encarnación en la Cordillera de los Andes que, mucho más allá de un límite físico y material, deviene territorio de intercambios “desde el cual es posible pensar la historia de la nación y los conflictos actuales desde lugares inexplorados”. El concepto de cordillera se complejiza en las diversas connotaciones que adquiere como

enclave sobredeterminado semánticamente, como territorio donde se expone la clandestinidad, lo conflictivo e ilegal, y, especialmente, como una experiencia no asimilable desde ninguna historia oficial. El desplazamiento metonímico del término permite interpretar la cordillera como una zona fronteriza y porosa que aparece siendo una incipiente frontera de la nación y el lugar donde se forjan las alianzas. En este sentido, en Chile habita el espíritu andino que como cultura vivimos negando. Según Antonia Viu, la historia de Chile se erige en la delimitación de fronteras con lo indígena, lo mapuche, lo aimará, pero estas significaciones siguen circulando soterradamente, a pesar de la censura de éstas en el acto de construir la nación.

En esta misma línea de reflexión, Carolina Pizarro en “Representaciones del sujeto histórico en *Hijo de mí, Cosa mentale* y *Las playas del otro mundo*” señala que en las novelas de Antonio Gil, especialmente en *Cosa mentale*, se pone en tela de juicio la idea de una sola versión acerca de conceptos como nación o verdad histórica, entre otros tópicos. De esta manera son cuestionados desde el ámbito de la ficción, los principios que se pretenden definitivos y que refuerzan el *status quo* histórico. Siguiendo con la hipótesis central de su trabajo, Carolina Pizarro plantea que dicho cuestionamiento al orden discursivo institucional se hace productivo a partir de la operación de descentramiento del sujeto histórico que realiza la narrativa de Gil. Las novelas estudiadas permiten de este modo visualizar un imaginario distinto sobre la Historia de Chile, un tipo de imaginario que se superponga a lo que Pilar García define como la fachada de la “Nación chilena”. Las novelas de Gil, en este sentido, además de configurarse como alegorías de la historia nacional, recuperan del pasado lo que quedó silenciado y en esta dinámica permiten revitalizar una imagen de futuro. Como concluye Pilar García “El fracaso y el pesimismo que representa a la nación como constructo y discurso, como imaginación de una comunidad, está, gracias a la alegoría, situado en el futuro y corresponde al presente del sujeto transhistórico”.

Por último, un cuarto foco de interés teórico está conformado por un conjunto de reflexiones acerca del tema de la identidad y de constitución del sujeto en la narrativa de Antonio Gil. Paradigmático al respecto es el texto de Carolina Pizarro, donde se visualiza el carácter del sujeto inscrito en las novelas estudiadas. Por sujeto se entiende una categoría que va más allá del carácter funcional narrativo de la voz que enuncia, y soporte fundamental para el entendimiento de los hechos. El sujeto se erige en esta narrativa como un gesto de negación del sujeto moldeado a la medida de los registros historiográficos. Se observa aquí la emergencia de un nuevo tipo de sujeto histórico, moldeado según los registros de la contemporaneidad, es decir, un sujeto poroso, fragmentado, múltiple y en permanente descentramiento. Macarena Areco, por su parte, habla de un sujeto desterritorializado que se plasma en personajes cuya identidad se define por una mutación constante.

En el caso de Pilar García se señala la presencia de sujetos fantasmagóricos, de subjetividades fragmentadas y dispersas en diferentes voces, lo cual revela la condición descentrada del sujeto y la “imagen no unitaria del yo”. En consonancia con esta especie de sintomatología de época, la narrativa de Gil, en palabras de Antonia Viu, pone en jaque las concepciones esencialistas de la identidad. Se trata de identidades flexibles que se combinan y desplazan en movimiento constante. Es este tipo de sujeto, que recuerda las definiciones de Stuart Hall y Jameson respecto al sujeto de la posmodernidad, cuyo descentramiento opera y se produce en el imaginario colectivo histórico, entendido ello como un gesto generador de sentido. Es esta modalidad de sujeto la que gravita en el espesor de los textos de Gil, y cuya dinámica expansiva permite abrir nuevas posibilidades de interpretación del pasado, generar perspectivas renovadas y complementarias.

Quisiera referirme, por último, a un tema que, de una u otra forma, está siempre latente en la narrativa de Antonio Gil y que, por lo mismo, está presente en las reflexiones vertidas en el libro que hoy presentamos. Me refiero al tema de la violencia, en algunas de sus expresiones más relevantes.

