

OTONŌ

1970 / No. 21



MAPOCHO

Biblioteca Nacional / Santiago

OTOÑO

1970 / No. 21



MAPOCHO

Fundador: Guillermo Feliú Cruz

Director: Roque Esteban Scarpa

Secretario de Redacción: Guillermo Blanco

Biblioteca Nacional / Santiago

SUMARIO

<i>Roque Esteban Scarpa: La necesidad y la técnica de un escritor</i>	5
<i>Maria Teresa Labarias: Movimiento de Mayo en Francia</i>	9
<i>Pablo García: Primer análisis de Neruda</i>	17
<i>Marta Rivas: Ursula Iguarán de Macondo</i>	49
<i>José Emilio Osses: Diario Argentino de Witold Gombrowicz</i>	61
<i>Carlos Keller: Don García Hurtado de Mendoza restablece el dominio español</i>	85
<i>Nelly Donoso: La imagen del hombre en tres piezas de Thornton Wilder</i>	119

LOS NARRADORES

<i>Jesús Capó: Se ha perdido un perro</i>	149
<i>La Universidad de los Bueyes</i>	152
<i>El Club del Trombón Amarillo</i>	154
<i>Los del 2</i>	157

POESÍA

<i>Hernán Montealegre: El boomerang</i>	161
<i>Joven sentada</i>	163
<i>Prometeo</i>	164
<i>A ti, mujer</i>	166
<i>La ciudad errante</i>	168
<i>El mundo emigra hacia nuestro corazón</i>	169
<i>Tarde triste</i>	170
<i>Naturaleza y espíritu</i>	172
<i>Mare Nostrum</i>	174
<i>Sísifo</i>	175

RETRATO HABLADO

<i>Lilliam Calm: Leopoldo Marechal</i>	177
--	-----

TEATRO

<i>Salvador Reyes: La Redención de las Sirenas</i>	183
--	-----

UNA VOZ EN EL TIEMPO

<i>Patricio Rogers: La revolución de los "constituyentes" de 1858-59</i>	243
EL LIBRO CHILENO	265
EL MUNDO EN EL LIBRO	279

Toda correspondencia con esta publicación debe ser dirigida a: Revista Mapocho, Biblioteca Nacional, Santiago, Chile

Suscripciones: Valor por cinco números, E° 20. Extranjero, 4 dólares.

Impreso en los talleres de la EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A., San Francisco 454, Santiago
Proyectó la edición MAURICIO AMSTER

La necesidad y la técnica de un escritor

Unas cuantas páginas manuscritas que están dentro de las vitrinas del Archivo de Thomas Mann en Zurich, mucho nos enseñan sobre la necesidad y la técnica de un escritor. Diría incluso que sobre el tiempo de maduración interior de una obra y sobre los motivos que la desencadenan: la fotografía de Gustav Mahler y el recorte de un diario de Palermo dando cuenta de la muerte del músico en Viena en mayo de 1911, nos retrotraen a uno de los motivos generadores de *La muerte en Venecia*; las notas de 1905 sobre un primitivo plan del *Faustus* bastante nos dicen sobre el tiempo de concepción y los cuarenta años de espera que han de mediar entre la idea primera —época de *Tonio Kröger*, *Tristán* y *Fiorenza*— y su realización, así como del temprano acicate que para el novelista treintañero constituye la figura de Goethe.

La letra de los manuscritos, pareja, clara, en que las íes desenlazan a las palabras, nos habla de un autocontrol y una seguridad que van siendo atestiguadas por las escasas correcciones del texto. Más que la visita de las egregias inspiraciones, de que hablaba Ortega con el sabio correctivo que significa el prural, la página proclama un orden monástico, una escrupulosidad y una exigencia íntima, en que todo fuego dionisíaco, toda tensión, se han trasmutado en claridad fría y rigurosa. Si no olvidamos que el novelista escribe sólo diariamente de nueve a doce de la mañana, acaso un máximo de tres carillas, esta disciplina nos abre el interrogante de la diferencia entre el tiempo material de escribir esas páginas y el tiempo que se ocupa para que esas páginas queden escritas: toda una zona de silencio, una tierra de nadie temporal, testifica el proceso de granazón en el espíritu antes que acuda la frase a la pluma. La frente del novelista se distiende y se arruga, la vena que campea en la sien derecha se dilata, los senos frontales marcan su calidad profética o demoníaca, hasta que el creador ve, indistinta, pura y definitiva, la verdad y es capaz de reflejarla con la palabra y el ritmo peculiar

de la frase, dando así, simultáneamente, la apariencia real y el tono anímico de ella.

Muchos ejemplos de esta necesidad de ver claro, que le lleva, por momentos, a convertirse en aquello que ha de expresar, nos muestran estas vitrinas. Una hoja trae doce firmas de E. Krull, dibujadas por la mano del novelista. ¿Juego de garabatos mientras se escribe? Es lo que de buenas a primeras se le ocurre a uno y lo equivoca, porque, por el contrario, lo que evidencia es una de las formas del mecanismo de su proceso creador. Félix Krull no ama ciertamente —como no las amaba Thomas Mann— ni la escuela ni su disciplina exterior, que calificaba, con ironía y referencias bíblicas, de “digna disciplina de aquella casa en forma de caja, con las paredes blanqueadas de cal”. El muchacho, que necesitaba librarse de aquéllas, busca pretextos y justifica sus inasistencias. El medio posible es la falsificación de la firma paterna. El novelista, para poder escribir las páginas del capítulo sexto, ha de proponerse una firma de Engelbert Krull, que corresponda a la mentalidad del progenitor de Félix, y tantea hasta lograrlo. Luego, se esfuerza, como si fuera el hijo, en reproducir cabalmente los caracteres particulares de esa rúbrica y sólo cuando obtiene una versión en apariencia exacta, cesa Thomas Mann en sus ensayos. Así el manuscrito nos da, visualmente, la prueba de esta necesidad que tiene el creador de que, cada momento del desarrollo de su novela, le sea interiormente veraz y exacto y, alcanzando este punto, ya le es fácil describir con objetividad su resultado:

“Manejar la pluma de acero con tanta rapidez y soltura como lo hacía mi padre constituía ya mi sueño en la época en que aún trazaba altos palotes en la pizarra rayada. ¡Y cuántas resmas de papel habré cubierto luego, sosteniendo la pluma con los dedos dispuestos como los de mi padre e intentando reproducir de memoria los rasgos de su escritura! E imitar esa escritura no era difícil, pues mi pobre padre tenía en el fondo una letra infantil, exactamente según el modelo de la cartilla, sólo que los caracteres eran extremadamente diminutos y unidos por rasgos larguísimos, como yo nunca había visto; en suma, un estilo de escribir del que pronto hube de adueñarme del modo más fiel. En lo que concierne a la firma “E. Krull”, que a diferencia de los puntiagudos signos góticos del texto, mi padre escribía en caracteres latinos, diré que estaba rodeada por unos garabatos en forma de espiral que a primera vista parecían muy difíciles de imitar, pero que eran de una concepción tan sencilla que precisamente la firma era lo que casi siempre me salía a la perfección. La mitad inferior de la *E* excluía la tentación de lanzarse a trazar otros arabescos que pudiera dictar la fantasía, pues en su seno se alojaba limpiamente la breve sílaba del apellido. Pero en la parte superior, en la que el gancho de la *u* servía de punto de partida, nacía, abarcándolo todo hacia adelante, un segundo garabato que, cortando dos veces el

correspondiente a la *E* sirviéndole al propio tiempo de alambicado ornamento, corría hacia abajo en forma de *S* zigzagueante. El conjunto de la figura era más alto que ancho, barroco y pueril en su invención y, precisamente por eso, tan apropiado para imitarlo, que el propio autor original habría considerado mis productos como salido de su mano. Pero, ¿qué otro pensamiento se imponía sino el de poner al servicio de mi libertad espiritual una habilidad que al principio sólo había practicado para distraerme? "Mi hijo Félix", escribía yo, "se vio forzado a faltar a clase el 7 del corriente por fuertes dolores de vientre, lo cual lamento certificar. E. Krull." O bien: "Una inflamación purulenta en las encías, así como la dislocación del brazo derecho, obligaron a Félix a guardar reposo desde el 10 al 14 del corriente y a abstenerse de acudir a las clases. Lo saluda con toda consideración, E. Krull". Si estos billetes lograban parecer auténticos, ya nada me impedía pasar las horas de clase de uno o de muchos días, vagando libremente por los vastos alrededores de la ciudad o tendido en las verdes campiñas a la sombra de rumorosas hojas, entregándome a los impulsos de mi joven corazón..."

El trabajo de compenetración que ha realizado con los Krull, padre e hijo, lo volvemos a encontrar en otra página manuscrita con las firmas posibles del marqués de Venosta, cuyo título lo escoge de una lista de una docena de nombres que se propone como convenientes al carácter de *bon viveur* de Loulou: Vicomte de Chambord, Barón Truchsess, Graf von Oriola, Barón von Vallors, Graf de Jousselein, Comte d'Antique, Graf Louis Montjoye, etc.

Esa necesidad de ver físicamente lo que ha de describir y manejar, se traduce en acopio de materiales, como recortes de periódicos ilustrados de época, y el dibujo de situaciones que ha de manipular en su novela. Se exhibe el plano de distribución de la mesa en el famoso almuerzo que da Goethe en honor de su amada de juventud, según se cuenta en *Lotte en Weimar*. Distribuye a los huéspedes Thomas Mann con la meticulosidad con que lo haría el propio Goethe y, para tener presente a los dieciséis comensales, dibuja la mesa y sus colocaciones. Bajo el vidrio se exhibe, inocentemente, ese plano que, cuando lo trazaba Mann, ignoraba que le iría a dar algún dolor de cabeza. Cuenta el novelista en *Sechzehn Jahre* que, al surgir la segunda guerra europea, hubo de viajar de Suecia a Londres por avión y que, como hombre de letras, gran parte de su equipaje lo componían papeles, manuscritos de conferencias y de libros, que fueron objeto de largas investigaciones en el aeropuerto londinense. Sobre todo un dibujo despertó las sospechas de los inspectores de aduana: el dibujo de que he hecho mención, "Desconfiaban de él como si reprodujera algo estratégico, y tuve que dar una pequeña conferencia para convencer a la gente del carácter inofensivo de la hoja", escribe en el pequeño ensayo. Claro está que, en sentido

estricto, se trataba de algo estratégico, pero de otra guerra: la lucha del escritor en soledad contra lo impreciso y el caos.

A los poco avisados, estas pequeñas anotaciones que se refieren siempre a gérmenes de temas o a la necesidad íntima de veracidad en lo que escribe, podrían conducir a conclusiones erradas al hacerle pensar que Thomas Mann planeaba, previa y absolutamente, el desarrollo de una novela. Mann insistía en la virtud de la ignorancia de las dificultades y extensión de la obra que se tenía entre manos, porque el conocimiento anticipado de ellas podía desanimar al más voluntarioso de los escritores. El autor hablaba de su propia experiencia: *La montaña mágica*, concebida como una novela corta del volumen de *La muerte en Venecia*, de la que había de ser una parodia humorística, le gastó doce años de vida y alcanzó una trascendencia y una extensión, que estaban implícitas en la idea primera, pero cuyas condiciones no eran asequibles sino con el desenvolvimiento de esa idea. Algo semejante le había sucedido con *Los Buddenbrook* y no serían sus únicas experiencias.

No nos apartemos de las vitrinas, que defienden atrayentes manuscritos del *Faustus*, de *La engañada*, de *El elegido*. Pero miremos apenas de reojo y ay de nosotros si esgrimimos papel y pluma. Con el excesivo celo profesional de todos los cuidadores, unos ojos inquisitivos siguen cada uno de nuestros movimientos. Sabemos que Fraulein Egli, la secretaria del Archivo, no está hoy en casa y quedamos a merced de los sucedáneos y ellos son siempre enemigos del que pretende hurtar la más pequeña chispa del fuego divino. Si pudieran pasearnos con los ojos vendados para que no gastemos con la mirada el mundo que se exhibe, se cumpliría su más secreto deseo. Como ello es imposible, aumentan sus ojos en contra nuestra: al modo de algún pintor cubista nos captan de perfil y de frente al mismo tiempo. Nos sentimos como Tonio Kröger, cuando retorna a la casa paterna, y la encuentra transformada en biblioteca. Todo allí está lleno de recuerdos y, en cierto modo, continúa perteneciéndole, incluso los libros ajenos que giran en su esfera de existencia. Pero, para los otros, él es un extraño, un sospechoso que perturba la majestad de la muerte. Tonio Kröger toma un libro, "miró iguales negras líneas, los grupos de frases, y siguió leyendo un pasaje que se elevaba con pasión creadora hasta lograr un efecto literario, de profunda intensidad, para interrumpirse luego sugestivamente... Entonces vio que el empleado estaba aún de pie y le observaba pestañeando, con una expresión, mezcla de interés y desconfianza. —Ya he terminado, dijo Tonio Kröger. Se lo agradezco. Adiós. Con estas palabras traspuso la puerta; pero fue una salida inhabitual y comprendió que el empleado seguramente permanecería aún varios minutos, parado y parpadeando, lleno de intranquilidad por aquella visita".

Y allí está en Zürich, detenido y alerta, a pesar de los años, resguardando mi ausencia.

Movimiento de Mayo en Francia

Robert Kennedy ha dicho: "El drama de la juventud americana es que lo tiene todo, menos lo esencial", con lo cual nos introduce en el corazón mismo del problema que actualmente desconcierta al mundo de los adultos: las actitudes y posiciones de una juventud que se siente insatisfecha, desconforme y que va desperdiciando a la realidad de su condición.

Cierto es que los niños de las sociedades industriales más desarrolladas ya no tienen hambre. Los alimentos no les inspiran ya el respeto a un bien preciado que pudiera llegar a faltar; no los consideran como el producto del trabajo esforzado del padre o de la madre. Esto, que es válido para el elemento vital de su existencia, lo es también para toda la vida material que los rodea. Son pues, en grados diferentes, niños mimados que disfrutan de una vida de ricos, aun cuando el medio que los rodea no siempre lo sea. Por otra parte, a esos niños más que satisfechos el Estado les concede el privilegio de la educación hasta una edad en que sus padres eran considerados casi como adultos y debían contribuir al sustento de la familia. De ahí que consideren la formación escolar y el bienestar material como naturales y no como privilegios de los cuales muy pocos disfrutaban en el mundo. Sus mayores, que sufrieron las privaciones de épocas difíciles, no pensaron sino en recuperar el tiempo perdido, una vez la pesadilla terminada. Este afán se materializó en el deseo de adquirir cada vez mayor número de objetos. Fue una loca carrera en pos de lo que para ellos fue durante mucho tiempo símbolo de felicidad: bienestar material. Los adolescentes en la actualidad no sólo ya no tienen que esforzarse por sobrevivir, sino que gozar de lo superfluo.

Frente a este hecho preguntamos: ¿Qué es lo que para ellos conserva todavía un valor que los ayude a superarse? ¿Los padres? Más adelante volveremos sobre

el tema. ¿La política? Esta se ha convertido en un juego en que cada cual se vanagloria de ser más astuto o mentiroso que el rival. En realidad, nada ni nadie parece presentarse para ayudarlos. Toda nuestra civilización occidental ha hecho esfuerzos desmesurados en el plano material, pero ya no tiene ideales. Toda una generación acaba de tomar conciencia de este drama.

Podemos pues decir que la protesta intransigente del medio estudiantil contra esta concepción de la vida fue provocada por las condiciones humanas y materiales que habían llegado a un punto crítico, pero no podemos desconocer que habrían sido insuficientes sin la presión de los cambios técnico-científicos y políticos que se están precipitando durante estas últimas décadas. La consecuencia inmediata y que nos atañe directamente es trágica: los jóvenes entre 18 y 25 años viven en un mundo que no guarda relación alguna con el de sus mayores. Hay, pues, divorcio entre las dos generaciones. Esto no es nuevo y lo vemos repetirse a través de la historia. Sin embargo, algo muy particular nos diferencia de las rupturas anteriores y es el hecho de que vivimos ahora bajo el signo de la velocidad. Esto determina que lo que puede ser normal y natural para los jóvenes: idas y venidas por el espacio, mecanización de la vida industrial y doméstica, discusión abierta de problemas que hasta ahora eran considerados tabús, no deja de asombrar, admirar y sorprender a los padres, que muchas veces no entienden. Si ese es el caso: ¿cómo ser un padre o una madre capaz de aclarar las dudas, de guiar, de orientar? Además la experiencia adquirida a lo largo de años, el conocimiento de la vida, que eran fuente de respeto, adquieren un carácter caduco, se tornan valores negativos, ineptos para resolver los problemas actuales. Así pues, la edad significa para los jóvenes incapacidad para captar, luego también para interpretar y participar en los procesos en curso.

Vamos ahora a analizar la otra componente del problema: los padres de los jóvenes rebeldes de mayo. Ellos vivieron y se formaron en medio de derrotas militares seguidas de privaciones económicas, del desaparecimiento de imperios coloniales que arrastraron en su caída todo un modo de vida del cual eran pilares principales. Asistieron a la desintegración de una idea largamente acariciada: la de una Europa unida, erguida entre los dos colosos del este y del oeste. Conocieron el miedo; ese miedo visceral, sombra permanente que persigue al europeo después de la segunda guerra mundial, porque se siente amenazado por Estados Unidos y por la urss en caso de conflicto nuclear.

Todos esos fracasos tal vez los jóvenes los hubiesen llegado a entender, si la moral que esa generación se fabricó para su uso exclusivo no se enfrentara tan radicalmente a las ideas del Tercer Mundo. Mientras ellos exaltan las virtudes del compromiso y de la moderación rehusan correr grandes riesgos porque, según dicen los jóvenes, no tienen grandes principios que defender; echan marcha atrás

si el enemigo resulta ser más fuerte que lo previsto: consideran que llevar sus convicciones hasta las últimas consecuencias es una locura, porque significa arriesgar confort y seguridad; concluyen que la coexistencia pacífica y un reformismo más que prudente son las únicas salidas, China, Cuba y el Vietnam ofrecen ejemplos contrarios. Allí la intransigencia y la moral heroica ponen al descubierto la debilidad y la vulnerabilidad de la civilización fundada en un poderío técnico e industrial. Esos países ofrecen modelos de conducta que cristalizan las aspiraciones de los jóvenes de no ser "asimilados" por la sociedad de los adultos.

3 de mayo 1968. La Universidad de París explota. Surgen las dudas, crecen exacerbadas por la indecisión, falta de sensibilidad e ignorancia de las autoridades. No vamos a seguir paso a paso el desarrollo de las horas vibrantes de la "Revolución de primavera". Nos interesan preferentemente los movimientos profundos que la inspiraron. Ese despertar de toda la savia joven que hizo temblar al Estado se impuso desde un principio como un movimiento que nada tenía de accidental o de superficial. Por el contrario, fue el remezón que despertó a la sociedad de su sueño satisfecho y beatífico, como lo reconoció el mismo G. Pompidou cuando dijo: "Ya nada será como antes". En lo sucesivo habrá que tomar en cuenta esa llamarada entusiasta y no pensar que sólo fue un episodio un poco loco y romántico. Malraux supo captar en una frase todo ese futuro: "... ese ensayo general de una obra suspendida...". Revolución que efectivamente no se llevó a cabo, pero que tampoco fracasó; que se detuvo, que espera... que ya no admite el "¡sé joven y cállate!".

Ese rechazo la hace solitaria de la juventud del mundo entero y especialmente de los estudiantes berlineses que desde 1963 impugnan la Universidad en que estudian y la sociedad en que trabajarán. Varios hechos fundamentales les son comunes, así como a los movimientos españoles e italianos:

- a) El nacimiento de una corriente revolucionaria que, aun reconociendo sus simpatías por ideas y hombres que la han precedido, quiere ser libre y original en sus argumentos; este movimiento por primera vez no representa una posición ultraminoritaria;
- b) La crítica a la Universidad y con ella a todo el sistema cultural porque, según dicen ellos, la Universidad no está adaptada a la sociedad moderna;
- c) Esa ruptura profunda con la "institución" llamada Universidad determina relaciones nuevas y llenas de promesas entre los movimientos estudiantiles y obreros;
- d) Muy a menudo la explosión estudiantil ocurre después de un incidente que aparece como anodino al analizarlo retrospectivamente, hecho que podría confirmar una vez más la tensión y angustia a que estos jóvenes están sometidos.