En lo que respecta a Chile, la relación entre violencia y literatura ha estado presente desde las novelas fundacionales del siglo XIX hasta las producciones actuales. Desde la década de los 90 y hasta el año 2011, ha habido un importante conjunto de novelas que giran en torno a la violencia extrema ejercida por la dictadura militar chilena (1973-1990), una narrativa donde sigue siendo relevante la presencia de la historia, la memoria y la necesidad de no permitir que el olvido de la catástrofe dictatorial triunfe en la conciencia del país. Escritores como Diamela Eltit, Carlos Franz, Ana María del Río, Ramón Díaz Eterovich, Pía Barros, Fátima Simme, Germán Marín, Mauricio Electorat, entre otros, son representativos de una expresión literaria donde se aprecia una problematización del presente, un intento de elaborar el duelo respecto a las muertes acaecidas en dictadura y una reflexión sobre las vastas consecuencias de la experiencia vivida, de la falta de compromiso con la historia, de la violencia generalizada y de lo lesivo que es para el sujeto la crisis del sentimiento de comunidad y de pertenencia. Es un corpus narrativo que ficcionaliza una violencia de tipo colectiva, entendiendo por ello un tipo de violencia ejercida contra los ciudadanos, a través del terrorismo de Estado. La persistencia de este imaginario narrativo se traduce en temas como la tortura, la traición, el síndrome de Estocolmo y las consecuencias psicológicas y sociales que dicha experiencia traumática genera en los personajes. En posdictadura, y especialmente en los primeros años, la violencia se erige, como señala Gerald Imbert, en un revelador social que “genera discursos que escenifican, dramatizan el imaginario colectivo, con mayor fuerza en períodos de transición o de inestabilidad social, política, en los que se manifiesta una crisis de la identidad colectiva”.

Por otro lado, y junto a esta producción literaria, comienzan a publicarse algunas novelas de ficción histórica, las que según Fernando Moreno se focalizan en el pasado, pero reenvían finalmente, en un gesto transitivo constante, a un presente siempre conflictivo. Es el caso de novelas como *Butamalón* de Eduardo Labarca (1994), *Memorial de la noche* de Patricio Manns (1998), o *Hijo de mí* (1992) de Antonio Gil. En esta segunda línea de producción novelística se perfila un tipo de violencia acorde a las exigencias temáticas y, por lo mismo, distinta a la que se observa en la tendencia narrativa que se focaliza en los tiempos de la dictadura. Representativa de esta corriente y ya en pleno siglo XXI es la novela *Carne y Jacintos* (2010) de Antonio Gil. En su configuración de mundo habita un tipo de violencia que parece haberse ido consolidando y reforzando desde sus primeras publicaciones. Se trata de una violencia fundamental para entender determinados fenómenos sociales e históricos, un tipo de violencia que Slavoj Žižek define como violencia sistémica, para referirse a una violencia que no se expresa en hechos visibles sino en una estructura histórico social compleja y difícil de develar. En este sentido, la violencia visible y concreta que se despliega en *Carne y Jacintos*, es decir, el abuso y las violaciones de niños en el Colegio de los Jacintos por parte de sacerdotes, y la matanza de trabajadores en la “semana roja”, debido a la huelga de la carne —ambos hechos acaecidos en 1925—, tendrían como raíz una violencia sistémica encarnada en el orden social. Dicho orden es denunciado por el discurso de ideas del texto al remitir —a partir de la alusión a la matanza de campesinos e indígenas en Ranquil, en el año 1934— a la continuidad de rebeliones del pueblo y masacres que han marcado la historia del país. Ejemplos de ello son las matanzas de Valparaíso en 1903 y en Santiago en 1905, la de Santa María de Iquique en 1907, de San Gregorio en 1921, del Seguro obrero en 1938, de Pampa Irogoin en 1969, llegando finalmente al golpe militar de 1973, donde los crímenes y la violencia política del Estado fue una constante, especialmente en los primeros años. Pero como se ha mencionado, la violencia —no solo la visible sino particularmente la sistémica— está presente con más o menos potencia en toda la producción narrativa de Gil. La motivación escritural parece signada por el imperativo de visibilizar las causas y las consecuencias de la violencia sistémica y de denunciar tanto su oscuro origen como sus múltiples ramificaciones. Según Wolfgang Sofsky: “El movimiento de la violencia no tolera testigos neutrales, solo conoce víctimas, cómplices o enemigos. Combatir la violencia, por lo tanto, exige denunciar la supuesta naturalidad de los hechos violentos, pues mientras más se repite un acto violento más fuertemente se consolida como hábito. La violencia se perpetúa por habituación o institucionalización y desde ahí la violencia puede transformarse en rutina”. Es este aspecto rutinario de la violencia el que la perspectiva semántica de los textos de Gil deconstruye y denuncia. La conciencia narrativa intentar conjurar de este modo la engañosa