Por ejemplo en Belgrado (mayo 1968), en un concierto de música moderna, unos mil estudiantes se apretujan, se exaltan, pelean; la policía interviene; al día siguiente ocupan la Universidad y reclaman reformas integrales que ponen en tela de juicio el régimen mismo. En Varsovia, el punto de partida es la prohibición de una obra de teatro que relata los sufrimientos de Polonia bajo la ocupación zarista. En Norwich (Inglaterra) se inicia una huelga de estudiantes, que coincide con la visita de Isabel II, para protestar contra los gastos extravagantes del viaje, en circunstancias que el gobierno acaba de reducir las becas;

- e) Las autoridades, poco acostumbradas a estas formas de protesta, cometen errores que muchas veces amplifican el movimiento. Se vio en Francia y en Madrid en marzo de 1968 cuando las fuerzas del orden penetraron en los locales universitarios, provocando la cólera de los estudiantes que se enfrentaron violentamente a la policía. En Río de Janeiro la irrupción de policías en la sede de una asociación estudiantil marcó el punto de partida de una agitación que culminó con varios muertos y heridos, y
- f) La protesta puede surgir también para expresar el rechazo a una situación particularmente irritante: la guerra del Vietnam une en un no gigantesco a los estudiantes japoneses, alemanes, americanos, ingleses, austríacos, suecos y a los liceanos franceses; el poderío económico norteamericano es agudamente percibido en América latina; así es como Perú, Argentina, Venezuela, Chile, Bolivia son brasas candentes entre las manos de los "Yankees"; en el mundo del este el enemigo no es necesariamente América del Norte, sino el "gran hermano ruso". En todo caso hay un hecho irrefutable: estos jóvenes, vivan donde vivan, al este o al oeste, ya no admiten una Universidad autoritaria, ni el engranaje técnico, ni la extrema especialización que degradan al hombre. Tratan de crear una sociedad "con dimensiones humanas". ¿Utopía?. Tal vez. Pero el hecho es que se entregan a la tarea de "cambiar la vida", como dice Daniel Cohn Bendit, con toda la fuerza de su juventud. Sin lugar a dudas, Francia recibió la onda de choque de esta inquietud mundial. Sin embargo, ningún grupo o partido se hace llamar "Movimiento estudiantil", por ser seguramente este demasiado rico, exuberante y diferente. La imagen que de él tenemos se hace todavía más difícil de precisar cuando tratamos de ahondar en sus fuentes ideológicas, y esto porque cada día, cada acontecimiento hace surgir nuevas consignas e incorpora temas originales que son difíciles de conciliar cuando se los analiza con calma. De lo anterior se deduce que ellos no iniciaron su movimiento para poner en práctica teorías elaboradas detrás de un escritorio; todo es espontáneo, las ideas nacen sobre la marcha. Hecho curioso, si se considera que estamos hablando

de estudiantes y de jóvenes profesores. Por otra parte parecen haber leído poco y los líderes no mencionan a Marcuse cuyas ideas guardan tantas analogías con el movimiento. Claro que la mayoría conoce a Marx, Bakounine, Mao, Guevara, Lefebvre, Sartre, sin que eso quiera decir que uno de ellos sea el inspirador exclusivo de sus acciones: todos tienen su importancia. Tal vez sea esto una reacción defensiva contra la indigestión provocada por el cúmulo de materias enseñadas en los colegios. En todo caso, traduce un esfuerzo vital, primordial, generoso y romántico por acercarse a todos aquellos que han sido capaces de llevar sus convicciones hasta las últimas consecuencias; todos aquellos que representan la tradición del inconformismo poético o político: Rimbaud, Breton, Guevara. Las banderas rojas y negras no han sido tomadas a tal o cual partido, sino a la historia, a lo que representaban inicialmente: rebelión, ruptura, desesperación por ser oídos. Utilizan la táctica de Marcuse para conseguir una oposición; buscan la represión policial a través de la provocación para así despertar la conciencia de la mayoría de los estudiantes, al tiempo que toman desprevenidas a las autoridades.

Por otra parte también hacen suyos los esfuerzos de Europa por "existir", por escapar del mundo falso que se ha creado, del lenguaje incomprensible como dice Heidegger. "Existir", palabra clave de Sartre que fue vivida anteriormente con angustia por anarquistas y "revolucionarios" de Malraux; Marcuse nos habla de encierro. El hecho es que todos sienten esa profunda incomunicación que nos hace pasar al lado de un semejante sin comprenderlo, sin siquiera tratar de acercarnos a él. Los estudiantes luchan por echar abajo esos muros; quieren destruirlo todo para no seguir viviendo en un universo de Ionesco, de Beckett o de Elni, para no sentirse actores de una película de Godard, para afirmar su derecho a la vida, al contacto humano, a la comunicación sin trabas: "está prohibido prohibir" se leía en los muros de la Sorbona. Ese acento individualista, ese grito del "yo" permitió al movimiento tener un arranque original, pero fue pronto superado. No debemos olvidar que todo el asunto alcanzó proporciones insospechadas por solidaridad: "Libertad para nuestros compañeros", "somos todos judíos alemanes", tales eran los letreros paseados por las calles y nada tienen de individualistas, más bien hacen pensar en el "me rebelo, luego existimos" de Camus. Son la afirmación irrefutable de la fraternidad. Dentro de este mismo espíritu también vale la pena detenerse sobre un hecho que ha sido muy comentado, o pasado por alto, según las conveniencias: el contacto de los estudiantes con jóvenes al margen de la sociedad para quienes, los desórdenes, las peleas, eran una fiesta que tenía sus ventajas. Los llamaron, los aceptaron, los

dejaron penetrar en la Universidad (los katanguenses, por ejemplo). Su confianza excesiva los hizo correr grandes riesgos, fueron imprudentes, pero aun cuando trataron de limitar los daños nunca negaron a esos elementos. "Nosotros somos la chusma", he ahí su respuesta. Así proclamaron su voluntad de no excluir de la sociedad futura a todos aquellos que el mundo actual considera indeseables. Es una nueva faceta profundamente conmovedora de este humanismo.

Ya dijimos que la Universidad es la que está en tela de juicio. Su flagrante inadaptación tal vez los jóvenes la sentirían con menos fuerza si tuviesen la impresión de poder actuar sobre los cambios y las reformas que se proponen. Pero ni siquiera se les consulta. En cambio se les somete a una multitud de reglamentos y de trabas que proceden de una jerarquía cada vez más inalcanzable y que se deshumaniza más y más a medida que se van bajando los escalones jerárquicos. Así pues la admisión, los exámenes, los diplomas son otras tantas trampas en que hay que eliminar al vecino para tener una oportunidad. "Nuestro régimen universitario es anacrónico. Está fundado sobre una especie de derecho divino del profesor". Esa condenación perfectamente adecuada si se hablara de la Universidad de París es el manifiesto lanzado el 15 de junio de 1918 por los estudiantes de Córdoba (Argentina). Cincuenta años más tarde esas mismas acusaciones de arcaísmo y de inoperancia, así como la reivindicación de soberanía y autogestión con esgrimidas de nuevo por estudiantes del mundo entero sin que nada hayan perdido de su fuerza original.

En Francia la chispa saltó en Nanterre. ¿Por qué Nanterre? Dejemos que conteste Henri Lefebvre, profesor de esa Facultad de Letras:

"...porque tenemos una cultura, una civilización de la ciudad. La ciudad estalla, la ciudad ya no se sabe dónde termina, la ciudad prolifera en un tejido urbano absolutamente desordenado, sin embargo, en Nanterre se enseña una civilización que es una cultura constituida por dos mil años de realidades urbanas con Atenas, Roma y París. Se enseña eso en un ghetto en medio de las poblaciones callampas".

Muy pronto el fuego se propaga a toda la Universidad y a los liceos. Y es así como podemos constatar un hecho que, de no ser por el contexto que nos hemos esforzado de explicar, resultaría inconcebible: las escaramuzas de la Facultad más joven de Francia, considerada como extremista y no muy seria, reventaron el abceso. Las estructuras universitarias se desmoronaron como vigas carcomidas; el Ministerio de Educación osciló y hasta el gobierno remecido estuvo a punto de caer. Esto sólo se explica si pensamos que la Universidad tiene sus

bases profundamente arraigadas en la sociedad a que pertenece y que, al cuestionarla, también se pone en tela de juicio su contexto socioeconómico y político, sobre todo si los hijos de burgueses que la componen descubren en Nanterre el universo de los marginados.

Pero veamos: ¿qué le reprochan en forma tan violenta a esta sociedad? Basta con analizar el nombre que le dan para sentir su desprecio: "sociedad de consumo". Pero por sobre todo tienen miedo de ser despojados de la libertad que el ser jóvenes les confiere; no quieren ser "asimilados" por ese monstruo de mil cabezas que los acosa: la propaganda de los productos que "conviene" comprar. Consumir, poseer, otras tantas insinuaciones que terminan siendo obsesiones, imperativos que regulan la vida de los adultos. Ellos todavía no han sido esclavizados por las necesidades materiales, he ahí su fuerza, he ahí el origen de su intransigencia.

Esa sociedad volcada hacia la producción considera la juventud como un estado intermediario; portadora de una promesa, pero que debe ser alejada de las responsabilidades mientras su educación y experiencia no sean suficientes. Por otra parte, una preparación seria no le garantiza al joven un empleo futuro ni una integración a la sociedad de los adultos con el consiguiente goce de los privilegiados de su clase que eran la panacea ofrecida a sus padres por sus esfuerzos. Ellos son demasiado numerosos; los empleos, escasos. La mayor parte de las veces deben conformarse con lo que se presenta aun cuando el trabajo ofrecido no guarde relación alguna con el nivel de perfeccionamiento adquirido (un joven bachiller trabaja en Renault como obrero no especializado). Y así es como llegamos a la paradoja siguiente: un ser joven, en plena posesión de su fuerza física y habiendo alcanzado un alto grado de preparación, ya no es esperado por la sociedad como una fuerza de trabajo deseada sino, por el contrario, va a tener que luchar para conseguir un espacio vital mínimo en ese medio que le reprocha constantemente el alto costo de sus estudios. Vista desde ese ángulo, la cultura se torna inútil y hasta nociva. Si, por el contrario, se deja de considerarla como el monopolio de una clase, si ya no se mide en términos de rentabilidad o eficacia, en resumen, si ya no se mercantiliza, podrá convertirse en el patrimonio de todos y cada uno. Si un concepto alternativo de cultura aparece como una necesidad, una nueva sociedad se impone, una nueva escala de valores aparece. Vemos, pues, cómo la "contestación" desborda el círculo estudiantil y permite la convergencia hasta entonces no alcanzada de obreros y estudiantes.

Sociedad consumidora, cerrada sobre sí misma y, además, sometida a toda clase de presiones. Presiones y trabas de un poder centralizador que absorbe por su autoritarismo todas las fuerzas de la nación. La vida cotidiana se con-

vierte en el resultado de la pasividad, de la programación del ser humano que consume. La burocracia lo invade todo y el hombre ya no es sino un elemento de esa máquina gigantesca que obedece las órdenes de una autoridad cada vez más alejada. Resultado: una falta total de participación. Los jóvenes de mayo, que más que nada van en busca de comunicación, no quieren ya que nadie hable por ellos. La representatividad adquiere rasgos sospechosos por ser el sistema que exige un intermediario para hacerse oír. Ellos quieren ser la fuerza siempre presente que no se delega jamás. Así se cambiará la vida; lo cotidiano ya no será aburrimiento y presión. Ofrecen construir un mundo nuevo en que el orden ya no necesite de sacrificios, violencia ni desprecio; en que la creación, la pureza y la fraternidad velarán por el florecimiento de todas las libertades.

Si bien estos anhelos puedan parecernos, por el momento, visiblemente utópicos, algunas conclusiones de orden general no pueden dejarnos indiferentes:

- a) El renacimiento espectacular de una corriente de "contestación" que, aun teniendo raíces en el siglo XIX, surge renovada, nutrida de experiencias nuevas, adaptada a nuestra época. Sin duda esto dio a las primeras jornadas de la revuelta su carácter libertario;
- b) Desde hace ya años se discute, escribe y opina sobre el problema de la juventud. He lo aquí planteado en términos duros e intransigentes. Estos jóvenes nos demuestran que tienen clara conciencia de su estado, que se rehusan a ser condicionados y a actuar por imposición; anhelan liberarse, vivir, hablar, escuchar y ser escuchados. Con la "Universidad crítica" esbozan la posibilidad de concebir la enseñanza sobre la base de esa misma "contestación"; desean con toda la fuerza de su vitalidad retenida y frenada durante largo tiempo la comunicación total de los seres, y
- c) Por otra parte, mientras los estudiantes alemanes no lograron hacer rebalsar su movimiento fuera de la Universidad, en Francia muy pronto saltó los muros de la Sorbona y prendió la mecha de la explosión obrera.

Finalmente, Lefebvre sintetiza perfectamente el espíritu del movimiento, cuando dice:

"Me parece que los acontecimientos que acaban de desarrollarse son el bo-ceto de la primera revolución del siglo XX ...es la primera transformación social del siglo XX a la cual asistimos con su acumulación enorme de problemas, con sus fuerzas nuevas, sus ideas nuevas".

Primer análisis de Neruda*

Por allá por el año 1903, en una aldea campesina del centro de Chile, vivía una maestra primaria de edad madura (38 años) —“delgada y pensativa”— llamada Rosa Neftalí Basoalto Opazo. Eran sus padres Buenaventura Basoalto y Tomasa Opazo. Al parecer, tenía otros hermanos, como Manuel Igidíio Basoalto y Beatriz Basoalto.

Cerca de la aldea o villorrio, llamado Parral, vivía también por aquel entonces cierta familia de apellido Reyes. El jefe del hogar era agricultor y uno de los hijos de su primer matrimonio —llamado José del Carmen Reyes Morales— decidió casarse con aquella profesora primaria.

Nada ha trascendido en cuanto a aquel noviazgo ni sabemos si el pretendiente era de la misma edad o mayor o menor ni si el período previo a la boda fue largo o corto.

Es posible que José del Carmen conociera a la profesora en uno de sus viajes al pueblo. Se dice que era pésimo agricultor, por lo que presumimos que debió sentirse desarraigado en la vida agraria. Muy joven salió de su casa y en Talcahuano trabajó de obrero en los diques. Por eso no es de extrañarse que, en lugar de llevar a su esposa al campo, tomara domicilio en la calle San Diego —entre Unión y Urrutia— de Parral.

Tampoco nos extrañaría que el marido hubiera sido mucho más joven que su mujer, pues esta clase de matrimonios son muy comunes en las zonas de vida netamente agrícola.

Pronto la esposa quedó encinta y después de una enfermedad que sin duda fue fatigante —pues doña Rosa padecía de tisis— dio a luz un varón y al darle

*Segundo de una serie de tres artículos del autor sobre este tema.

la vida, entregó la suya propia, ya que muere dos meses después, debilitada, sin duda, por el parto.

A los doce días de este fallecimiento, el infante es bautizado, actuando de testigos sus tíos por parte de madre, Manuel Igidio y Beatriz Basoalto y este es —al parecer— el último contacto que esa rama de la familia tiene con su sobrino Neftalí, pues en seguida lo recoge el abuelo paterno y vive bajo su techo hasta que cumple los seis años de edad.

Es extraño que más tarde Pablo Neruda —tan dado a las evocaciones— no recuerde nada en absoluto de este primer período de su infancia.

Mientras tanto, el padre viudo, solo, quizás si un poco desorientado con respecto a su ubicación en la vida, vegeta dos años en el pueblo hasta que —ante la estimulante invitación de un compadre suyo —don Carlos Masson— viaja a Temuco, a fin de trabajar a medias, una panadería.

Tampoco parece haberle ido bien en el negocio, pero —después de esta serie de fracasos— tiene dos aciertos: 1) contrae matrimonio con Trinidad Candia Marverde (1906), y 2) Ingresa a Ferrocarriles, donde se "afirma" como jefe de un tren lastrero.

Para entonces, el niño Ricardo Neftalí llega a la edad de ingresar a la escuela y suponemos que su padre lo trae consigo, ya que para ese tiempo (1910) había cuatro años que estaba casado, en Temuco.

Lo trae de donde su abuelo —don José Angel Reyes— y del regazo de la mujer de éste, cuyo nombre ignoramos. No podemos decir que esta familia era venida a menos: simplemente, nunca habían estado económicamente bien, pues eran clásicas víctimas del minifundio chileno. Pero lo que les faltaba en dinero, les sobraba en vitalidad y esa vitalidad es la que salvó a Neruda, permitiéndole escapar ileso de la atroz aventura cuya constancia se llama "Residencia en la tierra".

Pero si Neruda nace en Parral, en verdad, no es hijo de esa zona: es más bien hijo de la frontera. Ella lo forma, lo seduce, lo atrae; de la mano lo conduce hacia la metafísica de lo telúrico. Abre para él las entrañas de la tierra, sus simas de vértigo y lo alucina, lo embruja, lo somete, para convertirlo en su más fiel testigo, en su hombre de confianza.

A él revela sus más profundos secretos y de noche o de día; mientras duerme o está despierto, su presencia lo trabajaba con perseverancia y tenacidad. Neruda ha venido de una tierra que no tiene secretos. Tierra polvorienta, llena de luz, de sol; tierra sin misterios, limitada, pequeña. Tierra donde el tiempo y la historia, apuntalaban las casas de adobe, las lejanías donde todo está claro y averiguado.

La frontera es otra cosa y en el tiempo en que llega el padre de Neruda,

está todo por hacerse. Así como otros, llega "con los primeros pioneros en un viejo coche de alquiler... hasta la nueva capital de la frontera. Esta se llama Temuco" y allí le tocó ver "la primera locomotora, los primeros ganados, las primeras legumbres en aquella región virginal de frío y tempestad".

El extremo sur de Chile era en ese entonces una suerte de El Dorado. Allí la tierra fluía leche y miel, se daba el fruto epónimo y la fortuna estaba al alcance de la mano.

De la noche a la mañana, quienes eran nadie, se transformaban en magnates. Así se formó aquella clase de nuestros recios hacendados y hombres de empresa sureños. Fuertes, violentos, arbitrarios, sagaces, inescrupulosos, fueron en busca de su oportunidad, la encontraron, la asieron firmemente de los cabellos y no la soltaron más, sin importarles el precio.

Víctimas principales fueron los mapuches, indios aborígenes, a los que arrinconaron y destruyeron implacablemente, ya mediante la violencia o bien gracias al aguardiente, que les desintegraba la moral o les hacía firmar su ruina, en las Notarías del sur chileno. Cuando se les pasaba la borrachera, he aquí que ya no eran dueños de sus tierras, pues las habían vendido legalmente por precios que ni siquiera alcanzaban al clásico plato de lentejas.

Pero el padre de Neruda no estaba hecho para esta clase de aventuras. No tenía la garra de los hombres de empresa, que de la nada levantan fortunas colosales.

Ni siquiera en las zonas intermedias de la pequeña burguesía, logra hacerse de una situación. Se convierte en un asalariado; allí se acomoda. No tiene empuje para otras acciones o bien se ha convencido de que "por ahí no va su suerte".

Sin duda pesaba en su ánimo la idiosincrasia campesina que lo lleva a buscar lo seguro, la renta fija y a ella se acomoda. Quizás también se hace presente su repulsión hacia las actividades agrícolas y una cierta resignación por su propio destino, a la espera de que sus hijos sean lo que él no llegó a ser.

Los primeros años del poeta transcurrieron entre incendios —esos feroces incendios del sur chileno, donde las casas, por ser de madera, ardían con singular eficiencia— y las llegadas y partidas de su padre —el conductor de trenes— que sólo vivía en función de ellos y para ellos y regresaba a bordo de su convoy como quien vuelve a su casa.

Mientras tanto el muchacho crecía a la sombra de una mujer extraordinaria —su madrastra— que lo adoraba y entendía, con esa sutil intuición que sólo poseen las mujeres y no todas.

Trinidad Candía Marverde, era hija de una familia parralina, que se había ido a Temuco, acompañando a su hermana, casada con Carlos Masson. Allí la

encuentra José Reyes y la hace su esposa, engendrando en ella dos hijos: Laura y Rodolfo.

Humilde, modesta, esposa fiel, madre abnegada; mujer trabajadora, bondadosa, comprensiva y con una dulce socarronería de campesina, fue sin duda silenciosa y de gran intuición.

Al hablar de ella, habría que recordar el retrato de la mujer bíblica. La vemos tal como la pinta el poeta, después de una terrible noche de tempestad, caminando "por ahí" —en el fondo de la casa— sobre zuecos de madera.

Fue "la bondad vestida de pobre trapo oscuro". De lleno dedicada a los ásperezos quehaceres hogareños, con sus "dulces manos" "cocinó, planchó, lavó, sembró, calmó la fiebre" y del saco harinero cortó y cosió "los calzoncillos de la infancia" y la camiseta, prendas que usábamos los muchachos sureños de familia humilde y donde la enorme marca del molino iba grabada en tinta azul y era como la marca de agua de nuestra pobreza.

El sur de Chile es inmensamente lluvioso. Cae el agua por días y días, asumiendo las características más inverosímiles. Puede redoblar furiosa; puede caer fina, mientras brilla el hermoso sol de agosto; puede ametrallar la tierra, bramando sordamente; puede llegar sigilosa y como un beso, adherirse con suavidad a los campos; puede ser música de fondo cuando un poeta, la mano en la mejilla, contempla pensativo, el cielo infinito, como sin duda lo hizo Neruda, niño o adolescente.

Y el viento: ruge, destroza, barre con ímpetu las praderas del mundo. Forcejea con quien se le pone por delante. Bota los cercos de tablas como un caballo que, furioso, agarrara a empujones lo que es propiedad privada.

Pero en la primavera o el verano ;cuánta belleza! Cuánta fina poesía que, temblorosa, lo inunda todo con su diáfana presencia. Tardes estivales, días de anocheceres melancólicos; noches por cuyos cielos gime el viento, girando y cantando, como si arriba estuviera lleno de calles y de esquinas sinfónicas.

En 1910, a los seis años de edad, Neruda ingresa al Liceo de Temuco, después de que su madrastra le enseñara las primeras letras. No era juguetón ni travieso. Su temperamento es más bien tranquilo y en las demostraciones de vigor o destreza física, es el último entre sus compañeros.

"Era flaquito, pequenito. Yo creía que estaba enfermo... apático... No entraba en las carreras. Leía literatura infantil, llena de dibujos", informará muchos años más tarde, el poeta coterráneo, Juvencio Valle.

Es la línea Basoalto que se presenta en su físico y hace exclamar a la madrastra: "Hijo, tú eres muy flacucho y necesitas alimentarte más".

El cuerpo esmirriado hace que sus hermanos lo llamen "El Canilla".

Pero si era de condiciones físicas desmedradas, "El Canilla" se desarrollaba

intelectualmente bastante bien. Tiene diez años y como es el cumpleaños de doña Trinidad, su madrastra, le entrega una tarjeta postal como regalo. Al dorso ha escrito:

*De un paisaje de áureas regiones
yo escogi
para darte querida mamá
esta humilde postal.
Nefitali.*

Estaba posiblemente en cuarta preparatoria y esto es quizás si demasiado poco para que un niño hable de "áureas regiones" e innove en la métrica de un modo muy nerudiano.

Pero algo alcanzamos a captar observándolo en su primera fotografía de adolescente.

Es un niño que está mirando allá lejos, que algo sabe, que tiene un rostro de atormentado. Que es dócil y tranquilo; silencioso y al cual "algo" va trabajando interiormente. Es como si hubiera una tragedia en su vida. Es como si acumulara tristeza; es ciertamente un niño triste. "Pablo fue siempre un niño raro", recuerda una de sus parientes. "Era mesurado en el hablar, tranquilo, de apariencia débil, pero de una voluntad de hierro. Sus primeras poesías le costaron azotes".

Se saben muchos antecedentes del poeta con respecto a la línea paterna. Sin embargo, poco es lo que se ha indagado con referencia a la familia de su madre, los Basoalto.

¿Quiénes son? ¿De dónde salieron? ¿Qué antecedentes de sangre hay en esa rama?

Las noticias que han llegado, refieren que estudió para maestra primaria, que padecía de tuberculosis y falleció a los dos meses de haber dado a luz a Neftalí Ricardo.

Vagamente sabemos que escribía versos, aunque ellos no han llegado hasta nuestro tiempo. Lo demás se ignora y esta ausencia de datos la creo perniciosa para un cabal conocimiento atávico del poeta.

Es más: me parece que su condición artística, la base de su extraordinaria sensibilidad, habría que rastrearla en su línea materna y que ella aporta en tal aspecto mucho más de cuanto pudiera esperarse. Al parecer, del tronco de los Reyes, Neruda heredó la salud jocunda y una cierta manera dionisíaca de vivir; pero su sentido poético, las direcciones cardinales de su expresión metafísica, arrancan, para mi criterio, de los Basoalto, las indagaciones de cuya rama están por hacerse.

El choque de sangres se ve especialmente en la actitud del padre, que severa e intransigentemente busca arrancar de raíz cualquier magisterio poético en su hijo, el cual tenía que resultar extraño al tronco familiar paterno y ser motivo de incisivas querellas.

Un agregado más al respecto lo constituye el episodio en que el niño poeta escribe sus primeros versos. "Muy atrás en mi infancia y habiendo apenas aprendido a escribir, sentí una intensa emoción y tracé unas cuantas palabras semirrimadas, pero extrañas a mí, diferentes del lenguaje diario".

El señor Reyes estaba conversando con su esposa. El niño le alarga el papel donde ha escrito su primer poema. "Mi padre, distraídamente, lo tomó en sus manos, distraídamente lo leyó, distraídamente me lo devolvió, diciéndome: —¿De dónde lo copiaste?".

Y era lógica la pregunta, pues jamás se le habría pasado por la cabeza que un hijo suyo escribiera tales idioteces.

Pero el muchacho persevera. De nada valen las palabras violentas del "padre brusco", pues allá afuera se hacían presente circunstancias telúricas que lo atraen con sus vibraciones poderosas.

Lo trabajan las grandes fuerzas cósmicas; lo iban fraguando las electricidades terráqueas que en esa punta del mundo se confabulan y destruyen o vigorizan a quienes la habitan. De ahí se llega a los dos extremos: o se cultivan los grandes bebedores que matan los días interminables vaciando infinitas "cuarterolas" de vino o nacen los grandes poetas que escriben y escriben y escriben, buscando el íntimo sentido del universo.

Neruda fue de estos últimos y desde muy joven empezó su aprendizaje poético, en su piececita del segundo piso, sobre cuyo techo caía la lluvia como una catarata, mientras el poeta escribía versos en su cuaderno de aritmética.

Muy temprano empezó su conocimiento del mundo y por eso, cuando los demás artistas recién dan los primeros balbuceos, él ya estaba a kilómetros de distancia, sumergido en las profundidades oceánicas o en los subterráneos de la noche, viviendo experiencias caóticas, asistiendo a cataclismos demoledores o explicando, como un sonámbulo, los secretos avatares de la vida profunda.

Pero mientras tanto, ¿qué ocurre más acá de la frontera?

¿Van a creerlo? Interesa un pito cuanto ocurra pues, hasta que no se traslade a la capital, en otro capítulo de su vida, el genio de este poeta ebulle y vibra alimentándose de su propia existencia, de su profunda savia lírica, preparándose a sí mismo, armando el torso del molde donde han de deslizarse los metales derretidos, las poderosas energías incoloras y corrosivas, destructoras y ardientes para que no tenga fraguada el alma, hecha a las más altas temperaturas sidéreas y a los espantosos fríos de la eternidad congelada.

El joven poeta está demasiado ensimismado como para que tenga oídos hacia lo exterior, que esté más allá de la frontera.

Ha sido atrapado en las mallas finísimas y férreas de esa zona energética y poco a poco, sabiamente, en gradación concéntrica, las "energías" lo van aprisionando.

Es primero el espíritu de observación del niño, su sentido de lo bello, que lo hace interesarse por la fauna, la flora y los minerales de la región. Y esto tiene que ver con su poesía, forma parte de lo que pudiéramos llamar "acumulación de materiales"; son exploraciones indagatorias en los territorios madereros, en los bosques, en las ubérrimas vegetaciones paradisíacas de la frontera.

Neruda mismo lo cuenta: "Yo tendría unos diez años, *pero ya era poeta*. No escribía versos, pero me atraían los pájaros, los escarabajos, los huevos de perdiz. La naturaleza llf me daba una especie de embriaguez", había dicho antes narrando sus excursiones, en el tren lastrero de su padre.

Y aquí ocurre lo imprevisto. Así como Saulo de Tarso lleva su camino a Damasco y Simón Bolívar su febril consagración del Chimborazo, Neruda tiene su "encuentro en el Cerro Nielol", su acuerdo de sangre con las fuerzas oscuras del universo, su "pacto con la tierra", como lo llama el poeta.

El singular episodio ha pasado desapercibido para sus biógrafos y por eso vale la pena transcribirlo íntegro: "Yo me voy por el campo *en busca de mi poesía*. Ando y ando. Me pierdo en el cerro Nielol. Estoy solo, tengo el bolsillo lleno de escarabajos. En una caja llevo una araña peluda recién cazada. Arriba no se ve el cielo. La selva está siempre húmeda, me resbalo, de repente grita un pájaro, es el grito fantasmal del chucao. Crece desde mis pies como una advertencia aterradora. Apenas se distinguen como gotas de sangre los copihues. Paso minúsculo bajo los helechos gigantes. Junto a mi boca vuela una torcaza con un ruido seco de alas. Más arriba otros pájaros se ríen de mí con risa ronca. Encuentro difícilmente mi camino. Ya es tarde".

La selva le ha tendido su trampa mortal y ha corrido el riesgo de sucumbir. Lo mismo que al joven Esteban en el pasaje bíblico, siente la voz de alguien que lo llama y no sabe quién es.

Es tan significativo el suceso que de nuevo vuelve sobre él en su libro *Memorial de Isla Negra*. Ahí en el poema "La tierra austral" evoca; "La gran frontera. Desde el Bfo-Bfo hasta Reloncaví, pasando por Renaico, Selva Oscura, Pillanlelbún, Lautaro y más allá los huevos de perdices, los densos musgos de la selva, las hojas en el humus, transparentes —sólo delgados nervios—, las arañas de cabellera parda, una culebra como un escalofrío cruza el estero oscuro, brilla y desaparece, los hallazgos del bosque, el extravío bajo la bóveda, la

nave, la tiniebla del bosque, sin rumbo, pequeñísimo, cargado de alimañas, de frutos, de plumajes, voy perdido en la más oscura entraña de lo verde: silban aves glaciales, deja caer un árbol algo que vuela y cae sobre mi cabeza.

Estoy solo en las selvas naturales, en la profunda y negra Araucanía. Hay alas que cortan con tijeras el silencio, una gota que cae pesada y fría como una herradura. Suena y se calla el bosque: se calla cuando escucho, suena cuando me duermo o, entierro los fatigados pies en el detritus de viejas flores, en las defunciones de aves, hojas y frutos, ciego, desesperado, hasta que un punto brilla: es una casa. Estoy vivo de nuevo. Pero, sólo de entonces, de los pasos perdidos, de la confusa soledad, del miedo, de las enredaderas, del cataclismo verde, sin salida, volví con el secreto: sólo entonces y allí pude saberlo, en la escarpada orilla de la fiebre, allí en la luz sombría, se decidió mi *pacto con la tierra*".

El episodio es siniestro y trasladado al idioma común, da cuenta de que un escolar que se internó en la selva, se perdió en ella y tras aterradoras andanzas y cuando ya parecía haberse extraviado definitivamente, dio con una casa y allí le indicaron el camino para reintegrarse a la vida.

Sigamos con el sentido del episodio. Años más tarde Neruda confesará: "Pero soy también un poeta natural de aquellos bosques sombríos, que recuerdo ahora con empapada fuerza. Yo he comenzado a escribir por un impulso vegetal y mi primer contacto con lo grandioso de la existencia han sido mis sueños con el musgo, mis largos desvelos sobre el humus".

No es desdeñable agregar aquí lo que el mismo poeta transcribe de la Geografía Física de Amado Pissis en cuanto a que, desde ciertas épocas "aparece el suelo de Chile como uno de esos anchos respiraderos que ponen en relación el interior del globo con su superficie", agregando Neruda que "a lo largo de la larga costa de nuestro territorio, apariciones, fantasmas, espíritus y quimeras se depositan en anchos pozos, en grandes respiraderos que vienen desde la profundidad. Brujos y espiritistas, tan abundantes entre nosotros, sólo cogen esta palpitación telúrica, recogen estas vestiduras indeterminadas y las cortan a la medida de su dimensión humana, en forma de vaticinios o salumerios".

Mientras tanto, el niño va creciendo pero "qué soledad la de un pequeño niño poeta, vestido de negro, en la frontera espaciosa y terrible".

Es solemne, retraído. Hacia el exterior existe a "cámara lenta". Como es lógico, sus compañeros de Liceo no respetaban su condición de poeta. No la conocían y habría sido para ellos motivo de alharaca.

El muchacho vivía en poesía, pero sus compañeros vivían en la vida.

Se produce entonces el eterno y terrible contraste entre el niño poeta soñador y el tropel de búfalos que terminarían por aplastarle bajo sus duras pezuñas,

de no suceder que Neruda se va defendiendo con su poesía y también con los libros.

Lee a Salgari, a Julio Verne, a Vargas Vila, a Strinberg, a Gorki, a Felipe Trigo, a Diderot, Victor Hugo, a Bernardino de Saint-Pierre.

"Mientras tanto, avanzaba en el mundo del conocimiento, en el desordenado río de los libros como un navegante solitario. Llegué a devorar tres libros al día. Todo lo consumía. Mi avidez de lectura no descansaba de día ni de noche". "No dormía ni comía leyendo".

Estaba recibiendo a raudales, alimento para su alma, ávida de conocimientos y de entrever "misterios abrumadores".

En 1914 comienza a escribir sus primeras poesías. "Los largos inviernos del sur se metieron hasta la médula de mi alma, y me han acompañado por la tierra. Para escribir me hacía falta el vuelo de la lluvia sobre los techos, las alas huracanadas que vienen de la costa y golpean los pueblos y montañas y ese renacer de cada mañana, cuando el hombre y sus animales, su casa y sus sueños, han estado entregados durante la noche a una potencia extraña, silbadora y terrible".

Cobijado en su pieza del segundo piso, mientras la lluvia cae a torrentes y se da de bruces contra el techo de la casa, el poeta va escribiendo en su cuaderno de aritmética.

Entre el gemir del huracán y el tamborear de la lluvia; rompiendo la tranquilidad hogareña, se oye allá lejos el silbido de un tren: es don José del Carmen, que vuelve a Temuco, a bordo de su convoy lastrero.

Tiembla la puerta y junto con una ráfaga de viento, entra el padre. La casa se sacude, se oye un brusco cerrar de puertas como "secos disparos de pistolas", rechinar las escaleras y la potente voz del padre llena el hogar, gritando, recriminando, regañando, alzando el tono con airadas preguntas y violentas interjecciones.

El padre no es poeta. Es un hombre sólido, cuya vida se ha encauzado entre rieles, cuyo camino tiene un sentido. Es ferroviario de crujientes cuarterolas, que llena su casa de amigos del oficio y vacían vasos y vasos (—Salud; —¡Salud!) y comen interminables asados y conversan con voz estentórea.

Por ahí va también otro aspecto no desdeñable en la biografía nerudiana de ese tiempo.

Ha perdurado la costumbre de cebar pavos para el mes de los santos y cerdos para entonar el invierno sureño. Aun los hogares de medianía económica engordaban, allá al fondo del patio, al dinámico cochinito que más adelante será "el chanchito", lerdo, sofocado, panzudo, de gordo cogote, que un buen día

será sacrificado, entre atroces chillidos y bochinchos, porque el cerdo es alhariento y grita mismamente como un cristiano al que degollaran.

Es faena de hombres de pelo en pecho matar animales. Le manejan las patas y ya de ver estos preparativos el verraco chilla a matarse, como si fuera "un cristiano" y adivinara lo que le espera, esto es, que el matarife le cortará el gáznate, sin lástima, pero con técnica, para que el chorro de sangre fluya a la palangana y nada se pierda para preparar las ricas prietas.

La muerte de la oveja se distingue por sus lastimeros balidos, pero al fin, mansamente, fenece entre sacudidas y convulsiones profundas.

Colgada de las patas, la sangre se vierte, gruesa, chorreando a borbollones; con ella preparan el "ñachi".

Y ahí está el poeta "vestido de poeta, de riguroso luto", porque ese es el uniforme de los que militan en la poesía y se duelen de la lluvia, de la tristeza, del crepúsculo, del dolor de vivir.

Bebe sangre el poeta, aunque la garganta se le va apretando de repugnancia, trata y traga el líquido viscoso, porque "hay que aprender a ser hombre".

Pero con esto no hace sino empezar la fiesta en grande. "Corría mucho vino bajo los sauces y las guitarras sonaban a veces una semana. La ensalada de porotos verdes se hacía en las bateas de lavar", y también la ensalada de lechuga, con hartito vinagre.

Sigue la fiesta. Afeitan al chanco, es decir, le raspan las cerdas a navajazo limpio y van apartando cada materia para el respectivo capítulo: el asado, la cazuela, el arrollado, los perniles, los chicharrones, el cuero —para comerlo en la porotada—, las patitas y la cabeza, que va cocida y condimentada, coloreando la diablita y sabrosa hasta decir basta.

Mientras tanto, las damajuanas van chorreando vino. Son interminables, como la sed de los convidados y hay que tomar hasta que el mosto salga por las orejas.

Empiezan los gritos, las vociferaciones, los vivos al del cumpleaños o al santo o a cualquier cosa y métale disparos al aire y vengan tonadas y échense más trago y bailemos cueca parralina donde "Las Parralinas" ("Llegó el gallo, apérrao y too. Soy talquino, dijo el huaso. De Talca soy; y trasladó la cuerpadita pa onde Ña Filomena").

Así eran esos temucanos. Celebraban la fiesta en grande y llamaban al Canilla: —Ven pacá, Canilla; tómame este tazón de ñachi, pa que te engorden las canillas.

Así es la cosa amigo: hay que hacerse hombre.

Entre estos reventores; la vida plácida, las horribles tempestades, los paseos arcádicos; los temblores de ánimo a las llegadas del padre y sus tal vez largas ausencias de la casa, detalle que se nota por el exceso de goteras, va el adoles-

cente Neruda haciendo su camino en la vida de provincia, en la accidentada existencia que se llevaba en la frontera.

Y avanza también a largas pisadas en su profesión poética.

Y no crean: tiene también sus aliados. Desde luego, su hermana Laura. El tío que le copia las poesías en un cuaderno. Su madrastra, que lo comprende, aunque nada puede hacer, para arrebatarlo a las iras paternas.

Y Orlando Masson.

Lo conocí en 1952, en uno de los tantos vaivenes de mi carrera burocrática, en el Servicio de Seguro Social.

Pequeño, con un rostro difícil; bastante a trasmano en la jerarquía, vegetaba por ahí, haciendo no se qué cosa, en el Departamento de Inspección.

Lo veo en una de las fotografías que ha reunido Margarita Aguirre en su libro *Genio y Figura de Pablo Neruda* (p. 80). Es el que está allá al fondo, entre una dama y otro señor. La cabeza un poco inclinada a su izquierda, la frente amplia y una serena mirada de artista.