naturalidad de la violencia y las reiteradas situaciones de crimen y abuso de un poder enquistado desde tiempos de la conquista, pasando por la Colonia, hasta llegar al siglo XXI. Al mismo tiempo, la resignificación del pasado y su proyección al presente, propia de estas últimas décadas, abre nuevos sentidos y nuevas interrogantes respecto al curso de la historia de Chile y sus traumas mayores. Podría postularse que entre la producción narrativa posdictatorial, que se focaliza en la denuncia de lo ocurrido en tiempos de la dictadura, y una narrativa como la de Antonio Gil, que ficcionaliza la historia de siglos o décadas anteriores, existen vasos comunicantes y sugerentes relaciones. Mientras una tendencia narrativa denuncia directamente los crímenes de la dictadura y la hecatombe simbólica que ello produjo, las novelas de Antonio Gil, en su develamiento de la violencia sistémica que caracteriza a la historia de Chile, permiten, de alguna manera, vislumbrar algunas claves sociohistóricas a través de las cuales intentar entender lo difícilmente entendible. Como es la violenta irrupción del golpe militar y la instalación de una dictadura cual la que afectó por tantos años al país.

CRISTIÁN MONTES

No es fácil resumir en pocas ideas lo que el presente libro se propone. La dificultad de hacerlo no está dada por alguna suerte de dispersión o excesiva amplitud del mismo texto, que, por el contrario, se delimita muy bien desde el inicio, en cuanto a su perspectiva y a los aspectos que aborda en cada capítulo, sino, más bien, a una complicación gozosa que se apodera del lector; en el sentido de abrir preguntas y problemáticas que se hace difícil jerarquizar. Ya que hay ciertos asuntos que trata y que, aunque no sean cruciales o centrales para la propuesta del libro, lo son en cuanto detalles que pulsán para crecer y explotar el marco organizado del discurso.

Me atrevo, entonces, a proponer un concepto clave que el autor no menciona, aunque sí hace referencia al texto donde este concepto aparece. Me refiero al “principio diabólico” que Beatriz Sarlo identifica en *La ciudad vista* (y que toma prestado de Bresson) para hablar de esa energía caótica que la ciudad contiene y que desafía y vulnera, en distintas medidas, de distintos modos, el mismo ordenamiento que la define. Recorro a esta idea para explicar lo que César Barros encuentra como potencialidad disruptiva del arte en el contexto actual: no simplemente el de “una sociedad de consumo”, sino que el de un entramado social que se reconfigura y se redefine en términos del orden dado por el intercambio de mercancías. En este sentido, devuelvo la noción de “principio diabólico” al estatuto del arte que Bresson le otorga, entendiendo que las obras que a Barros le interesa analizar no son aquellas que se posicionan fuera de esta lógica de consumo, sino las que habitan sus coordenadas, para, desde dentro, dismantelar, incendiar, *rajar* (ya veremos por qué es importante este último término) sus estructuras y simbolizaciones. Así, son ellas las que encarnan el “principio diabólico” del mercado, y es en un grupo de obras visuales y literarias latinoamericanas que Barros se detiene para revisar de qué manera opera este gesto insurrecto en los niveles del objeto mismo (la obra), en la producción de un sujeto y en la posibilidad de nombrar una comunidad.

Una pequeña digresión que no lo es tanto. Esta misma idea sirve para definir mi experiencia de lectura, vinculada con esta dificultad para determinar con claridad qué es lo que, en pocas palabras, estuvo diciendo el texto. *Escenas y obscenas* también estaría habitada por un “principio diabólico” que, adaptándose a sus normas y modos de decir, expone al mismo tiempo otros ordenamientos, otras prioridades y nuevas jerarquizaciones. Es atendiendo a este principio que me propongo desarrollar mi lectura, no como una revisión tradicional capítulo a capítulo, sino que destacar aquellos asuntos que encienden este principio desordenado y productivo, una especie de impulso de muerte del propio texto, que se inmola para generar algo nuevo.

Antes de centrarme en estos detalles relevantes, expongo aquí algo del principio no diabólico, de la estructura y lógica que el libro propone. Volviendo un poco atrás, es en estos tres ejes: objeto, sujeto y comunidad, que se aborda la relación entre una serie de obras —como ya señalé, visuales y literarias— y el modo de interacción que privilegia la sociedad actual, fundado en el consumo. Es importante reconocer aquí que el foco de atención no está puesto tanto en la dinámica de estas relaciones, como en sus regímenes escópicos, encarnados así en una *escena*, sobre la cual ya el título nos alerta.

Los instrumentos de comunicación, como bien presentían los estudiantes alemanes del 67, no son solamente los medios de comunicación tradicionales, los medios de masas, sino todo el sistema de visibilidad, y en este sentido, también los espacios de consumo a los que me referiré a lo largo de este trabajo [...] El supermercado, la tienda, la vitrina y los objetos que los pueblan, son entonces significantes del consumo, y por extensión, de todo el espacio significativo del cual el consumo es epifenómeno (p. 21).

No son tanto las dinámicas de relación, como una disposición visual, una exposición de la estética mercantil, la que explora el autor. Así, la sitúa además en estrecho vínculo con las estrategias que el arte ha venido desarrollando en su historia y sobre todo a partir de las vanguardias artísticas del siglo xx y de su descalabro, si me permiten llamarlo así, que aquí se cruzan, se confunden y se confrontan con las del mercado como aparato de visión.

Un poco de cosmos entonces: el texto parte haciéndose cargo de lo que denomina “topologías del consumo”, capítulo en el que aborda obras visuales de los artistas Marisol, de Cildo Meireles y Alejandra Prieto, además de aventurar dos aproximaciones teóricas al nuevo estatuto identitario del consumidor y la supermercadización —valga el neologismo— de los espacios. El segundo capítulo, “Objetos”, se enfrenta a otra obra visual de Alejandra Prieto y a la novela *Tajos* de Rafael Courtoise, no sin antes revisar los alcances que la exposición de la mercancía ha ido cimentando en nuestra manera de vincularnos con ella. “Sujetos” es el capítulo que analiza *La prueba*, de César Aira, en una clave novedosa que destaca su vinculación con el consumo como modo de ser moderno y la producción de un sujeto. El capítulo final, “Comunidades”, que también pone en diálogo las artes visuales y la literatura (gesto que me parece, por decir lo menos, necesario y provechoso), identifica en tres casos —una instalación de Carolina Bellei, una obra del colectivo Escombros y la novela *Mano de Obra* de Diamela Eltit— una aproximación a la idea de comunidad que desestabiliza y cuestiona la demarcada por el consumo y su lógica dispositiva, para, reconociéndola, develar sus multiplicidades y fallas.

De todo este extenso panorama de vinculaciones entre la operatoria del mercado y su insistencia en producir modos de ser, y el arte y la literatura, quiero destacar al menos dos asuntos a un nivel metadiscursivo: lo primero, reconocer en el texto una disposición constante por revisar teóricamente lo que vislumbra en cada obra, estructurándose así como un *close-reading* que dialoga en forma permanente con el abordaje teórico. Aquí desfilan referencias a Marx, Benjamin, Sarlo, Oyarzún, Rancière, por nombrar algunas estrellas locales y otras más lejanas, pero no solo al servicio de cada análisis, sino que también como mapas de ruta que retornan, desde una mirada macro, al marco que configura la perspectiva a la que atiende el texto. El otro aspecto es insistir en la relevancia que *Escenas y obscenas* da a la exhibición de la mercancía, a su exposición como régimen de visualidad, poniendo el acento en este aspecto, pero, justamente, para reforzar en qué medida la construcción de una mirada se despliega como crucial para el entramado sociocultural. Así, la escenificación de lo consumible sería este primer foco, al que la *obs- cenificación* desafía para superar lo puramente escópico e instalarse en los distintos aspectos que constituyen la sociedad moderna (latinoamericana).