Dice Neruda que fue el primer poeta de la frontera que publicó un libro. Se llamaba *Flores de Arauco* el que —observo— no lo ha catalogado Silva Castro en su *Panorama Literario de Chile*. Así está de perdido el libro.

"Entre tanta gente violenta apareció un hombre romántico que tuvo mucho influencia sobre mí: Orlando Masson. Fue el primer luchador social que conocí. Fundó un diario. Allí se publicaron mis primeros versos y allí tomé el olor a imprenta, conocí a los cajistas, me manché las manos de tinta".

Orlando Masson hacía violentas "campanas contra los abusos de los poderosos". Cuando el asunto se encrespaba, Masson hacía un rodeo para llegar a su casa, yéndose por la línea férrea.

Terminaron quemándole el diario. Se llamaba "La Mañana" y en él Neruda publicó *Entusiasmo y perseverancia* —título muy emersoniano— su primera producción que va en letras de molde. Lo firmaba Neftalí Reyes.

Los versos de Masson impactaron en el joven poeta, que los leyó con profunda emoción. Pero Masson no era sólo un periodista-poeta; también era actor y en las veladas temucanas recitaba "El mendigo" o "El artista", temas sin duda pesimistas, porque el actor era más bien melancólico. Se caracterizaba vistiendo de harapo y sin duda se trataba de personajes decadentes: romanticismo puro, como su atuendo de aquel entonces: sombrero alón y capa española, que produjeron gran extrañeza al impávido Juvencio Valle de ese tiempo.

Pero también impacta en Neruda, Carahue y Puerto Saavedra. Cercado como estaba por bosques y selvas, llegar a campo abierto, abrir los ojos ante esa tierra movediza, produce en el joven una impresión de inmensidad e intuye en el

océano el origen de la vida, la primigenia fuente energética de donde todo sale y a donde todo regresa.

La familia pasaba sus vacaciones de verano en Puerto Saavedra, que en ese tiempo era un "caserío de pequeñitas casas golpeadas por el puño del invierno. Zinc y madera, muelles, desdentados, pinos de las orillas, almacenes". Ahí vivía la familia Pacheco, amiga de los Reyes.

Como en toda la frontera de aquel entonces, después de comida "sentábanse alrededor del fuego, en la cocina" y alguien iba leyendo el correspondiente capítulo de una novela.

Neruda recuerda que la primera vez que llegó de vacaciones a Puerto Saavedra, las Pacheco leían Fantomas y algo alcanzó a escuchar antes de quedarse dormido.

De esta casa le impresionaron las amapolas. Había blancas, rojas, negras y más tarde integrarían fundamentalmente su arsenal metafórico.

Pero hay más: de ese ambiente marino, de esas costas golpeadas perpétuamente por las olas; de esa atmósfera salvaje y exuberante para un joven poeta sensible e intuitivo, nace "el sentido del oceanismo" en su obra literaria pues "las olas, las dunas lejanas y próximas, la vida a caballo recorriendo las playas, el clima frío y el paraje con pinares al fondo, todo impresionó vivamente mi imaginación. Este puerto ha tenido influencia en "El Habitante y su esperanza" y en "Veinte poemas de amor". Hay en ellos mucha creación emocional de mis recuerdos marinos, los cuales repito me impresionaron tanto que mucho más tarde no podía escribir sin pensar seriamente en el ruido de la lluvia y de las olas cayendo sobre la arena". (Alfredo Cardona Peña. *Pablo Neruda y otros ensayos*).

En el sur, si un muchacho tenía un cuaderno donde copiaba poesías, significaba muchas cosas. Desde luego, quería decir que era de familia pobre pues, por no tener dinero para comprar libros de poesías, debía copiarlos de donde pudiera.

Quería decir también que era un muchacho de alma inquieta y que alguna vez, él también podría escribir versos.

Quería decir que tal vez fuera soñador y melancólico.

Todos estos rasgos se daban en el joven Nefthalí Reyes cuando empezó a copiar poesías él o tal vez su tío. Dice Margarita Aguirre que en el cuaderno hay poesías de "Sully Prudhomme, Baudelaire, Verlaine, Andre Spire, Bataille, Paul Fort, algunas en francés y otras traducidas al español".

Entre paréntesis, no se ve en el Neruda de ese tiempo, su acercamiento a los clásicos españoles. ¿No los estudiaban en el liceo de su tiempo? ¿O simplemente pasaron por sus manos sin dejar rastro? Es mucho más tarde —ya formado— cuando se encuentra con ellos y los comprende.

Desde mucho antes Neruda escribía versos y a insinuación de un amigo, em-

pieza a copiar los suyos propios. Son más de 160 poemas los que compone entre 1918 y 1920. En otras palabras, entre los 14 y los 16 años, tenía material preparado para algo más de cuatro libros de poesía.

Todos los versos rezuman tristeza, melancolía, desesperanza, dolor, decepción; saudade, orfandad.

*Pero estos ojos míos son cándido y tristes,
no como yo los quiero ni como deben ser.*

*Es que a estos ojos míos mi corazón los viste
y su dolor los hace ver.*

O sea:

*Mis ojos son cándidos y tristes; yo no quiero que sean así, pues
deben mirar de otro modo. Pero es que ellos miran con mi
corazón dolorido y por eso sólo ven el dolor.*

En otro poema expresa:

*Yo soy un árbol viejo, estoy cansado,
tiene mi llanto sal de mi aflicción,
y aunque tengo mis brazos levantados
no viene nunca una consolación.*

Lo que llevado a la prosa dice:

*Soy joven, pero me siento ya como un árbol viejo; estoy cansado
de vivir. Mis lágrimas salobres expresan mi aflicción. Y aun-
que levanto los brazos, llamando: ¡a mí!, nadie viene a con-
solarme.*

Estas estrofas, más las que van a continuación, las copió de un trabajo de Hernán Loyola, que apareció en la revista Aurora, de julio-diciembre de 1964.

*Hace dieciséis años que nací en un polvoso
pueblo blanco y lejano que no conozco aún,
y como esto es un poco vulgar y candoroso,
hermano errante, vamos hacia mi juventud.
Eres muy pocas cosas en la vida. La vida
no me ha entregado todo lo que yo le entregué,
y ecuacional y altivo me río de la herida...
¡el dolor es a mi alma como dos es a tres;*

*Nada más. ¡Ah! me acuerdo que teniendo diez años
dibujé mi camino contra todos los daños
que en el largo sendero me pudieran vencer:
haber amado a una mujer y haber escrito
un libro. No he vencido, porque está manuscrito
el libro y no amé a una sino que a cinco o
seis...*

El poeta dice que nació hace 16 años en un pueblo que aún no conoce. Se queja de ser muy poca cosa en la vida y de que ésta aparece en deuda con él. Pero a pesar de las heridas que recibe, con altivez se ríe de ellas, porque las heridas ya son algo natural en su alma.

Agrega que a los diez años se trazó un camino con dos claros objetivos: publicar un libro y amar a una mujer. El poeta no cree haber cumplido, pues el libro está sólo manuscrito y en cuanto a la mujer, ha amado a varias.

El soneto fue escrito el 12 de julio de 1920 y es un recuento de su vida hasta los 16 años que cumplía ese día.

"El Liceo" es también otro poema escrito el mismo mes y año; del que copio fragmentos:

*Llegué cuando tenía seis años al Liceo.
Tenía en las vertientes de mi vida el deseo
de conocer siquiera lo que era la alegría.
¡Y pensar que no puedo sentirla todavía!...*

*¡Pero, claro! es inútil, porque en un cierto día
compraré una maleta y sin una alegría
me iré donde van todos estos "que han
estudiado".*

*¿Qué me importa? ingeniero, médico o abogado,
siempre seguiré siendo lo que hasta ahora he
sido:
un muchacho que tiene mucho de dolorido,
mucho de candoroso, mucho de desgraciado...*

*¡El Liceo, el Liceo! Toda mi pobre vida
en una jaula triste, ¡mi juventud perdida!*

Confiesa el poeta que tenía seis años cuando llegó al Liceo, deseoso de conocer siquiera lo que era la alegría y sigue sin poder sentirla.

Un día se irá a estudiar a la capital, pero el poeta seguirá siendo lo que hasta ahora: un muchacho, con mucho de dolorido, de candoroso y de desgraciado.

En el Liceo —dice— he perdido mi juventud y en él mi vida ha estado como encerrada en una jaula triste.

¿Qué se observa en estos poemas, aparte los estados de ánimos ya enumerados? Son versos sueltos, ágiles, que llevan un ritmo vertical y no horizontal, tal al uso en 1920. Y otra cosa: se ve mucha influencia de los poetas franceses —especialmente Baudelaire, Verlaine y Rimbaud— en el desenfado expresivo. Y hay también una terrible madurez, que lo hace mirar todo “con esos ojos del corazón, que saben ver”.

Pero conviene no perder de vista otros detalles que constituyen los aspectos formativos más importantes en la poesía nerudiana.

La selva; esa poderosa atmósfera telúrica que envuelve la región fronteriza. La lluvia, las tormentas, las tempestades; los fogonazos que rajaban el cielo y luego los truenos, retumbando con sus roncós bramidos. El viento que ruge, gira y canta. Una sensación como de estar prisioneros en un abismo eléctrico, lleno de vibraciones y energías poderosas.

Luego, el mundo vegetal a ras de tierra, con el que empieza a hacerse íntimo amigo, mientras va en el tren lastrero, selva adentro.

Después, su encuentro con el mar y su inmediata percepción de lo grandioso oceánico, de la inmensidad verde líquida en cuyas profundidades intuye tantos misterios y adivina sistemas fundamentales para la sustancia metafísica de su poesía.

Más no todo es invierno, crecimiento profundo, reservadas estructuraciones. Llega también la primavera, el verano y ejercitan al joven poeta en el florecer de los grandes misterios.

Porque en la frontera de ese tiempo, todo tiene un sentido y es como si el Creador la hubiera entregado al hombre, para que el artista entendiera los enigmas de la vida y la muerte y entregara sus palabras saturadas de un mensaje oculto, al conocimiento de la humanidad.

Sin embargo, tiene que pasar el tiempo. La sustancia telúrica, su acción energética, tiene que ir penetrando zona a zona, hueso a hueso, de modo que todo el ser nerudiano quede impregnado hasta la médula y entonces, su alma también florecerá y entregará frutos maduros, como expresión detallada y poderosa, de la tierra chilena, de sus bosques, de su atmósfera y al cantar a Chile, será también el cantor de América y de la tierra americana.

Pero no llega a eso de pronto y de repente, sino que primero hará su camino

en los territorios urbanos, pues su primera poesía explica sus pequeños grandes problemas, que son los que afectan a todo "muchacho que tiene mucho de dolorido, mucho de candoroso, mucho de desgraciado".

En esta primera etapa, el poeta está demasiado recogido en sí mismo y en todo sentido su poesía es urbana y aparece amarrada a la vida civil de la frontera.

Pero hay más. Ha llegado a la edad en que la adolescencia florece y con ella se hacen presentes otros fenómenos. Nefthalí se pone más flaco de lo que era; aparece "pálido y ausente"; se concentra obstinadamente en sí mismo; huye de los demás y le hubiera gustado ser invisible para que no lo vieran, pero él sí poder ver.

Por ese mismo tiempo, José Santos González Vera tiene ocasión de conocerlo. "Era un muchachito delgadísimo, de color pálido terroso, muy narigón. Sus ojos eran dos puntitos oscuros y su rostro una espada". "A pesar de su feblez había en su carácter algo firme y decidido. Era más bien silencioso y su sonrisa, dolorosa y cordial".

En el país ocurrían muchas cosas y precisamente a causa de ellas, González Vera debió huir —entre gallos y medianoche— y se "fondeó" en la frontera.

Chile estaba experimentando algunas sacudidas y entre la demagogia liberal, el nerviosismo de Arturo Alessandri, las arremetidas de la reacción, los gritazos fuertones de la chusma y la intranquilidad de los uniformados, el país quedó empantanado en el cielito lindo, las matanzas a los pampinos y los sudorosos forcejeos, que sólo señalaron un vencedor, cuando empezó la sonajera de espadas y todos los gallos "choros" salieron arrancando o los "arrancaban", a sablazo limpio.

También se habían producido novedades en el universo y grandes acontecimientos que, a su tiempo, le saldrían al encuentro a Neruda, en alguna esquina de su prodigiosa existencia.

En el mundo ocurrían muchas cosas, pero a él sólo le ocurría su poesía.

Lo tiene tan aplastado la autoridad paterna que, por ese tiempo, se hace anarquista, abomina de toda autoridad y contribuye con su grano de arena, para que nunca más haya mandones en las sociedades futuras.

Y a fin de fundamentar sólidamente su teoría, lee y traduce *La Sociedad moribunda y la Anarquía*, de Jean Grave, libro que llevaba bajo el brazo, cuando lo encuentra el fugitivo González Vera.

A Neruda, tan silencioso y reconcentrado, lo erigen en dirigente estudiantil y hablando a media voz y como de lejos, va haciendo su parte, ya como presidente del Ateneo, ya como poeta, en cuya condición obtiene algunos premios.

Es también corresponsal de "Claridad", periódico de la Federación de Estudiantes de Chile y es justamente en sus páginas donde le dedican un artículo consagratorio, según lo ha contado Raúl Silva Castro en su libro *Pablo Neruda*.

Pero al fin, a los 17 años, termina sus humanidades y se enfrenta a la pregunta fundamental en todo recodo importante de la vida: ¿qué hacer?

Neruda sabe lo que hará, pero ocurre que don José del Carmen Reyes, no sabe que es padre de Pablo Neruda. Ha visto crecer y desarrollarse a este jovencito flaco, taciturno, extraño, al que no comprende.

Lo quisiera ver más hombre, más dinámico, más viril. Se alegraría si fuera un muchacho "mataperros" y bullicioso. Don José del Carmen es hablantín, vigoroso, exuberante; no tiene nada que ver "con monos" y es derecho para sus cosas. Pero Neftalí, ¿qué diablos es Neftalí?

Al muchacho no le atraen las carreras liberales. No quiere ser doctor ni abogado. Menos ingeniero, porque es "negado" para las matemáticas.

La conversación sobre el asunto de su carrera, debió de ser algo tirante. Decide que seguirá pedagogía en francés y lo mismo pudo elegir cualquier otra cosa.

En 1920 termina definitivamente la etapa de su vida provinciana y con ella deja todo un pasado. El lo ignora, pero ha terminado un trabajoso período de su aprendizaje literario.

Sale de él como de un túnel. Será el poeta que viene de allá lejos, de la frontera, de la selva y llega con toda un vida a cuesta. Envejecido en experiencias espirituales; dolorido, solitario, silencioso; débil exteriormente, pero robusto, poderoso en su vida profunda.

Y ya es un maestro de artistas pues, con elementos mínimos, crea poemas bellísimos, gráciles, con "angel". De ese tiempo son "Phantheos", "El nuevo soneto y Helena", "Sensación de olor", "Maestranza de noche", "Campesina".

SENSACION DE OLOR

Fragancia

de lilas...

Claros atardeceres de mi lejana infancia

que fluyó como el cauce de unas aguas tranquilas.

Y después un pañuelo temblando en la distancia.

Bajo el cielo de seda la estrella que titila.

Nada más. Pies cansados en las largas errancias

y un olor, un dolor que remuerde y se afila.

...Y a lo lejos campanas, canciones, penas, ansias,

virgenes que tenían tan dulces las pupilas.

Fragancia.....

de lilas...

(Paráfrasis)

Hay una vagarosa ensoñación en este poema. Recuerdos de tiempos distantes, evocaciones de un bien perdido; reminiscencias de atardeceres en la lejana infancia; de una despedida, de la cual sólo queda el recuerdo de un pañuelo temblando en la distancia, mientras que allá arriba, en el cielo, titilaba una estrella.

Y cansancio; y dolor; y en el atardecer, tañidos de campanas; alguien que cantaba allá lejos, penas, ansias de no se sabe qué y la nostalgia de amadas que miraban con dulzura.

Todo esto llega en el recuerdo, cuando hay en el ambiente, fragancia de lilas...

Hay también en los poemas de esa época una riqueza conceptual admirable, así como se debe destacar su destreza en la versificación. Domina todas las sutilezas de su arte y hacer poemas no tiene para él secretos. Tampoco divaga ni pierde el tiempo en vana retórica. Su poesía posee un sentido, una razón de ser y sus ojos ven donde otros ojos no ven y lo que otros ojos no ven, así como entiende o presiente la razón profunda de las cosas.

PANTHEOS

*Oh pedazo, pedazo de miseria, ¿en qué vida
tienes tus manos albas y tu cabeza triste?*

*...Y tanto andar, y tanto llorar las cosas idas
sin saber qué dolores fueron los que tuviste.*

*Sin saber qué pan blanco te nutrió, ni qué duna
te envolvió con su arena, te fundió en su calor,
sin saber si eres carne, si eres sol, si eres luna,
sin saber si sufriste nuestro mismo dolor.*

*Si estás en este árbol o si lloras conmigo
¿qué es lo que quieres, pedazo de miseria y amigo
de la cansada carne que no quieres perderte?*

*Si quieres no nos digas de qué racimos somos,
no nos digas el cuándo, no nos diga el cómo,
pero dínos a dónde nos llevará la muerte.*

1921. Ese muchachito delgado. "de color pálido terroso", va ahora en el tren nocturno, rumbo a Santiago. Su pobre padre no sabe que, al dejarlo marcharse, va a perderlo definitivamente. La gran ciudad lo devorará, pero la poesía ha de consagrar —por ese camino— a uno de sus grandes artífices.

Este muchachito delgado, cuya madre muerta de tisis, lo ha dejado huérfano al nacer, llega a la gran ciudad, indefenso, candoroso, "silvestre" y con su cabeza "llena de libros, de sueños y de poemas que le zumbaban como abejas".

Con su equipaje de niño pobre, que consiste en un baúl de hojalata, dentro del cual, la diligencia de su madrastra ha colocado su modesto equipo de estudiante. Vistiendo él de negro, con la mirada ausente, pero observándolo todo, llega a Santiago, tras un largo viaje, de un día y una noche.

Se siente solo y con el corazón dolorido; se sabe huérfano y tiene que ir pagando su noviciado de provinciano, tiene que ir haciéndose hombre, entre individuos de rostro pálidos, cínicos, vividores a costa de la ingenuidad y cuando camina, asustado, por las calles, comprende que su infancia, el ayer, la atmósfera pura de sus tierras sureñas, ha desaparecido para siempre.

Perdido entre la multitud, marchita y angustiada su alma hasta la muerte —fue preguntado hasta llegar a calle Maruri 513, allá pasado el río Mapocho.

La ciudad le es ajena; las calles no le son cordiales; las casas, parecen aborrecerlo. Se siente un prisionero. Siendo inmensa la capital, no tiene a dónde ir; está solo y siente amargura por la miserable vida de pensión. "Escribí mucho más que hasta entonces, pero comí mucho menos".

Por un pelo se perdió el atronador año 1920, cuando la elección de Alessandri y se dice fue a causa de una enfermedad, que lo hizo postergar su examen de sexto humanidades.

Después de 1920, las cosas cambian bastante. Elegido Presidente de la República, Alessandri se dedica a desengañar a quienes lo eligieron y "El fervor, la fe, el sacrificio heroico, la alucinación apocalíptica, fueron el aporte del proletariado idealista y de la juventud universitaria. Ellos dieron el tono santo, la esperanza ciega, a la contienda electoral, comunicaron su entusiasmo a la mujeres y a las muchedumbres, organizaron las colectas y desfiles, sufrieron la persecución y la cárcel, desarrollaron el misticismo cívico, sostuvieron al candidato enloquecido y vacilante, y transformaron su derrota en los comicios en una victoria efectiva en la calle pública".