Para terminar, solo quiero poner atención en una de las obras analizadas, la novela *Tajos* de Rafael Courtoise, en cuanto me parece, de las obras escogidas, la que más sugestivamente se analiza como ejemplificadora del fenómeno que el libro indaga. En *Tajos*, el protagonista asalta el supermercado. No para robar sus productos ni para lanzarse sobre las cajas registradoras. Ni siquiera para hacer estallar el edificio. Su obscena es la de tajar, abrir, despanzurrar los bienes, ofrecerlos como vientres despojados de su utilidad, sus contenidos manando como vísceras, sangre, huesos. El gesto que el autor lee críticamente pone en juego dos tensiones: la que surge entre los objetos consumibles y los cuerpos —definida por la confusión entre unos y otros—, y la pugna entre el distanciamiento otorgado a la experiencia estética y la distancia propuesta por el mismo ejercicio del consumo. El tajo atenta contra dos lógicas hegemónicas, la del mercado, la del placer distribuido desde su escenario de apropiación falsa; pero también desafía una manera en que el arte ha venido proponiéndose a sí mismo:

Es esta suspensividad lo que escenifica el tajo de Raúl: la violencia que implica mostrar aquello que está más allá del goce del objeto prescrito por la distribución de lo sensible mercantil; el goce según la ley del supermercado [...] El tajo de Raúl rompe con la estesia: no hay objeto que contemplar (o este objeto es simplemente un paso intermedio en el proceso), sino que lo que aquí se contempla es su apertura, la yema del huevo, la sangre [...] Para hacer hablar al objeto el protagonista de *Tajos* lo destruye, pues esa destrucción implica la destrucción del espacio puramente contemplativo: la distancia estética mercantil (pp. 131-32).

Destaco esta clave de lectura porque no solo se aboca al cuestionamiento del aparato mercantil en su labor escópica *policial* (desde la nomenclatura de Rancière), sino que la pone en diálogo con el concepto de extrañamiento —noción crucial para la estética contemporánea— para discutir también los espacios en los que el discurso estético ha sido cooptado y secuestrado por la vitrina y el supermercado.

En este sentido, *Tajos*, o la lectura que César Barros hace de ella, como ejemplaridad del libro que aquí reseño, no solo mira con sospecha las prácticas del consumo, sino que también revisa críticamente los ejercicios de producción y apropiación de obras visuales y literarias que se inscriben problemáticamente en dicho territorio.

CATALINA DONOSO PINTO

JESÚS SEPÚLVEDA, *Poemas de un bárbaro (1987-2013)*. Santiago de Chile, Contragolpe Ediciones, 2013, 261 pp.

Poemas de un bárbaro (1987-2013) es la primera antología poética que recoge la amplia, compleja y reconocida obra poética de Jesús Sepúlveda (Chile, 1967). Se trata de una selección de los poemas más determinantes de *Lugar de origen* (1987) y *Reinos del príncipe caído* (1991), y los textos íntegros de *Hotel Marconi* (1998; 2006 y 2012 en reedición bilingüe), *Correo negro* (2001 y 2008), *Escrivania* (2003), *Bicentenario* (2010), *A la sombra de la secoya* (poemas inéditos, 2002-2013) y *Antiegótico* (2013).

Tras duros años de activismo en la resistencia estudiantil a la dictadura, en la década del noventa Jesús Sepúlveda dirigió la revista *Piel de Leopardo* en Santiago y fundó el periódico bilingüe *Helicóptero*. Fue becario de la Fundación Pablo Neruda y del Fondo del Libro y la Lectura, y obtuvo el Primer Premio de Poesía de la revista argentina *Perro Negro*. En 2002 publicó en Buenos Aires el ensayo ecoanarquista *El jardín de las peculiaridades*, reeditado en Chile en 2011 y traducido al inglés (2005), francés (2007, 2013), portugués (2009) e italiano (2010). *Hotel Marconi* fue llevado al cine en 2009. Ha vivido en Chile, Holanda, México y Estados Unidos, donde reside actualmente. Sus textos han aparecido en una quincena de países. Es, además, coautor de la antología de ensayos *Rebeldes y terrestres* (2008). Sepúlveda es doctor en Literatura por la Universidad de Oregón, donde enseña y reside desde 1995.

La antología *Poemas de un bárbaro (1987-2013)* tiene un excelente prólogo del prestigioso crítico literario Luis Cárcamo-Huechante, titulado “Lugares, residencias y resistencias: La ‘poesía de paso’ de Jesús Sepúlveda”. En este ensayo se presenta la obra poética de Sepúlveda dentro de una trayectoria compleja que va de sus primeros poemarios —donde prevalece “un sujeto urbano, juvenil y popular”— a la poética más reciente, “comprometida con una política ecológica, crítica del mercado neoliberal y sus múltiples tentáculos” (p. 7). Cárcamo-Huechante analiza con perspicacia y gran sensibilidad crítica la obra poética de Sepúlveda y su lugar dentro del marco literario chileno. Argumenta que es una “poesía de paso” en donde se escribe y rescribe la memoria (tribal, colectiva, personal) y el memorial. Considero que el final de su prólogo revela el planteamiento principal del ensayo y nos brinda un acercamiento crítico a la aventura poética en la que nos embarcamos: “en su producción poética más reciente, el *ego* fuerte de la primera etapa de la poesía de Sepúlveda se va también resquebrajando, hasta su crisis y desmontaje. De este modo, *Poemas de un bárbaro* nos invita a leer a un poeta que, en sus múltiples residencias y resistencias, persiste lúcida y creativamente en el periplo de escribir” (p. 15).

La antología comienza con “Lugar de origen”, el poema titular de su primer poemario, y desde ahí su poética cuestiona el esfuerzo por delimitar el

espacio del poeta a un lugar determinado, a un contexto nacional particular: *Mi lugar de origen / es incógnito y siniestro / porque solo es mío. / Su ubicación no está en el mapa / pero sí / en poemas y llantos*. Sepúlveda parte de su propio barrio de la infancia en Santiago de Chile para desterritorializarse y construir una voz poética que tiende a situarse en el margen, en las aceras de la contracultura de esa época. Su obra resiste todo tipo de categorización, evade las modas, y aboga por una poesía demoledora del discurso nacionalista y de la estética comercializada afín culturalmente a las imposiciones de la globalización. El título de la antología nos propone una persona poética que se identifica con el bárbaro, aquel que no se somete al proyecto de civilización impuesto por el sistema neoliberal postcolonial. La trayectoria poética de Sepúlveda lo ha llevado a adentrarse en las alcantarillas de los espacios urbanos, pero también entre hoteles y museos, y más allá, entre bosques de palabras, y a refugiarse así en las sombras de hongos y secoyas apartados de la urbe.

Poemas de un bárbaro es una invitación al viaje. Sus poemas se nutren de sus múltiples viajes y vivencias en Holanda, México, Chile, Sri Lanka, el Sahara marroquí, Bolivia, Brasil, Guatemala y Estados Unidos. Poemarios como *Escrivania*, escrito en Holanda, y *Correo negro*, escrito entre México y Oregón, nos proponen una voz poética que se desplaza de lo urbano al espacio natural, de ciudades como Bangkok, Praga, Madrid, Seattle, Eugene, a espacios sin nombre. Sus poemarios dialogan con muchos personajes anónimos al igual que con escritores como Lorca, Baudelaire, Apollinaire, Vallejo, Nerval y Coleridge, entre muchos otros. En ocasiones, los poemas de Sepúlveda recuerdan a la película *Los sueños* (1990) de Akira Kurosawa, no solo por su apasionada propuesta de un arte que alucina y que invita a alucinar, a ser un lector creativo, sino también por sus propias pinturas poéticas, como “Pintura moderna” o “Sueño Munch”. En estos poemas abundan referencias a Van Gogh, Dalí, Miró, Masson y, sobre todo, al Bosco. Pero más allá de las alusiones, impresionan sus pinceladas y cómo desarrolla las imágenes poéticas de forma pictórica: *Serpientes enroscadas en cada detalle / El rastro del caracol sobre la tela: / verde oro negro verde / Huella nerviosa* (“Museo”, Madrid, 1998). En estos versos, sus palabras evocan los colores, lo táctil, el movimiento de las sendas del bárbaro, de las siluetas que sugiere la obra de André Masson.

Al encontrarnos en esta tan bien hilvanada antología de poemas con la labor vital de Jesús Sepúlveda, reconocemos una compleja voz poética, juguetona y hedonista, desafiante y valiente, comprometida e indignada. Cada poema engendra su propio mundo, y, a su vez, responde a un contexto, ya sea histórico y político, o personal. *Bicentenario* es una crítica demoledora al nacionalismo chileno, y Sepúlveda asume una voz poética que abraza la distancia desde la que se posiciona estética y políticamente:

*Hubo un país y un hombre culto que creyó en la fuerza de su tono metálico
y una guitarra
una sonrisa
una arpillera escrita con poesía*

¿Qué fue de todo ello?