"Esto explica el desengaño posterior. Alessandri era un mesías improvisado y circunstancial. Nada sabía de los dolores proletarios, de la justicia social, de la reforma educativa, de la igualdad republicana, de la jerarquía cívica, de la organización de los servicios públicos, de los problemas de la gente humilde. A todo pretendía suplir con su intuición, sus sentimientos generosos, y su indudable perspicacia. No sólo de nada le sirvieron estas facultades extraordinarias, sino que se rodeó de hombres que sumaban a su incapacidad enciclopédica una ansia de placer desenfrenada y morbosa y una ambición de adolescentes temerarios. De 1921 a 1924 el gobierno nuevo, el gobierno revolucionario,

el gobierno mesiánico, el gobierno del partido radical y de los siúticos egregios, vivió una esterilidad bulliciosa y dispendiosa, gritando y contradiciéndose cada día y amenazando al país con una bancarrota sin remedio" (Carlos Vicuña. *El año veinte*. Babel Nº 28, julio-agosto de 1945).

Neruda llega pues cuando los sacudones de la duda y la desconfianza, comenzarán a paralizar la voluntad popular. Empiezan los cuatro años decepcionantes que culminarán con la revolución de los militares.

El fervor, la fe, la voluntad de acción, se van guardabajo, a tropezones. Y se empieza a ver con claridad algunas cosas. "¿No se preocupaba más de las palabras que de los hechos, de la belleza del discurso que del sentido de la realidad? Abundaban, entre los líderes universitarios, los idealistas impenitentes, de generoso corazón, pero de espíritu nebuloso" (Eugenio González. "Juventud veinteañera". Babel Nº 28, julio-agosto de 1945).

Pero Neruda recién está abriendo el folio de su vida universitaria y allí, la soledad comienza a escapársele de las manos. Los poetas se huelen de lejos; las almas sensitivas se van encontrando en las clases, en las calles, en las tabernas. El destino reúne —trayéndolos desde todos los rincones de Chile— a los muchachos que después formarán la generación del 20 en las letras nacionales.

Son muchos, pero sólo unos pocos van a perdurar y de entre todos ellos, es Pablo Neruda, el hijo de las selvas vírgenes de la frontera, el que trae una estrella en la frente y cuyo genio cambiará la faz de la poesía.

Pero todavía tienen que ocurrir muchas cosas y mientras tanto, se dedica a pasar hambre y en cierto modo, a llevar una "vida extravagante", como los demás poetas estudiantiles.

Sin embargo, Neruda traía de provincia un espíritu trabajador, ordenado. "Yo defendí mis costumbres provincianas trabajando en mi habitación, escribiendo varios poemas al día y tomando interminables tazas de té, que me preparaba yo mismo".

Y aquí damos con el primer rastro de una costumbre que perdura. Los poemas de Neruda, salen todos del fondo de una taza de té. El té sustenta a Neruda y por eso —a veces— su poesía presenta un engañoso tono oriental y conforme va madurando, hasta su mismo rostro toma el aspecto de un mandarín chino.

Pero en 1921 "la turbulencia de la vida de los escritores de la época tenía su especial fascinación. Estos no concurrían al café, sino a las cervecerías y a las tabernas. Las conversaciones y los versos iban y venían hasta la madrugada".

Este muchachito tímido y ausente, de provincia, se convierte en líder "hippie"; se hace cabecilla, tal vez sin quererlo, como allá en Temuco.

Todo empezó con una capa. La que en ferrocarriles le dan a su padre, para que se proteja de la lluvia y el frío, pero que él no usa y sí Neruda, que agrega a ella un sombrero alón.

“Esta prenda provocaba la furia de las buenas gentes y de algunos no tan buenos. Era la época del tango que llegaba a Chile no sólo con sus compases y su rasgueante “tijera”, sus acordeones y su ritmo, sino con un cortejo de hampones que invadieron la vida nocturna y los rincones en que nos reuníamos. Esta gente del hampa, bailarines y matones, creaban conflictos contra nuestras capas y existencias. Los poetas nos batíamos con firmeza”.

Naturalmente que esto se ha expresado con mucha poesía. La realidad debió de ser mucho más cruda.

En octubre de 1921 comienzan las famosas Fiestas de la Primavera y en el tradicional Concurso que abre la Federación de Estudiantes de Chile, Neruda obtiene el Primer Premio, con su poema “La Canción de la Fiesta”.

La juventud del 20 vive en perpetua euforia. Hay optimismo y los muchachos creen que han conquistado el mundo y que nada es imposible para quienes luchan por nobles ideales.

Entusiastas, con alegría incontenible, piensan que el futuro es de ellos y que harán muchas cosas, no saben qué, pero que serán constructores de un porvenir mejor.

Y todo se vuelve canción.

*Juventud, juventud, torbellino.
Soplo eterno de eterna ilusión.
Fulge el sol en el largo camino
que ha nacido la nueva canción.*

*Nuestro decir es de canción,
nuestras miradas vierten luz.
De anhelo es nuestro corazón:
por eso somos juventud.
Con las alas abiertas se arranca
de los labios la viva canción...*

Con una canción en los labios, la juventud transformará al mundo y merced a la alegría y al entusiasmo, al fervor adolescente y a la buena fe, ese mundo será un mundo nuevo de justicia y amor, donde todos los hombres serán mejores.

Linda generación la del veinte y su euforia idealista valga la pena vivirla.

LA CANCION DE LA FIESTA

*Hoy que la tierra madura se cimbra
en un temblor polvoroso y violento
van nuestras jóvenes almas henchidas
como las velas de un barco en el viento.
Por el alegre cantar de la fuente
que en cada boca de joven se asoma;
por la ola rubia de luz que se mueve
en el frutal corazón de la poma,
tiemble y estalla la fiesta nocturna
y que la arrastren triunfantes cuadrigas
en su carroza, divina y desnuda,
con su amarilla corona de espigas.*

*La juventud con su lámpara clara
puede alumbrar los más duros destinos,
aunque en la noche crepiten sus llamas
su lumbre de oro fecunda el camino.*

*Tiende y estalle la fiesta. La risa
crispe las bocas de rosa y de seda
y nuestra voz dulcifique la vida
como el olor de una astral rosaleda.*

*Hombres de risa vibrante y sonora,
son los que traen la fiesta en los brazos,
son los que llenan la ruta de rosas
para que sean más suaves sus pasos.*

*Y una canción que estremece la tierra
se alza cantando otra vida mejor
en que se miren el hombre y la estrella
como se miran el ave y la flor.*

*Se harán agudas las piedras al paso
de nuestros blancos y rubios efebos
que seguirán con los ojos en alto
volcando siembras y cánticos nuevos.*

*Tiemble y estalle la fiesta. Que el goce
sea un racimo de bayas eximias
que se desgrane en las bocas más nobles
y que fecunde otras bellas vendimias.*

(Paráfrasis)

Hoy que ha llegado la primavera, van nuestras jóvenes almas, henchidas de alegría, a celebrar su fiesta.

La juventud, con sus ideales puros, puede llevar luz a los destinos más lóbregos.

Empiece la fiesta y que la alegría llene los corazones de todos y dulcifique la vida, pues sólo los hombres que tienen la risa en los labios, traen la felicidad.

Lleguen todos entonando la canción de una vida mejor, en que haya amor y armonía. Cantando esta canción y otras nuevas, pasarán nuestros jóvenes, sembrando ilusiones y con los ojos puestos en los más altos ideales.

Que la alegría de vivir se exprese en todas las bocas y perdure en otras celebraciones primaverales.

Aquel muchacho de 17 años, al que nadie conoce todavía y que aún se siente un solitario prisionero en la gran ciudad, expresa —con sus bellas palabras— ese entusiasmo, esa fe, ese idealismo, ese espíritu soñador, que caracteriza a la generación del 20 y que hace preguntar a uno de sus más sagaces líderes si “no se preocupaban más bien de las palabras que de los hechos, de la belleza del discurso que del sentido de la realidad”.

Pero esa es una característica de esa generación y más tarde, cada uno de sus componentes, deberá sacar su propia moraleja.

El poeta que escribió:

*Somos simiente y sin embargo
tenemos gesto sembrador,*

entendió fielmente a su generación. Porque eso fueron: jóvenes cuyo papel era sembrar inquietudes ideales, pero no ir más allá, porque “basta al día su afán”. No les correspondía a ellos cambiar la sociedad, sino sembrar la aspiración a una vida mejor. Otras generaciones sembrarían inquietudes teóricas y buscarían transformar la realidad, así como otras, más tarde, sembrarían inquietudes —a su modo— reventando cocteles Mólotov.

A cada generación, su propio papel.

Aquella memorable velada, que tal vez ocurre una noche de mediados de octubre, permite a la muchachada del 20, conocer por primera vez de cuerpo presente, a su poeta más representativo, pero nunca se imaginó nadie, que aquel jovencito flaquísimo y de voz extraña, comenzaba —en ese momento— una de las más gloriosas carreras de la literatura universal y que su luminosa existencia, honraría a nuestra Patria.

El poema "La Canción de la Fiesta" fue editado en ese mismo mes de octubre en la imprenta Selecta de San Diego y voceado en las calles por los estudiantes.

Al año siguiente, el periódico Claridad intenta la recopilación de los versos de Neruda en el libro titulado *Crepusculario*. Debí aparecer en noviembre de 1922, pero no se alcanzaron a reunir los fondos y empieza la agonía de Neruda para obtenerlos.

"Mis escasos muebles se vendieron. A la casa de empeños se fue rápidamente el reloj que solemnemente me había regalado mi padre, reloj al que él le había hecho pintar dos banderitas cruzadas. Al reloj siguió mi traje negro de poeta".

Pero ya impresa la edición y pegadas las tapas, tampoco el editor le entrega el libro, a menos que la pague íntegra. Y sigue la desesperación de Neruda, para entregar el saldo.

¿Expondría su problema a Pedro Prado, que disponía de recursos y comprensión? Tal vez no, porque lo habría contado más tarde.

A quien visita es a Hernán Díaz Arrieta, Alone. Así lo cuenta el ilustre crítico, que en ese tiempo tenía 32 años: "He aquí un visitante. Joven, muy joven, apenas diecinueve años, delgadísimo, pálido, de aire melancólico, visiblemente mal alimentado, proclive al silencio. Lo conocía ya de nombre. Pedro Prado me lo había hecho notar como alguien que no debía confundirse con cualquiera. Había obtenido un premio en una fiesta estudiantil por versos muy hermosos y solía publicarlos en revistas esporádicas, lo que le había dado cierta notoriedad entre sus compañeros, muchachos bohemios, un poco vagabundos, de esos que el talento inclina a la soberbia y la pobreza a la rebeldía.

...El muchacho me contó, con aire distraído y modales desganados, que tenía impreso un volumen, el primero; pero no podía sacarlo a luz, porque le exigían, como medida previa, una cantidad de pesos que no estaba a su alcance.

No pedía, no proponía nada; se limitaba a exponer. (Alone. *Los cuatro grandes de la literatura chilena*).

Y tuvo suerte. Alone facilitó al joven poeta, el saldo que faltaba, retira *Crepusculario* y sale "a la calle, con mis libros al hombro, con los zapatos rotos y loco de alegría".

El triunfo es instantáneo. La aparición del libro es celebrada con el aplauso

unánime de la crítica y coloca a Neruda a la cabeza de sus compañeros de letras.

Empieza a influir y a tener admiradores, los que —según recuerda González Vera— eran llamados “la Banda de Neruda”, formada por ocho o más parciales de sombrero alón y capa. Caminaban hacia el río y se metían en el bar “Teutonia”. Pablo Neruda atraía como compañero. Superó a los reyes que tienen corte porque pueden dar, en que la tuvo sólo por el encanto de su personalidad”. (González Vera: *Cuando era muchacho*).

Hay fotografías de esos años y muchos párrafos de gente que ha recordado aquel tiempo.

“Los poetas de la época llamaban la atención con su vestimenta —grandes chambergos, trajes siempre oscuros, corbatas de lazo, sueltas, camisas blancas, amplias— y aun con la gravedad del rostro, apesarado con el sello de una viril melancolía. (Raúl Silva Castro. *Pablo Neruda*).

Tal cual se le ve a Neruda en una histórica fotografía de la época: sombrero de alas anchas, la famosa capa “paterna” oscura, muy larga, que le servía de abrigo y le permitía disimular un tanto las agresiones del tiempo en su ropa, habitualmente muy descuidada. La expresión era hermética y melancólica; hablaba poco, y con voz pareja, monótona, algo nasal”. (Raúl Silva Castro. *Id.*). Habría que agregar una pipa corta, un rostro flaco, en fin, es la estampa de un joven meditabundo que vive “en poeta”.

Pero había “algo en él”, ya en su niñez. Lo recuerda así Juvencio Valle y dice: “Mi conocimiento de Neruda se remonta a la infancia y desde esa época remonta cuando ninguna manifestación visible podría haber denunciado al poderoso poeta del futuro yo ya presentía en él una individualidad distinta, una vibración imperceptible, un aire que sólo a él pertenecía y que lo hacía diferente”. (Juvencio Valle. *Aurora*, N.os 3-4, julio-diciembre 1964).

Diego Muñoz ha escrito: “El año de la muerte de Rubén Darío (1916, P. G.) hacíamos justamente el primer año de humanidades en el Liceo de Temuco. Pablo era ya poeta; pero yo no lo sabía. No obstante ¿qué tenía ya entonces de ser prodigioso, puesto que su imagen se conserva muy particularmente en mi memoria?” (Diego Muñoz. “Pablo Neruda: vida y poesía”. Mapocho, año 1964, N° 3).

Con otras palabras y tomando el fenómeno por el reverso, dice Tomás Lago, en un memorable ensayo: “Más que un conocimiento exacto, un soplo literario —existe este fenómeno— nos decía que “La Canción de la Fiesta”, premiada por la Federación de Estudiantes, traía a la literatura chilena la fisonomía de un nuevo poeta”. (Tomás Lago. “Pablo Neruda. Tras el rastro

de un perfil". Antártica, N.ºs 10-11, junio-julio 1945 y Pro Arte, Nº 22, 9-xii-48, "Neruda en la época de *Crepusculario*").

En el ensayo de Lago aparece un retrato físico de Neruda que no hay que perder: "Era un muchacho alto, de un color cetrino oliváceo, flaco, silencioso, con una mirada fija, de ojos de loza mate; lo más impresionante en su rostro agudo, soberrayado de arriba abajo por la cortante nariz, eran unas cejas negras, sombrías, que recordaban el plumaje de los pájaros, cuyos arcos se articulaban en dos rayas verticales, escindidas —formando una especie de signo impenetrable— al medio de la frente. Estudioso, ordenado, metódico, era un estudiante destacado de su escuela universitaria".

Reflexionando al hilo de este ensayo de Tomás Lago, vemos que "La Canción de la Fiesta" permite intuir a sus contemporáneos, la presencia de un nuevo poeta. La influencia de Darío se perdía a la distancia y se veía nacer "una poesía más local, individualista, cortada sobre otros ritmos".

Los poetas anteriores eran anecdóticos, elegantes, refinados y estaban muy en la línea de los decadentes franceses. Los nuevos buscaban ser realistas, antiliterarios; no les interesaba ser elegantes, pero sí exactos. También pretendían ser nacionales y personales.

(Entre paréntesis, podemos decir que ésta venía a ser la tercera ola en las generaciones literarias chilenas que buscaron la raíz de nuestra nacionalidad, repudiando las influencias extranjeras. A saber: la de 1842 (Lastarria, Jota-beche, etc.); La de 1891 (Federico Gana, Baldomero Lillo, Pezoa Véliz, etc.) y esa, la de 1920).

Viene al pelo transcribir las propias palabras de Neruda, cuando se refiere a este contraste entre la actitud de sus compañeros de generación ante la vida y la de los poetas de la generación anterior:

"Mi generación fue antilibresca y antiliteraria por reacción contra la exquizez decadente del momento. Eramos enemigos jurados de la nocturnidad, del alcaolide espiritual. Fuimos hijos naturales de la vida. (Discurso con motivo de la Fundación Neruda).

"Gran parte de mi generación situó los verdaderos valores más allá o más acá de la literatura, dejando a los libros en su sitio. Preferiríamos las calles o la naturaleza, los tugurios llenos de humo, el puerto de Valparaíso, con su fascinación desgarradora, las asambleas sindicales turbulentas de la I.W.W."

"Los defectos de Pedro Prado eran, para nosotros, ese desapasionamiento vital, una elucubración interminable alrededor de la esencia de la vida sin ver ni buscar la vida inmediata y palpitante" (Latorre, "Prado y mi propia sombra").

Articulando aún más esta posición, es útil agregar lo que Neruda dice en *Algo sobre mi poesía y mi vida*: "Por una parte el cosmopolitismo cerraba los caminos, mostrando como un ideal la neurosis de arrastre de la primera guerra mundial. Por otra, la burguesía más refinada, pedía una literatura estrictamente extranjera, reclamaba los juegos del espíritu, la deshumanización y la desnacionalización. Mientras tanto se dejaba caer sobre los escritores hiel amarga y ácidos quemantes, hasta derribarlos, condenándolos a un suicidio lento, desenfadado y certero.

Era difícil conservar fría la cabeza".

La posición que sostuvieron fue pues no sólo un modo de reaccionar frente a una doctrina literaria, sino también una actitud de defensa ante una sociedad que buscaba destruirlos.

Conviene ir atando cabos en este aspecto tan interesante que nos ha salido al paso referente a los poetas de la generación del 20.

La época llamaba a la neurosis, a los malabarismos literarios, a "lo exquisito"; se prefería al "poeta-poeta" o al "poeta-mariposa", que vivía en azul, lejos del mundanal ruido.

Con su sagacidad habitual, Alone capta el momento cuando dice: "Pero, entonces (en aquel tiempo P. G.) la anécdota era mal mirada, nadie debía decir cosas concretas y lo material, lo histórico, lo humano, hallábase proscrito. Por esa senda recóndita se iba hacia la poesía pura, cara al Abate Bremond y a los deshumanizados" (*Los cuatro grandes de la literatura chilena*).

Es curioso que Neruda centrara al arquetipo de esta actitud en la persona de Pedro Prado. Porque sucede que la generación que éste capitaneó, tuvo más o menos las mismas quejas con respecto a los partidarios del modernismo, con sus oropéndolas, libélulas, sus plumajes chillones y su música estridente. Ellos prefirieron los medios tonos, la voz pausada, la penumbra, la confidencia asordinada. Recordemos sino el campanazo que significó en su tiempo, la crítica de Ernesto A. Guzmán en esa misma dirección, que le trajo el enfado de Omer Emeth.

Pues bien, he aquí que, por la ley fatal de las generaciones, son —a su vez— criticados por los poetas del año 20 y se dice de ellos que padecían "un desapasionamiento vital", que filosofaban interminablemente alrededor de la vida, pero que no la vivían en su plenitud, que no iban al encuentro de ella, sino que sólo se contentaban con elucubrar interminablemente alrededor de su esencia o más bien dicho, divagaban frente a un espejo, actitud que para Neruda y sus seguidores, carecía de sentido. Esto, con respecto a los poetas que los precedieron.

Frente a la sociedad y a lo que ella entendía por arte, la actitud fue de traer a la tierra el arte; de procurarle un calor humano; de escribir con el corazón y no con el cerebro; de huir de lo artificial e ir al encuentro de lo natural; de arrancar como del demonio de las reglas y de actuar de acuerdo a lo que indicara la vida.

Al respecto dice Tomás Lago que Neruda "Odió siempre toda receta".

En otras palabras, improvisaban ciñéndose a los afanes del día. Recordemos que cuando Neruda quiso actuar de acuerdo a ciertas normas, fracasó. Por lo menos eso confiesa él, refiriéndose a *El Hondero Entusiasta*.

Su genio trabaja mejor, mientras con más espontaneidad lo hace Neruda.

Por último, tenían que defenderse también del ambiente y esta fue tal vez la lucha más terrible. Muchos sucumbieron, ya por debilidad física o por flaqueza moral.

Neruda habla de ello en reiteradas ocasiones y el testimonio de Diego Muñoz es harto elocuente. "La vida dura (11). Por muchas veces me tocó acompañar a Pablo al final de una noche, y caminábamos callados. Ya no había conversación ni risas, sino consideración silenciosa de todo lo que estaba ocurriendo con nuestras vidas, a las cuales la sociedad ponía cerco. Santiago era duro. En cierto modo estábamos aislados, solos. Todos vivían pobremente. Y sin embargo, Pablo era ya famoso y los editores le abrían codiciosamente sus puertas. Pero el porvenir estaba cerrado herméticamente. No había salida. Los trastornos políticos se habían sucedido rápidamente y el futuro próximo parecía sombrío".