¿Acaso un bombazo desmoronó el recuerdo?

¿Tan frágil era la melodía?

¿O los hombres de verde que no quisieron ayudar echaron tierra en la última sepultura?

No te extraño, viejo amigo, sólo te quiero a la distancia.

En “¿Qué es un país?” Sepúlveda deconstruye el mito nacional preguntándose si opta por una serie de recuerdos personales, estampas de la infancia o por una historia de un pasado colonial atado a la esclavitud, o por bombazos no tan lejanos. La poética ecologista tan prevalente en sus últimos poemarios también sobresale en esta crítica a un presente devorador de la naturaleza: *¿Dónde quedaron tus arroyos / álamos imponentes / lagos con la forma de cisnes de cuello negro? Bicentenario* es un llamado al ciudadano crítico con su país, con su historia, consigo mismo. Y nos recuerda —como Luis Estrada, el director de la película *El infierno* (2010)— que doscientos años después de las guerras de independencia en América Latina no hay “nada que celebrar”.

Las preguntas filosóficas, poéticas, políticas, que nos inquietan y conmueven en sus otros poemarios también acechan los poemas inéditos de *A la sombra de la secoya*, libro escrito entre 2002 y 2013. Como Jesús Sepúlveda revela en un intercambio reciente, es en este poemario —que es el más extenso de la antología— donde están las claves de su última poesía: el chamanismo, la brujería, el rechazo de la sociedad de masas, la anarquía verde, el mundo onírico, las plantas de poder y ciertos sitios sagrados: Dambulla en Sri Lanka, Wirikuta en México, la selva, los bosques, las montañas, los ríos. Sepúlveda ha dejado atrás sus hoteles fantasmagóricos y el *spleen* urbano. Y ha pasado de preguntarse “¿Qué es un país?”, a preguntarnos “¿Qué somos?” en *Yagé: Somos cristales... / Perlas enlodadas que limpian la mente / Residuo turbio del pedregal / Perlas pedregosas que palpitan*. Su reflexión filosófica nos lleva a pensar en nuestra propia naturaleza, en cómo definimos en cuanto seres vivos frágiles, vulnerables, y en cómo protegernos, limarnos, cuidarnos, para mantenernos siendo “una cristalería de lujo que hay que limpiar”. Otros poemas de esta colección simplemente motivan al lector a mirar de forma diferente su propia realidad. Por ejemplo, en “Relumbre” la voz poética se cuestiona su propia

capacidad de discernir, de revelar otra realidad *¿Qué es esto? / ¿La bola de cristal / en la panza turbia de una pipa de agua / o el vaso tímido tras el estante? / Cada cuarto respira*. La personificación de los objetos incita a descubrir la vida de lo inanimado. El relumbre del título nos da algunas claves de cómo leer ciertas imágenes enigmáticas; no hay una luz clara que ilumine una imagen específica, es el relumbre el que te permite percibir el brillo, el resplandor, el efecto de esa luz. Estos poemas desarrollan una postura estética que dialoga con el surrealismo, pero que principalmente aboga por lo que Sepúlveda llama el “chamanismo poético”. La mayoría de los poemas más logrados de la colección demandan una relectura del poema desde el final: *¿Qué es esto? / La luz que nos acompaña cuando cerramos los ojos*.

En el marco de la poesía contemporánea, Sepúlveda se sitúa a sí mismo como poeta de la experiencia: “...creo ser un poeta de la experiencia. En tal sentido, todo lo que me ocurre y vivencio deviene en mi fuente literaria. Los temas son variados. Y van desde la pulsión erótica hasta la filosofía. En *Lugar de origen* hablo del barrio Franklin —o Matadero, que es donde crecí— y de la marginalidad. *Hotel Marconi* es la ciudad, la esquizofrenia, la intoxicación, el noroeste, el desarraigo. *Correo negro* es la poesía y la experiencia cotidiana, además de la errancia. *Escrivania* es un libro de viaje en la era de la globalización. Entremedio, se mezcla todo: el hogar, el miedo, la lengua, la realidad aparte, la sicodelia” (entrevista a Jesús Sepúlveda: “La poesía crea el ser de la humanidad”, por Benoît Santini, 2006). Su poesía urbana y política, con toques de nostalgia y de desarraigo, de desilusión y de esperanza, se podría conectar con la de poetas contemporáneos españoles como Luis García Montero. Sin embargo, su poesía más reciente —en especial *A la sombra de la secoya* y *Antiegótico*— está más preocupada por acercarse a una sabiduría espiritual, a un proyecto intelectual ligado al discurso ecologista de *El jardín de las peculiaridades*. En este sentido, creo que sus poemarios más recientes se pueden conectar con la obra del poeta mapuche Elicura Chihuailaf y la poeta maya yucateca Briceida Cuevas Cob, ya que con ellos comparte una poética de la cotidianidad, en la que el respeto por la naturaleza y por los valores culturales de sus respectivas comunidades se hilan en una poesía reveladora, conmovedora. Y, a su vez, valiente y desafiante.

En *Poemas de un bárbaro (1987-2013)* el lector encontrará a un poeta que resiste y persiste en la elaboración del poema. De esta colección hay varios poemas a los que regreso para leer una y otra vez, como “El búho y la alondra”, un hermoso texto dedicado a su ex esposa Janine, que resulta ser un homenaje a la cotidianidad, a sus rituales personales, y una reflexión sobre la relación de pareja entre un chileno y una estadounidense. “El tambor. *Die Blechtrommel*”, más allá de la alusión a la novela de Günter Grass es otro de los poemas en los que muy trabajadamente la voz poética nos transporta a la infancia, a la casa, y a la crisis familiar que es desatada por la dictadura y

la crisis nacional. Hay poemas reveladores y desgarradores como “Dragón blanco en la nieve”. Este se puede dividir en dos: una parte en la que prevalece un yo del pasado —*que regresó de la muerte después de una sobredosis de hongos*— y un ahora, marcado por el trauma del luto ante la muerte de sus padres. Y del sueño del yo pasado y el dolor de la pérdida familiar, la voz poética se reivindica en su rol de padre: *Ahora despierto en la pieza celeste / que comparto con mi hijo / mientras una presencia numinosa nos observa como dragón blanco en la nieve*. Estos tres poemas revelan una voz poética que se desnuda y que se desenmascara.

Poemas de un bárbaro (1987-2013) es un libro en el que Sepúlveda se inserta en la memoria cultural de la poesía contemporánea, evocando desde la exploración erótica y la experiencia urbana hasta la reflexión filosófica y metaliteraria. La poesía ecológica y el chamanismo son los espacios desde los que Sepúlveda se opone y cuestiona los valores impuestos por el sistema neoliberal y una modernidad avasalladora. Como un homenaje a la aventura del proceso de escritura, *Poemas de un bárbaro* nos invita a viajar y a imaginar una realidad alternativa, llena de posibilidades.

CECILIA ENJUTO RANGEL

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., *Naufragios 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, *Retratos* (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 reimposición (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, *Pajarería 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. VIII *Sistema carcelario en Chile. Visiones, realidades y proyectos (1816-1916)*, compilación y estudio preliminar de Marco Antonio León L. (Santiago, 1996, 303 págs.).
- Vol. IX *"... I el silencio comenzó a reinar". Documentos para la historia de la instrucción primaria*, investigador Mario Monsalve Bórquez (Santiago, 1998, 290 págs.).
- Vol. X *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 Isolde 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 Stuvén 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 malentretenidos 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, pependencias, 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 arcoíris: 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[í] 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 positivities 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 postulan 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.

M A P O C H O

REVISTA DE HUMANIDADES

HUMANIDADES

El *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz
(Sobre sus orígenes y su originalidad)
José Ricardo Morales

Línea de horizonte
El lenguaje visual de André Racz
María Carolina Abell Soffía

Neruda-Toral
Manuel Peña Muñoz

“Este país debiera llamarse Lucila / en su defecto / que se llame Gabriela”
Maximiliano Salinas Campos

A cuarenta años de la recomposición
Tiempo, crisis y fin de ciclo en América Latina
Patricio Quiroga Z.

Para una historia del salitre en el siglo XX
Pablo Muñoz Acosta

Edición y revolución a comienzos de la década de 1930 en Chile
Manuel Loyola T.

Humor, magia y política en el *Diario Ilustrado*:
el caso de Chu Man-Fú (1938-1950)
Jorge Rojas Flores / Mauricio García Castro

Desembarco en *Rocket*
Vicente Plaza

TESTIMONIOS

RESEÑAS