De todo esto fluye una consecuencia que conviene estampar aquí. Si por el camino de la deshumanización, de los juegos del espíritu, del cosmopolitismo, se llegaba a la poesía pura, a la indiferencia frente a la vida, por el camino que escogieron Neruda y los poetas de su grupo, se arribaba fatalmente a los grandes problemas del mundo contemporáneo y a una tajante definición con respecto a "lo social".

Por eso es que yo reitero aquí lo que expuse en mi trabajo del año 1953 sobre *La poética de Pablo Neruda*: "con el conflicto español o sin él, Neruda hubiera derivado a la poesía social".

La posición de Neruda era bien clara al respecto y si la poesía que cultivaba era vital, humana, metida en los itinerarios cotidianos del hombre, también debía preocuparse de cómo éste iba viviendo, qué hacía y de qué manera agonizaba cada 24 horas.

Y esta posición es visceral, desde siempre; es congénita a la existencia de Neruda. Basta leer sus poemas autobiográficos "La injusticia" y "Los abandonados" del "Memorial de Isla Negra",

*Toqué de pronto toda la injusticia.
El hambre no era sólo hambre
sino la medida del hombre.
El frío, el viento eran también medidas.
Midió cien hambres y cayó el erguido.
A los cien hambres fue enterrado Pedro.*

Pero Neruda en su poesía no hace más que expresar una posición que a su vez colora la lucha político-social del año 20. El forcejeo, la abierta pugna, el odio y las feroces batallas adversas a las reformas estructurales que encabezaba la oligarquía contra el régimen alessandrino, tiene su concordancia en la actitud de la sociedad que "dejaba caer sobre los escritores hiel amarga y ácidos quemantes" y le ponía un cerco pues "La vida era dura y Santiago era duro" para los artistas que como Neruda, luchaban contra las injusticias: Querían una poesía más humana, como consecuencia de una sociedad más humana, según era el esquema de lucha de la generación del 20.

Hechos estos alcances y aclaraciones, volvamos a *Crepusculario*.

Algo más de 40 años más tarde; Neruda escribe de este libro: "Mi primer libro *Crepusculario*, se asemeja mucho a algunos de mis libros de mayor madurez. Es, en parte, un diario de cuanto acontecía dentro y fuera de mi mismo, de cuanto llegaba a mi sensibilidad. Pero nunca *Crepusculario*... contuvo un propósito poético deliberado, un mensaje sustantivo original".

La variedad de los temas confirma cuanto aclara Neruda. Hay de todo pero, detalle curioso, no hay nada o casi nada de las tierras sureñas. Es este un libro estrictamente urbano; la ciudad se hace presente en todos los temas y como el joven poeta ya puede hacer comparaciones, éstas siempre resultan desfavorables para los pueblos de la frontera. Sin embargo, el artista confiesa: "Yo soy una palabra de este paisaje muerto, yo soy el corazón de este cielo vacío". El contraste radica en que el paisaje está muerto —nada dice— y el cielo está vacío de todo mensaje poético.

Y es que la poesía nerudiana no es bucólica sino telúrica. No dibuja finas manchitas a la acuarela sino violentas composiciones que se cargan de tintas negras, cruzadas por áureas fosforescencias eléctricas. Si en música la comparé a Beethoven y no a Wagner, en pintura sería un Rembrandt antes que un Renoir.

Ya en *Crepusculario* hay una clara confirmación de lo que digo y es —parece— el único caso. Se trata de "Playa del sur" donde el poeta capta la grandiosidad del océano, la violencia de su furia desatada, que lo hace verse pequeño y exclamar: "Frente a la furia del mar son inútiles todos los sueños. ¿Para qué decir la canción de un corazón que es tan pequeño?".

Cruzado de influencias, de presencias que se advierten desleídas o claras, predomina ciertamente y por sobre todo, una atmósfera distinta, sustraída a la época; es una voz nueva, que abre otro camino, que señala rutas inéditas a los poetas de su tiempo.

¿Qué es lo que más admiramos en *Crepusculario*? La maestría. Cualquiera pudo haber creído que era innata, don gratuito para premiar quizás qué avatares. Pero no, tal maestría, es el fruto de un trabajo intenso; es la resultante de un aprendizaje largo, incómodo, fructífero, empezado muy temprano y desde muy lejos en la vida de Pablo Neruda.

Fue escrito el hemoso y original libro, mientras el poeta consumía tazas y tazas de té, que él mismo se preparaba allá en su pensión de Maruri 513; mientras la angustia y la soledad lo ahogaban y él se defendía escribiendo precisamente los versos de *crepusculario*. De repente se le escapó un grito y exclama en "Ivresse: "hoy que sé la alegría de ser libre y ser solo". Pero eso se contrasta cuando confiesa que su "vida es un gran castillo sin ventanas y sin puertas" o cuando dice: "Yo me voy. Estoy triste" y luego, encogiéndose de hombros, agrega: "pero siempre estoy triste".

Asimismo, en un momento de arrebató místico, contemplando los crepúsculos de Maruri "pide:" Dame la maga fiesta. Dios, déjame en mi vida, dame los fuegos tuyos para alumbrar la tierra, deja en mi corazón tu lámpara encendida y yo seré el aceite de su lumbre suprema.

En otros versos se confiesa "Pobre como una hoja amarilla de otoño y cantor como un hilo de agua sobre una huerta". Y confidencia que "De niño mi dolor fue grito y mi alegría fue silencio", y que "¡Si me muriera de repente no dejaría de cantar!".

Dice estar poseído de no sabe qué inquietud pues "adonde vaya estaré siempre con el deseo de partir y con las manos en la frente".

Por último, aparecen en *Crepusculario* los primeros indicios del Neruda "residenciado": "Ella —la que me amaba— se murió en primavera. Recuerdo aun sus ojos de paloma en desvelo.

Es este un libro triste, de una poesía melancólica; hermoso, digno y en cuyas páginas palpita la presencia de nuevos tiempos, de una lírica original y de una voz que la trae un nuevo sentido al crepúsculo, al amor, y al dolor humano.

"Apenas escrito *Crepusculario* quise ser un poeta que acercara en su obra una unidad mayor. Quise ser, a mi manera, un poeta cíclico que pasara de la emoción o de la visión de un momento a una unidad más amplia" (Neruda: "Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos").

Se trata de *El hondero entusiasta* y conversando con Alfredo Cardona Peña en tono confidencial (Después Cardona publicó la conversación en *Pablo Neru-*

da y otros ensayos 1955) comenta Neruda: *El hondero entusiasta* "Lo escribí a los 18 años, en el segundo piso de una casa de Temuco, en el sur de Chile, una noche totalmente llena de estrellas. Tan conmovido estaba, que escribí íntegro ese poema, quedando agotado y tembloroso, pero con la impresión de algo original en la escritura".

"Este libro, suscitado por una intensa pasión amorosa, fue mi primera voluntad cíclica de poesía: la de englobar al hombre, la naturaleza, las pasiones y los acontecimientos mismos que allí se desarrollaban, en una sola unidad".

"Escribí affiebrada y locamente aquellos poemas que consideraba profundamente míos. Creí también haber pasado del desorden a un planeamiento formal. Recuerdo que, desprendiéndome ya del tema amoroso y llegando a la abstracción, el primero de esos poemas, que da título al libro, lo escribí en una noche extraordinariamente quieta, en Temuco, en verano, en casa de mis padres (...) Yo escribí de una manera delirante aquel poema, llegando, tal vez, como en uno de los pocos momentos de mi vida, a sentirme totalmente poseído por una especie de embriaguez cósmica".

Regresa Neruda a Santiago y posiblemente, con la solemnidad que lo caracteriza, ha convocado a su "Banda" y ahí da lectura a su poema.

*Hago girar mis brazos como dos aspas locas
en la noche toda ella de metales azules.*

*Hacia donde las piedras no alcanzan y retornan.
Hacia donde los fuegos oscuros se confunden.*

*Al pie de las murallas que el viento inmenso abraza.
Corriendo hacia la muerte como un grito hacia el eco.*

Leído el poema, es posible que se siguiera un momento de asombro y admiración. Pero entonces uno de sus partidarios, el poeta Aliro Oyarzún, el mago, le pregunta con su voz ronca:

¿Estás seguro de que estos versos no tienen influencia de Sabat Ercasty?

Creo que estoy seguro, responde Neruda. Los escribí en un arrebato.

Pero Neruda no ha contado "la firme". Muchos años más tarde la contará: "En la obra de Sabat Ercasty, la vi realizada mi ambición de una poesía que englobara no sólo al hombre, sino a la naturaleza, a las fuerzas escondidas, una poesía épica que se enfrentara con el gran misterio del universo y también con las posibilidades del hombre".

La lectura de los poemas sabatianos, el anhelo de escribir algo así y la ocasión

que se le presenta en Temuco, se amasijan y dan por resultado esos poemas, de una desconcertante "altivez verbal" y cuyos versos parece que una linotipia los hubiera ido largando línea a línea, por lo que uno se imagina que así debió de haberse caldeado la cabeza del poeta cuando iba escribiendo estos lingotes de metal fundido.

Constatar que lo habían influenciado, fue un golpe violento para el orgulloso joven y sólo por un pelo nos escapamos de que todo se fuera a la porra.

"... Me obsesionaba el delirio de aquella noche. En vano había caído en esa sumersión de estrellas, en vano había recibido aquella tempestad austral".

"Quería decir esto que yo estaba equivocado. Que debía desconfiar de la inspiración. Que la razón debía guiarme paso a paso por los pequeños senderos. Tenía que aprender a ser modesto. Rompí todos los originales que pude tener a mi alcance y extravié los otros".

También se equivocó en esto el poeta. No es que debiera desconfiar de la inspiración. Lo que ocurrió esa noche memorable —allá en Temuco— frente a ese hermoso cielo estrellado, fue que el arrebató místico era auténtico, de buena ley, pero en ese tiempo, el joven poeta no tenía a su disposición el aparato expresivo que le hubiera permitido relatar aquel momento tan maravilloso, de una manera personal —"nerudiana"— y es sólo a la altura de la *Primera Residencia* cuando esto habría sido posible. Todavía Neruda deberá caminar las páginas de *Los 20 poemas*, de *El Habitante*, de *Anillos* y especialmente de la *Tentativa*, para salir a la superficie o bajar a los infiernos, agarrado a las cuatro tablas de su estilo tartamudeante, quejumbroso, alucinante, sonambuloso y neblinoso, que será su manera personal, la marca al fuego con que las divinas potestades, chamuscan los ijares de este búfalo de la poesía.

Todavía dos observaciones más: La primera: que a partir de la experiencia de Temuco, Neruda no volverá a levantar los ojos al cielo. Su poesía se hará terrestre, subterránea, infernal. Mirará el universo, el mundo todo, con los ojos de una filosofía hermética, aunque más intuitiva que materialista.

La segunda: que las reflexiones de Neruda sobre el episodio de Temuco, sus confidencias y conclusiones, debieran ser agregadas a la "Poética de Pablo Neruda", pues complementan el ensayo, en algunos aspectos. Copio a continuación el trabajo que publiqué en *Pro Arte* (1954).

Marta Rivas

Ursula Iguarán de Macondo

En el principio existía ya Ursula. Todas las cosas fueron hechas por ella. Y sin ella nada se hizo de cuanto ha sido hecho.

Y en verdad fue Ursula Iguarán quien, debido al parentesco, al casarse con su primo José Arcadio Buendía, hizo imposible la consumación del matrimonio, por miedo a engendrar un niño con cola de puerco. Al echarle en cara Prudencio Aguilar la prolongada virginidad de su mujer, José Arcadio le atravesó la garganta con una lanza. Acosados por el remordimiento y las alucinaciones con el difunto, los esposos decidieron partir acompañados por un grupo de amigos y sus familias. En el camino del éxodo, Ursula dio a luz un hijo y vagaron por sierras y por ciénagas durante varios meses. Una noche, mientras acampaban, José Arcadio soñó que en ese lugar *se levantaba una ciudad de espejos*. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo. Al día siguiente convenció a sus hombres de que nunca encontrarían el mar. Les ordenó derribar los árboles para hacer un claro junto al río, en el lugar más fresco de la orilla, y allí fundaron la aldea. Esa aldea, construida en el éxodo habría de tener su génesis, su medievo, con Francisco el Hombre, el trovador, Melquíades, Merlin el Encantador, que aporta la sabiduría del viejo mundo: el imán, la lupa, el astrolabio, el hielo. Tendría sus cruzadas, las guerras civiles y un Renacimiento con los Aurelianos encerrados descifrando los manuscritos en sánscrito de Melquíades y no habrían de faltarle sus flagelos: el insomnio, el diluvio, la sequía.

La historia de Macondo se confunde y coincide con la historia de la familia Buendía, obsesionada por el incesto, y en esta estirpe se repetirán los nombres, lo que indica la continuidad de la vida que repite los tipos humanos al infinito: *los Aureliano retraídos, pero de mentalidad lúcida. Los José Arcadio impulsivos y emprendedores, pero marcados por un signo trágico.* Fuera de clasificación están José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo, hijos mellizos de Arcadio y de Santa Sofía de la Piedad, quienes tienen las características troncadas, quizás porque se barajaron en la infancia según sospechaba Ursula, su abuela.

En *Cien Años de Soledad*¹ la historia y la leyenda, los milagros, las guerras y la sequía son cosas cotidianas. Candorosamente la ironía y la ternura, lo diario y lo maravilloso son mezclados con tal impavidez, que todo parece verosímil. Volviéndose siempre al tema de la soledad, la inevitable soledad humana, soledad a que nadie escapa, *el Coronel Buendía apenas si comprendió que el secreto de una buena vejez no es otra cosa que un pacto honrado con la soledad.* La soledad en García Márquez no es el aislamiento material, ni el psicológico, sino el hecho espiritual de que cada ser humano es único en un mundo perecedero.

Esta novela, que puede considerarse también de espacio, se puede leer de diversas maneras: como relato de peripecias, metáfora histórica, novela costumbrista o humorística. El humor, siempre presente, es de diversas formas: las más de las veces, de exageración, como el relato del pantagruélico concurso gastronómico de Aureliano Segundo con la Elefanta; la proliferación de los conejos de Petra Cotes; José Arcadio que dio la vuelta al mundo 75 veces; Aureliano Segundo que empapeló la casa con billetes de a peso, adquiriendo ésta el aspecto de una mezquita; la Meme convidando a veranear en su casa a sesenta y ocho compañeras y cuatro monjas; llueve cuatro años, once meses y dos días, escampa y no vuelve a llover en diez años.

Además del humor de exageración está presente el contraste, contraste entre ese pueblito perdido en la ciénaga y los lugares exóticos en que cumplen su destino algunos macondinos: la Meme muere en un hospital en Cracovia, y Monsieur Gastón escribe desde Tanganyika para reclamar su velocípedo. Y por último, un rasgo de humor negro: al abuelo del Carpio, que mandaba todos los años maravillosos juguetes para la Pascua, termina por mandar un ataúd con su propio cadáver adentro.

Cien Años de Soledad, tras un relato sencillo, muestra otro más profundo que desmiente el tono desaprensivo. Por ejemplo, es adjetivo de don Fernando del Carpio (cuya hija pasó su infancia tejiendo coronas mortuorias), el enviar ese fúnebre presente. Las muertes de muchos de los Buendía son adjetivas de sus vidas; son como un epíteto de ellas, las califican y resumen a la vez. La forma de sus muertes es como una última reiteración de sus vidas: José Arcadio,

¹Ed. Sudamericana, Buenos Aires - Cuarta edición, 1967.

el fundador, muere visitado por Prudencio Aguilar, el hombre cuya muerte no dejó de alucinarle. Arcadio, el sanguinario dictador, muere fusilado y, minutos antes de su muerte, *vuelve a sentir el temor que lo atormentó toda la vida*. Rebeca es encontrada muerta en su dormitorio, con un pulgar metido en la boca, como acostumbraba hacerlo en su infancia desvalida. José Arcadio Segundo, que vivía encerrado desde la matanza de los gringos, muere diciéndole a Aureliano, su sobrino: *Acuérdate siempre de que eran más de tres mil y que los echaron al mar*. Vivió para dar testimonio de lo que él presenció y que marcó su vida. El coronel Aureliano muere orinando al pie del nogal después de haber visto desfilar un ridículo circo, que es como una metáfora de la vanidad de sus empresas. Podría servir de epílogo a esto la frase del Eclesiastés: *¿Qué provecho trae al hombre todo el penoso esfuerzo que despliega bajo el sol?*

A primera vista pareciera que esta novela hubiese sido escrita al desgaire, dejando volar imaginación y fantasía, pero un examen más preciso permite observar que se compone de veinte capítulos, ninguno de los cuales tiene más de dieciocho páginas ni menos de catorce, y está tan rigurosamente armada que en la segunda mitad del libro se refleja la primera, justificando así el nombre de la ciudad de los espejos.

Exactamente en la página 169, por primera vez, Ursula, testigo del libro (es la única que conoce a todos los Buendía), dice, comentando las empresas de transporte fluvial de su bisnieto José Arcadio Segundo, que a ella le recuerdan las empresas desaforadas de su marido: *Ya esto me lo sé de memoria. Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio*.

La obra no está dividida en capítulos numerados: la página 169 se encuentra en el capítulo al que correspondería un número 10, es decir, en la mitad del libro. Esto sugiere que existe una simetría en la obra, simetría de la cual hay varios ejemplos; uno de ellos sería: el primer Buendía con cola de puerco se menciona en el capítulo segundo, figura en toda la obra como una aprensión y en el capítulo veinte nace un nuevo Buendía con cola de puerco.

En el capítulo decimosegundo, ante el plano para traer el tren, trazado por Aureliano Triste, nieto de Ursula, que éste ha extendido sobre la mesa y que era un descendiente directo de los esquemas con que José Arcadio Buendía ilustró el proyecto de guerra solar, Ursula confirmó su impresión de que el tiempo estaba dando vuelta en redondo.

En el capítulo dieciséis, Ursula está ciega y centenaria, José Arcadio que ha tomado el partido de los trabajadores de la bananera y escapado por milagro a cuatro tiros de revólver que le hizo un desconocido cuando salía de una reunión secreta: *Ursula, desde su rincón de tinieblas, percibió la atmósfera y tuvo la impresión de estar viviendo de nuevo los tiempos azarosos en que su hijo Aureliano cargaba en el bolsillo las píldoras homeopáticas de la subversión*. Tra-

tó de hablar con José Arcadio Segundo para enterarlo de ese precedente, pero Aureliano Segundo le informó que desde la noche del atentado se ignoraba su paradero. *Lo mismo que Aureliano, exclamó Ursula. Es como si el mundo estuviera dando vueltas.*

Poco antes de morir, Ursula se encuentra con José Arcadio Segundo (su bisnieto) encerrado en el cuarto de Melquíades. José Arcadio repitió una frase de Ursula: —*Qué quiere, murmuró, el tiempo pasa. —Así es, dijo Ursula, pero no tanto.*

Al decirlo tuvo conciencia de estar dando la misma réplica que recibió del coronel Aureliano Buendía en su celda de sentenciado y una vez más se estremeció con la comprobación de que el tiempo no pasaba como ella lo acababa de admitir, sino que daba vueltas en redondo.

Hay quienes a primera vista han creído ver en *Cien Años de Soledad* a Macondo como personaje principal o una descripción de los problemas sociales, políticos o de explotación por el imperialismo que aquejan a Latinoamérica. Aunque tal vez, en un plano inmediato sea también eso, es mucho más. El problema que presenta *Cien Años de Soledad* no es el de un caso social y económico, sino el de una gran cultura transformada y preservada en América, es decir, en un lugar inadecuado. Se trata de un valor espiritual conservado, a pesar de todo, en un lugar impropio, poco apto para todo y cualquier valor: el mundo.

Aunque *Cien Años de Soledad* empiece con la fundación de Macondo y termine con su destrucción, no presenta, en ningún momento, la historia de Macondo, sino la historia espiritual de la familia Buendía, todos los personajes que figuran en la obra aparecen en su relación con las Buendía. Para conocer mejor Macondo, hay que leer el resto de la obra de García Márquez: *La hojarasca*, *El coronel no tiene quién le escriba*, y algunos cuentos de *Los funerales de Mama Grande*. No se puede tomar los *Cien Años* como el cuadro de una sociedad, porque en este Macondo que transcurre principalmente en las idas y venidas en la casa de los Buendía, no se advierte estratificación social. Hay dos episodios históricos: la fiebre del banano que tuvo lugar entre 1915 y 1918 y que rinde cuenta de la explotación norteamericana, y las guerras civiles o guerrillas que lleva a cabo el coronel Aureliano, quién, según la exageración típica del humor de García Márquez, *promovió 32 levantamientos, escapó a 14 atentados contra su vida, a 73 emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. Sobrevivió a una carga de estricnina en el café que habría bastado para matar un caballo.*

Nuestro estudio versa sobre Ursula, la única que conoció a todos los Buendía y que es el testigo de la historia de la familia. Ursula es la mujer latinoamericana por excelencia, entera ante la adversidad, sostén de su familia, testaruda conservadora de la Tradición y, más que eso, es La Mujer.

¿Cómo se mira a Ursula Iguarán? En la página 15 hay un retrato de ella: *Activa, menuda, severa, aquella mujer de nervios inquebrantables, a quien en ningún momento de su vida se la oyó cantar, parecía estar en todas partes desde el amanecer hasta muy entrada la noche, siempre perseguida por el suave susurro de sus pollerines de olán. Gracias a ella, los pisos de tierra golpeada, los muros de barro sin encalar, los rústicos muebles de madera contruidos por ellos mismos estaban siempre limpios, y los viejos arcones donde se guardaba la ropa exhalaban un tibio olor a albahaca.*

¿Se trata de un prototipo de mujer hispanoamericana? Muchas cosas parecen indicarlo:

A nadie que haya vivido en un pueblo de Hispanoamérica le parecerá ajena esa casa de patios con begonias y rosas, *esos viejos arcones, donde se guardaba la ropa y que exhalaban un tibio olor a albahaca*, esos santos de yeso sobre las cómodas de los dormitorios, a quienes se les cambiaba traje según los ciclos del año litúrgico; las ropas asoleándose en el patio; el horno de Ursula del que salía el sustento diario e infinitos animales de caramelo; Santa Sofía de la Piedad, que tenía la cualidad de ser visible sólo cuando se le necesitaba, esa mamá-médico que con gran sentido práctico da purgante a sus hijos cuando están enfermos de amor.

Concretamente, Ursula parece ser una hispanoamericana por excelencia. Según Keyserling, *estas mujeres, refugiadas en su naturaleza, no pierden la confianza en el porvenir, ni siquiera durante las catástrofes más atroces*; y Ursula, convertida en jefe de familia, con su marido loco atado al árbol, asegura la sobrevivencia de la estirpe, recibiendo a sus nietos naturales Arcadio, Aureliano José y a la allegada, Rebeca Ulloa Montiel. Después de la muerte de Arcadio, acogerá a la amante de éste, Santa Sofía de la Piedad, madre de sus tres hijos, y finalmente vivirá con éstos, más Fernanda del Carpio, esposa de Arcadio Segundo y su descendencia.

Ursula siente un gran apego a las naciones y usos tradicionales del catolicismo popular. Tiene un gran respeto por la Iglesia. Hace aportes para la erección del templo en que se casará Rebeca Buendía con Pietro Crespi; cuando gobierna Macondo, dispone la reanudación de la misa dominical. Cree en el pecado original. Hace bautizar a los 21 hijos del coronel Aureliano Buendía y más tarde los hace confirmar. Tiene una gran ilusión por el clero. Se alegra cuando el padre Antonio Isabel emprende la educación de Arcadio y lo prepara para la primera comunión. Centenaria ya, cría para sacerdote al hijo de Fernanda del Carpio, esperando que algún día sea papa. El padre Antonio Isabel tiene que convencerla de que el carnaval no es una fiesta pagana sino cristiana, para que permita que Remedios la Bella participe en él. Tiene gran desconfianza

de las herejías y permite la amistad de Meme con las americanas, a condición de que no se deje convertir a la religión protestante.

Como un rasgo típico del catolicismo, cree en la santidad de la pobreza. Cuando están muy ricos, suplica a Dios: *Haznos tan pobres como éramos cuando fundamos este pueblo, no sea que en la otra vida nos vayas a cobrar esta dilapidación.* No sólo cree en la santidad de la pobreza, sino que tiene la idea del castigo consiguiente al deleite; ahí se revela la tendencia estoica, senequista, característica del catolicismo español exportado a sus colonias.

Cree en la veneración de las imágenes: cuando apenas ha pedido ser pobre y se quiebra un enorme San José de yeso, atiborrado de monedas de oro, se desespera por el involuntario paganismo que implica haberle rezado a 200 kilogramos de oro y escupe sobre el montón de monedas.

Otra noción típicamente católica es la de resignación y aceptación de las "pruebas". Una sola vez en el libro, Ursula se rebela por la falta de sentimientos de su familia, y le pregunta a Dios, sin miedo, si de verdad creía que la gente estaba hecha de fierro para soportar tantas penas y mortificaciones; y preguntando y preguntando iba atizando su propia ofuscación, y sentía unos irreprimibles deseos de soltarse a despotricar como un forastero, y de permitirse por fin un instante de rebeldía, el instante tantas veces anhelado y tantas veces aplazado de meterse la resignación por el fundamento, y cagarse de una vez en todo, y sacarse del corazón los infinitos montones de malas palabras que había tenido que atragantarse en todo un siglo de conformidad.

—¡Carajo!, gritó.

Amaranta, que empezaba a meter la ropa en el baúl, creyó que la había picado un alacrán.

—¿Dónde está?, preguntó alarmada.

—¿Qué?

—¡El animal!, aclaró Amaranta.

Ursula se puso un dedo en el corazón.

—Aquí, dijo.

Y prosigue el relato sin comentarios.

Muy sudamericano es el concepto de la vida social de Ursula. Por ejemplo, cuando se da cuenta de que sus hijos están por casarse y tener hijos y que se verían en la obligación de dispersarse por falta de espacio, agranda la casa para que puedan caber todos sus descendientes. Además, decide estrenar en sociedad a sus hijas; encarga a Europa cristales de Bohemia, vajillas, manteles y lámparas, y da una fiesta en que selecciona cuidadosamente a los invitados que son los hijos de los fundadores de Macondo, y no convida a las hijas del gobernador: la autoridad es siempre sospechosa y de mal tono. Cuida a los novios

sentada en un mecedor, dispuesta a no dejarse derrotar por maniobras que eran viejas en su juventud.

Por último, el concepto del duelo, también herencia español, ayuda a comprobar las características que se han mencionado. A la muerte de Remedios Moscote, *Ursula dispuso un duelo de puertas y ventanas cerradas, sin entrada ni salida para nadie como no fuera para asuntos indispensables; prohibió hablar en voz alta durante un año, y puso el daguerrotipo de Remedios en el lugar en que se veló el cadáver, con una cinta negra terciada y una lámpara de aceite encendida para siempre.*

Sin saberlo, Ursula es la conservadora de una tradición españollísima, y nada la hará cejar en el cumplimiento de los ritos que aprendiera de su madre y ésta de su abuela. Ni la soledad, ni el hecho de que estos ritos estén transportados a un continente de clima diferente al de España, ni el cruce de razas que durante años ha formado la raza de nuestra América mestiza, la harán dejar de lado esta herencia cultural.

Keyserling, en *Estudios Suramericanos*, habla del matriarcado en Latinoamérica: Ursula podría ser un prototipo de la matriarca. La vemos primero llamar la atención a José Arcadio para que se preocupe de la educación de sus hijos y conseguir que lo haga. Cuando su nieto Arcadio es dictador del pueblo, le gritará *"Eres un asesino" cada vez que se entera de una nueva arbitrariedad*, y por fin le pega y lo encierra. A raíz de esto se convierte ella en el dictador del pueblo, libera a los presos políticos y descalifica a los bandos atrabiliarios. Años después, cuando su hijo el coronel Aureliano es dictador y condena a muerte a José Raquel Moncada, Ursula lleva ante el consejo de guerra a todas las madres de los oficiales revolucionarios que vivían en Macondo. *Una por una, las viejas fundadoras del pueblo exaltan las virtudes del General Moncada. Ursula fue la última en el desfile. Su dignidad luctuosa, el peso de su nombre, la convincente vehemencia de su declaración hicieron vacilar por un momento el equilibrio de la justicia. "Ustedes han tomado muy en serio este juego espantoso, y han hecho bien, porque están cumpliendo con su deber", dijo a los miembros del tribunal. "Pero no olviden que mientras Dios nos dé vida nosotras seguiremos siendo madres, y por muy revolucionarios que sean tenemos derecho de bajarles los pantalones y darles una cueriza a la primera falta de respeto. Cuando Gerineldo Márquez es condenado a muerte por el Coronel Aureliano, la víspera de la ejecución Ursula visita en el dormitorio al coronel, desobedeciendo la orden de no molestarlo. Cerrada de negro, investida de una rara solemnidad, permaneció de pie los tres minutos de la entrevista. "Sé que fusilarás a Gerineldo —dijo serenamente—, y no puedo hacer nada por impedirlo. Pero una cosa te advierto: tan pronto como vea el cadáver, te lo juro por los huesos de mi padre y mi madre, por la memoria de José Arcadio Buendía, te lo juro ante Dios,*

que te he de sacar de donde te metas y te mataré con mis propias manos". El coronel no lo mata.

Sin embargo, la personalidad de Ursula, siendo la de la mujer latinoamericana típica, es mucho más que eso. Es un carácter universal. Es Demeter, la diosa de las cosas cotidianas, del trigo, de las cosechas. Así es como resulta un personaje de teogonía, cósmico. Autora y partícipe de un génesis y de una caída y de la inevitable transmutación de las experiencias en valores esenciales y eternos, de diosa pasa a ser el principio de todo, Dios, el verbo mismo: *y en ella hay vida y la vida es la luz de los hombres.*

No en vano Ursula parece ser, en cierto modo, la esencia de la obra en que participa. Es la vida y ama la vida.

Ya centenaria, grita:

Que abran puertas y ventanas, que hagan carne y pescado, que compren las tortugas más grandes, que vengan los forasteros a tender sus petates en los rincones y a orinarse en los rosales, que se sienten a la mesa a comer y lo embarren todo con sus botas, y que hagan con nosotros lo que les dé la gana, porque es la única manera de espantar la ruina.

Tiene la intuición de que la vida es dinámica, que el tiempo no se detiene sino con la muerte. Esta actitud contrasta con la de Fernanda, que cuando Ursula, ya demasiado vieja pierde su autoridad, termina por cerrar completamente la casa y liquida el negocio de animalitos de caramelo como una actividad indigna. Cierra herméticamente las puertas con el pretexto que el sol recalienta los dormitorios y reemplaza el ramo de sábilo y de pan que estaban colgados en el dintel desde la fundación de la casa por un nicho del corazón de Jesús.

A la muerte de Ursula, la casa se precipitó de la noche a la mañana en una crisis de senilidad.

En el carácter universal de Ursula encontramos las virtudes bíblicas tal como se las describe al Rey Samuel, su madre, en el Libro de los Proverbios (Cap. xxxi).

¿Quién hallará una mujer fuerte? De mayor estima es que todas las preciosidades traídas de lejos y de los últimos términos del mundo.

La mujer fuerte o mujer virtuosa, con su responsabilidad e industria unidas al temor de Dios es una figura descrita desde los principios de la literatura y retomada a lo largo de ella. Se halla en Fray Luis de León, en Schiller y otros.

"En ella pone su confianza el corazón de su marido; el cual no tendrá necesidad de botín o despojos para vivir" dice la Biblia.

Ursula tiene esta virtud; dejó que José Arcadio, su marido, dispusiera de su mula y de una partida de chivas para cambiarlas por dos lingotes imantados. En otra oportunidad, cediendo a las instancias cariñosas del esposo, le permitió

desenterrar su herencia, en monedas coloniales, para que éste hiciera las experiencias aconsejadas por Melquíades para lograr el doblado del oro.

Esta virtud de la confianza y el apoyo que Ursula prodiga a José Arcadio se hace extensiva a los demás hombres de su familia a lo largo de la obra. A su hijo el coronel Aureliano Buendía le entrega el resto de sus ahorros para que prosiga la guerra civil.

Más adelante se dice de la mujer fuerte: *Revistióse de varonil fortaleza, y esforzó su brazo.*

Ursula, tal como la mujer de la Biblia, no vacila en defender a sus familiares contra hombres armados. Le da un manotazo al soldado que trae preso a su hijo Aureliano y cuando lo visita en la cárcel le lleva un revólver. Durante la guerra civil, Ursula permanece en la puerta esperando, indiferente a las descargas que habían abierto una tronera en la fachada de la casa vecina; llega Arcadio y Ursula lo protege con su cuerpo, gritándole a los soldados: —*¡Ya basta de locuras!* Para salvar a Apolinario Moscote, le pega a Arcadio, su nieto, cuando éste se disponía a dar orden de fuego al pelotón.

La mujer virtuosa, según las alabanzas de la mujer fuerte, *aplica sus manos a los quehaceres domésticos aunque fatigosos. Probó y echó de ver que su trabajo le fructifica.* Ursula cultiva con sus niños la huerta cuidando el plátano y la malanga, la yuca y el ñame, la ahuyama y la berenjena. Mantiene durante largos años a la familia con un negocio de animalitos de caramelos al cual agrega después un negocio de pudines, merengues y bizcochuelos.

Cuando presiente que llegará el coronel, limpia la casa a fondo, y la vuelve a rejuvenecer para celebrar la mejoría del coronel Aureliano tras su frustrado suicidio.

Al finalizar las lluvias, lo que coincide en ella con una ráfaga de lucidez, se da cuenta de que las bandas de cemento de los pisos estaban cuarteadas, las puertas desquiciadas y la casa devorada por el comején y las hormigas coloradas, la ropa comida por la polilla y las cucarachas. Se dedica entonces a exterminar con insecticidas a los bichos y lleva a efecto una restauración completa de la casa.

Como la mujer de la Biblia, Ursula *vigila las idas y venidas de su casa. No se apaga durante la noche la luz de su lámpara.*

Esto tiene un doble significado: Ursula pierde la vista y no quiere que nadie sepa su ceguera, pues sería un reconocimiento público de su inutilidad, y se empeña en aprender las distancias de las cosas, las voces, los olores. En la oscuridad puede ensartar una aguja. Desarrolla el espíritu deductivo para encontrar objetos perdidos. Descubre que las personas de la familia repiten inconscientemente todos los días los mismos recorridos y que casi repiten las mismas palabras

a la misma hora, y que pierden cosas sólo cuando se salen de esta meticulosa rutina. Así es como descubre el anillo que Fernanda había perdido. Observa que las personas que se sientan en el corredor van cambiando de lugar poco a poco, sin advertirlo, en el transcurso del año por los cambios del sol. Astutamente finge enseñarle los colores a su tataranieto José Arcadio para enterarse de ellos:

—*Vamos a ver —le decía—, cuéntame de qué color está vestido San Rafael Arcángel?*

Observa lo insólito que es el que Meme se bañe a las siete de la noche y se da cuenta de las callada tribulación amorosa de ella. Además desarrolla el espíritu de reflexión y cambia la opinión que tuvo de su decendencia. Se da cuenta que el coronel hizo las guerras civiles por pura soberbia y que era un hombre incapitado para el amor. Descubre, en cambio, que Amaranta, cuya dureza de corazón la espantaba, cuya concentrada amargura la afligía, era la mujer más tierna que había existido jamás y que por una cobardía invencible había sometido a Pietro Crespi y a Gerineldo Márquez a un lento martirio: le tuvo siempre miedo a su propio y atormentado corazón.

Otra condición del modelo bíblico es la caridad, y Ursula *tiende su palma al desvalido y sus manos alarga al indigente*. Ella vive esa condición: Es hospitalaria, ordenando a sus cuatro cocineras que hagan de comer, cuando se aproxima la llegada del tren. Llena los bolsillos de los 21 hijos del coronel Aureliano e intenta quedarse con ellos. Acoge a Rebeca Ulloa Montiel que llega con una carta de un remoto pariente; y después de la muerte de su nieto Arcadio recibe a la amante de éste, Santa Sofía de la Piedad y a sus tres hijos.

Ursula es una mujer buena en el sentido arcaico, que tal vez sea el único que permite esta bondad universal. —*por encima de las perlas se alza su valor*, como dice la Biblia refiriéndose a la mujer fuerte.

Cuando Ursula manda en el pueblo, a pesar de su fortaleza *se sintió tal sola, que buscó la inútil compañía del marido olvidado bajo el castaño*. Y se lamentó junto a él por la casa vacía, los hijos vagando por el mundo, pero como notara que esto lo entristecía, optó por contarle buenas noticias. *Llegó a ser tan sincera en el engaño que ella misma acabó consolándose con sus propias mentiras*. Cuando Pietro Crespi está desesperado por el rechazo de Amaranta, llora en el regazo de Ursula, *que hubiera vendido el alma por consolarlo*. Evoca a Rebeca con cariño y le perdona, en su corazón, la ofensa que le infiriera casándose con José Arcadio. Siente una gran compasión por el coronel Aureliano cuando descubre que es incapaz de amor.

Según Gina Lombroso en su libro "el alma de la mujer", la característica

femenina por excelencia es el alterocentrismo, en oposición al egocentrismo del hombre. Ni una sola vez en su larga vida Ursula se preocupa de sí misma. Centenaria ya, hace prodigios para que nadie advierta su ceguera y para valerse por sí sola. Conserva intactos el dinamismo físico, la integridad del carácter y el equilibrio mental.

Con esto Ursula se nos perfila no sólo como mujer bíblica y a la vez con las virtudes propias de la sudamericana, sino además como una mujer universal, síntesis y manifestación de los atributos femeninos.

La fuerza de Ursula reside en su rechazo a los vuelos de la imaginación, a todo lo que no sea real. Es posible que inconscientemente ella sienta que debe ser un elemento de equilibrio contra la desbocada imaginación de los hombres de su familia.

Cuando Melquíades rompe un frasco de bicloruro de mercurio, Ursula decide que es olor a demonio y a pesar de la didáctica explicación de Melquíades, lleva a los niños a rezar. Cuando su marido descubre que la tierra es redonda, Ursula pierde la paciencia, le rompe el astrolabio y le dice: *Si quieres volverte loco, vuélvete tú solo. Pero no trates de inculcarle a los niños tus ideas de gitanos.*

Ursula es honrada: se enoja con Arcadio por sus abusos y robos, y cuando encuentra el San José de yeso lleno de monedas, las mete en un saco de lona y las esconde esperando que su dueño vuelva a buscarlas. Pero su honradez es porfiada y ciega. Cuando han pasado muchos años, la familia ha empobrecido, pero ella se niega testarudamente a revelar el lugar en que escondiera las monedas. Demente, conserva lucidez para no entregar su secreto. *Era tan hábil y estricta, que cuando Aureliano Segundo instruyó a uno de sus compañeros de parranda para que se hiciese pasar por el propietario de la fortuna, ella lo enredó en un interrogatorio minucioso y sembrado de trampas sutiles.* Si bien se niega a creer en verdades científicas, acepta como natural lo maravilloso, porque tiene un corazón puro como de niño. Cuando Remedios la bella sube al cielo en alma y cuerpo mientras ayudaba a Fernanda a doblar sus sábanas de bramante, ésta sólo piensa en sus sábanas: Ursula, en cambio, presiente que algo maravilloso va a ocurrir.

En su vejez no escapa a los achaques de la edad, pero la vive con singular poesía. Su vejez, reflejo de su vida, es generosa. Ya muy anciana, durante las lluvias, servía de juguete a Amaranta Ursula y al pequeño Aureliano; la disfrazaban con trapos de colores y le pintaban la cara con hollín. Como estaba dando muestras de memoria regresiva, hablando de sus antepasados, los niños le organizaron tertulias imaginarias con su parentela, con quienes ella charlaba feliz comentando asuntos de lugares apartados.

Recapitulando lo observado, podemos concluir que Ursula es la gran observadora y el testigo más duradero de la saga de los Buendía. Es el génesis, y como génesis la prefiguración de lo que va a ocurrir y el principio permanente que da testimonio de la transformación de las cosas. Como eje y testigo de la novela, es en cierto modo su personaje principal y un símbolo de la intención personal del relato: el cómo los valores espirituales, fermentando en la soledad, son capaces de persistir y sobrevivir contra todas las posibilidades. Es la mujer hispanoamericana esencial, inconsciente y testaruda, portadora de una tradición hispano-católica, que trata de subsistir en un medio hostil y lo consigue reduciéndose a lo más elemental.

En este esfuerzo, Ursula desarrolla un tipo característicamente latinoamericano: el del matriarcado, que trata de conservar los valores familiares en medio de la destrucción casi inevitable. Por ello mismo, Ursula es un carácter universal, es el principio de la vida que pugna por permanecer. Cumple con cada una de las cualidades de la mujer fuerte de la Biblia. El alterocentrismo de Ursula (carácter femenino esencial) le permite ejercer estos valores sin consumirse. La ternura y la obstinación resultan ser justamente las fuerzas que triunfan sobre la universal soledad: en su limitación está su fuerza.

Bíblica, hispanoamericana y universal, Ursula contiene a la heroína de todos los tiempos, la oscura heroína de lo cotidiano, de lo simple, de los hechos sin historia.

José Emilio Osses

Diario Argentino, de Witold Gombrowicz

El *Diario* de Witold Gombrowicz se publicó primero en París, entre 1953 y 1957, conteniendo escritos desde el año 1953 a 1956. Apareció en 1957, también en París, una edición de la obra conjunta. Extraído de ella, el *Diario argentino*¹ representa la parte tal vez de mayor interés en cuanto a la exposición de ideas del autor y, en general, en lo que se refiere al planteamiento de la difusa esencia del mismo².

No basta tener presente que *Diario argentino* es parte de un *Diario*. Importa lo peculiar de éste, el hecho de no contener memorias o notas escritas en fechas periódicas o todos los días, sino de aproximarse por momentos a las características del tipo de composición que se ha denominado diario-novela. Así se entiende que el título de este *Diario* de Gombrowicz en su edición alemana, por ejemplo, sea *Das Tagebuch des Witold Gombrowicz*³: *El diario de W. G.*, asimilándose entonces el nombre del autor al del libro. Lo que se justifica perfectamente, si se considera que Gombrowicz aparece también a modo de personaje, como héroe, presente a través de las anotaciones en un *journal*, escritas éstas en primera persona o también en tercera persona, referentes a él, a Witold Gombrowicz. Por otra parte, la fecha en sí parece no ser de importancia, puesto que los fragmentos van precedidos de "subtítulos" como: "martes", "viernes", etc., a veces junto al nombre de un lugar, pero sin precisar nada más. Al comienzo de *Diario argentino* se indica con las frases iniciales que

¹W. G., *Diario argentino*. Buenos Aires (Ed. Sudamericana), 1968.

²Cf. Hans Mayer, *Ansichten des Witold Gombrowicz*. En: *Ansichten. Zur Literatur der Zeit*. Reinbek (Rowohlt Verlag), 1962.

³Pfullingen (Neske Verlag).

"entra el Nuevo Año 1955", pero luego es imposible hacer una deducción exacta de las fechas siguientes. Además, grupos de los fragmentos encabezados por el nombre de un día van unidos y señalados bajo un número, quizás a semejanza de una división en capítulos.

Habiendo anteriormente hecho mención de "las ideas del autor", conviene adelantar que los diarios de *Gombrowicz* no sirven para extraer de ellos pensamientos que luego pudieran ser colocados en fila y de los cuales se dedujeran puntos de vista definitivos, conceptos propiamente tales. Como observa el crítico Hans Mayer, *Gombrowicz* se ocupa de continuo y ampliamente de problemas como el catolicismo, comunismo, existencialismo, Milosz, Sartre, Camus, literatura polaca contemporánea, etc.⁴; pero todas las objeciones que hace no van más allá de ser intentos de deslindes subjetivos. Con lo cual, por cierto, no se deduce un valor menor de la obra o del autor, sino justamente un vívido retrato de las fluctuaciones (o también caracteres persistentes) en su existencia y su literatura, en su búsqueda de la esencia del ser humano.

Sin embargo, uno de estos intentos es muy categórico y trascendente. Así es como *Gombrowicz* anota:

"He aquí brevemente las características de mi hombre:

- 1) El hombre creado por la forma, en el sentido más profundo, más amplio.
- 2) El hombre creador de la forma, su infatigable productor.
- 3) El hombre degradado por la forma (siempre 'incompleto'... incompletamente culto, incompletamente maduro).
- 4) El hombre enamorado de la inmadurez.
- 5) El hombre creado por lo inferior y por la minoría de edad.
- 6) El hombre sometido a lo 'interhumano' como fuerza superior, creadora, única divinidad que nos es accesible.
- 7) El hombre 'para' el hombre, ignorando toda instancia superior.
- 8) El hombre dinamizado por los hombres, realizado, reforzado por ellos.

Por el momento esas son las características de mi hombre que me pasan por la mente". (Diario, p. 93).

Lo dice ya la advertencia contenida en la última frase: estos ocho puntos no pueden tomarse como pauta absoluta para un enfrentamiento de la concepción del hombre de *Gombrowicz*, puesto que son los que "por el momento" cruzan su mente. En ciertos pasajes de la obra estos principios llegan a resultar muy relativos; no obstante, puede ser de utilidad tenerlos en cuenta para iniciar un estudio de estas ideas tan variables del autor. Se trata de intentos de deslinde subjetivos, como se decía; pero es que ellos tienen siempre una característica que les es común: siendo aseveraciones positivas o negativas, conteniendo pre-

⁴Cf. Hans Mayer, *Ansichten*, p. 190.

guntas o respuestas parciales, siempre el impulso es de reto, de desafío al medio ya dado o al medio recién creado. No conteniendo el esquema de las características del hombre una especie de rígido sistema resumido, pero considerando que quizá pudiera definirse como resumen de especies de contradicciones gombrowiczianas, todo lo que se comenta a continuación no va a sujetarse a la lista enunciada. Quiere, eso sí, no dejar de tenerla siempre presente, tanto por resumir un esquema, como por representar el dudoso valor concepciones absolutas.

EL EXCESO

Sucede que frecuentemente visiones o vivencias del motivo "mar" van unidas en el poeta a sentimientos de plenitud o de absoluto y de libertad total. Cuando Witold Gombrowicz, un cierto miércoles en Mar del Plata, enfrenta el paisaje, constata una realidad diversa en un punto esencial:

"Si incluso el espacio se me ha vuelto prisión y camino por la playa como alguien que se encuentra entre la espada y la pared. Con la conciencia de que ya devine. Ya soy. Witold Gombrowicz, estas dos palabras que llevaba sobre mí, ya realizadas. Soy".

¿Pero qué se quiere decir con eso? ¿Realización? ¿Se posee el absoluto? Quizá sí. ¿Pero qué implica un "ya soy", "soy"? Responde la continuación inmediata del texto citado:

"Soy en exceso. Y aunque podría acometer todavía algo que me resultara imprevisible a mí mismo, ya no tengo deseos... Nada puedo querer por el hecho de ser en exceso. En medio de esta indefinición, versatilidad, fluidez, bajo un cielo inasible soy, ya hecho, terminado, definido... soy y soy tanto que ese ser me expulsa del marco de la naturaleza". (Diario, p. 58).

Para Gombrowicz, "ser" en sentido absoluto significa un pretérito ("ya soy"), significa lo terminado y definido y por lo tanto la ausencia de impulso vital. La "posibilidad de" ha quedado definitivamente excluida. Es la razón que hace a su conciencia considerarlo entonces un hecho que excede a la naturaleza.

Sucede ahora que el espíritu humano está invadido por la cultura, porque ésta se encarga de madurarlo y con ello lo hace un efectivo completo, y que debido a lo "completo" adolece de fuerza y juventud. Asoma con "la juventud" una de las —en apariencia— obsesiones de Gombrowicz:

“¿Qué es lo que me lleva a destacar el papel específico y sumamente drástico de la juventud en mi vida (y en la de ustedes)? El que hay algo que no me satisface en la cultura. ¿Qué precisamente? Su excesividad. [...] Contemplemos el rostro del hombre contemporáneo: es demasiado categórico. Asustado por no saber aflojar sus tensiones”. (Diario, p. 54).

La conciencia de Gombrowicz se opone a esas tensiones y sabe impresionablemente reducirlas, para así facilitar un retroceso a la condición humana natural. Proviene a este respecto ideas contradictorias. Hace primero la salvedad del hombre corriente, en quien no intenta impedir su desarrollo y un arribo a la madurez. Cree posible —o pretende posible— la modificación en “el hombre que piensa”. Luego hablará, sin embargo, del “hombre” en abstracto, de quien desearía obtener que “sienta que existe ‘para’ el joven y que la vida más acabada entienda su supeditación a lo inmaduro” (Diario, p. 54). Al hablar sobre inmadurez, se menciona otro ideal obsesivo, quizá el más destacado de Witold Gombrowicz, según se verá más adelante.

Si se contemplasen como objetos de la naturaleza al viento, los árboles o el ruido, o creaciones humanas primeras como la casa, se tiene que “todo esto dejó de ser natural” (Diario, p. 59) para ese sujeto que observamos en las ideas de Gombrowicz, en quien está más y más latente aquello de “ya no ser yo mismo naturaleza”, de saberse excluido del ámbito de lo natural (Diario, p. 59).

Los términos usados han sido, en una posición, “exceso”, “cultura” o “madurez”, como opuestos a naturaleza, a juventud, o a inmadurez. Paralelo a los primeros, aparece otro en el Prólogo del *Diario argentino*: el de “la forma”. Refiriéndose a su novela *Ferdydurke*, a la cual aprecia como su “obra fundamental y la mejor introducción a lo que soy y represento”⁵, Gombrowicz dice que el hombre ferdydurquico está creado por los demás, “que las personas se crean unas a otras al imponerse formas, lo que llamamos ‘maneras de ser’. Un tema que se insinúa conocido, hasta común y corriente. Una realidad bien difundida y bajo muchas denominaciones (hábito, costumbre, etc.) que no implican diferencias esenciales. No puede, por lo tanto, ocasionar sorpresa la reacción que cabe denominar como de primera instancia en Gombrowicz. Registrada en *Ferdydurke*, contiene un llamado:

“He aquí —ya llegó el tiempo, ya se puede empezar, ya sonó la hora del reloj de los siglos—: *tratad de oponeros a lo forma, liberaos de la forma*. Dejad de identificaros con lo que os define. Tratad de esquivaros de toda expresión vuestra. Desconfiad de vuestras opiniones. Tened cuidado de las

⁵W. G., *La Seducción*. Barcelona (Ed. Seix Barral), 1968. Prólogo, p. 11.

tes vuestras y defendeos de vuestros sentimientos. Retiraos de lo que parecéis ser desde afuera y huid ante toda exteriorización"⁶.

NECESIDAD DE LO INACABADO

Mas los intentos de liberación de la forma acusan peculiaridades muy marcadas. Opuesto a la cita del *Diario argentino* que agrupa en una lista las características de "mi hombre" (pudo entenderse: el concepto del hombre en Witold Gombrowicz), se hizo mención de lo relativo y diverso de las posiciones del escritor, que no permitían la definición de una postura definitiva. Recién se observó la demasía del ser y lo detestable de la forma, la cultura o la madurez, que, asociadas o, tal vez mejor: como distintas manifestaciones de un fenómeno, exigían esta liberación de la forma. ¿Cuál es la idea o los ideales que opone Gombrowicz? ¿El se abandera? ¿Es un existencialista, un Sartre u, como suele hablarse de él, sobre todo a propósito de *Ferdydurke*? ¿O es que esas curiosas menciones positivas de "inmadurez" y de "juventud" lo obstaculizan para reaccionar? Que por el momento la respuesta se limite a decir: inmadurez como ideal, lejos de significar impotencia, contiene la fuerza de lo inacabado, es la valiosa imposibilidad de definirse.

Esta problemática se le hizo a Gombrowicz, desde su novela *Ferdydurke* hasta el *Diario* al cual nos referimos, "cada vez más esencial" y hasta más dolorosa (Cfr. *Diario*, Prólogo, p. 9). Es que ese objetivo del hombre, que hasta ahora conocemos como lo inacabado, la juventud, la inmadurez, no cesa de acusar síntomas de "ilícito", y se hace más tangible en calidad de tal cuando Gombrowicz llega a hablar con otros términos paralelos: "lo imperfecto" y "lo bajo", conceptos castigados en el lenguaje formal. Pero la necesidad del objetivo señalado se hace todavía más intensa. En *Ferdydurke* se encontraba expresada la necesidad de no atender a esa valoración negativa de la costumbre. Habla el narrador de la novela:

"¿Por qué, en perjuicio de mi propósito, intitulé el libro *Memorias del período de la inmadurez*? En vano los amigos me aconsejaban que dejara aquel título y me cuidara en general de cualquier alusión a lo inmaduro. No hagas eso —decían—, la madurez es un concepto drástico; si tú mismo te vas a considerar inmaduro, ¿quién, entonces, te considerará maduro? ¿No comprendes, acaso, que la primera condición para lograr la madurez es declararse maduro a sí mismo? Pero yo creía que en verdad no convenía de modo demasiado barato y fácil pasar por alto al jovencito en mi encerrado

"W. G., *Ferdydurke*. Buenos Aires (Ed. Sudamericana).

y que los adultos son en demasía perspicaces, penetrantes para dejarse engañar; y que, por fin, el que es perseguido sin cesar por el mocoso no debe aparecer en público sin mozalbete"⁷.

He aquí que en la fantasía surrealista de la novela aparecen un adolescente con impulsos de tal y disfrutando de sus condiciones. Es propuesto un mundo que se organiza sobre la base del adolescente inmaduro y se divaga en torno al "aire fresco, transparente, la ingenuidad y la inocencia" que crecían sin cesar con el muchacho⁸.

¿Pero cómo? ¿Entonces resulta que Gombrowicz adoptaba en su novela una posición definitiva? No es eso; en realidad se encontraba muy lejano a ello. Sucede que le era imposible deshacerse de los valores que asignan la cultura y la forma, aun al ser inmaduro. En el Diario anota, a propósito de su novela, "estar envenenado" por esa ponzoña de su libro, "del que ni siquiera sabía bien si quería ser 'joven' o 'maduro'". Bien podía tratarse de un simple hechizo "ante la joven —encantadora— inferioridad", como asimismo de la tradicional superioridad que debe lograr una madurez en el ser humano (Diario, p. 29). El aparente objetivo costaba definirlo sin más como tal: ello no hubiese significado más que la detestable actitud de un "maduro", pues significaba oponer a una forma determinada otra forma. Usando los términos en su sentido tradicional, uno podría decir: Gombrowicz no posee la ingenuidad, la inmadurez, el juvenil impulso que juega a la revolución, que "sabe" inventar ideales para oponer a una línea otra que, por supuesto, cumple con el vulgar requisito primero de ser "definida", absoluta, categórica.

Es muy variado el modo cómo Gombrowicz vive la pugna entre madurez e inmadurez. Dice que *Ferdydurke* es la obra en que el héroe, estando enamorado de su inmadurez, pugna por la madurez (Cfr. Diario, p. 46), mas esa obra acusa dentro de ella misma varias fluctuaciones entre opuestos. Otra parte del *Diario argentino* se refiere entre paréntesis y con uso de la tercera persona a esta indefinición de él, haciendo referencia a otras obras suyas y finalmente a una especie de conciliación que en el fondo desea dejar vivo lo indeciso:

"¿Sería una exageración estudiar toda su obra como una búsqueda del elixir de la juventud? [...].

Porque ninguno de los mundos necesita tanto de la juventud como el de Gombrowicz... y se podría decir que es un mundo construido 'tomando en cuenta la juventud'. Y si hasta ahora buscaba la salvación en la violencia

⁷W. G., *Ferdydurke*, p. 17.

⁸Cf. *Ferdydurke*, p. 37.

ejercida por el mayor (*La boda*) o, al fin, en la igualdad de esas dos violencias (*Pornografía*), en cambio ahora lo vemos [...] entregado al pensamiento [...] sobre la posibilidad de organizar un intercambio vida-existencia, lo que sencillamente significa que existen dos géneros distintos de la existencia humana y que ambos mutuamente se desean..." (Diario, p. 162).

Suponiendo transija, lo hace de modo muy relativo, puesto que la oposición madurez-inmadurez persiste; no se impone ninguna de ambas, pero se persigue intentar su coexistencia.

Para entender esa última referencia a "vida-existencia" quizá convenga abordar con brevedad la relación entre Gombrowicz y el existencialismo. Sartre publica en 1938 *La Nausée*, y *Ferdydurke*, escrito entre 1936 y el año siguiente, aparece también en 1938. Influencia sartriana no hay en esta obra de Gombrowicz, quien la destaca, sin embargo, como "existencialista hasta la médula" (Diario, p. 70). Acompaña esta aseveración con la razón de que "allí se da un hombre creado por los hombres" y observa el "hecho de que los hombres se formen mutuamente revela la existencia y no la esencia" (ibid.). Además, *Ferdydurke*, junto con ser "existencia en el vacío", reúne temas como el devenir, la creación del hombre para sí, la libertad, la angustia, la nada. Pero Gombrowicz se apresura también a advertir que hay una diferencia entre lo que en él cabría llamar "filosofía" y la filosofía propiamente existencialista. Atendiendo a características como "la vida banal y la auténtica de Heidegger, la vida estética, ética y religiosa de Kierkegaard o la 'esfera' de Jaspers", sostiene haber añadido "una esfera más, la de la 'inmadurez'" (Diario, p. 71). Ello alejaría la concepción gombrowiczeana del existencialismo, ya que esta escuela supone la profundidad de la conciencia para hacer más profunda la existencia. En cambio el espíritu de Gombrowicz reclamaría, cuando más, por la profundidad de lo superficial.

La conciencia ha aparecido de las interrelaciones humanas, a criterio de Gombrowicz; y mal podría, en su profundización, obtenerse una superación de la existencia. La verdadera vida, la esencia, mejor podría estar en la inmadurez (y "es eso lo que más me aleja del existencialismo clásico", recalca nuestro autor). Aquí se llega a los opuestos vida-existencia a que se alude en la cita sobre la necesidad de proveerse ellos mutuamente, que deseábamos explicar. "Inmadurez" es otra parte de la existencia, mas no por acercarse ella a "vida", a "esencia", cabría que esta última suplantase a la primera. Hay necesidad mutua entre ambas. Y por otra parte, recurriendo una vez más a la imperfección porque aboga Gombrowicz, debe pensarse que imponer una significaría pretender justamente la perfección de la actitud categórica, que sabemos condenada.

Refuerzan estas últimas consideraciones algunas interesantes notas muy

claras de Gombrowicz en el Prólogo de *La seducción*: "Me parecía que la juventud era el valor más alto de la vida... Pero ese valor tiene una peculiaridad, inventada sin duda por el diablo: en tanto que es juventud, su *valor* no alcanza al nivel de ningún valor". Y es más importante, por aludir al existencialismo y ampliar más la oposición de Gombrowicz a esta filosofía, que "el existencialismo se esfuerza por reinventar el valor, mientras que para mí lo *sub-valioso*, lo *insuficiente*, lo *subdesarrollado*, están más cerca del hombre que todos los valores" (ibid.). No se trata de profundizar en la conciencia, corregía Gombrowicz a la filosofía existencialista, como vimos; lo que es paralelo a echar en cara que se persigue reinventar valores, pues con ello no se conseguiría sino quedarse en el mismo campo. Por eso Gombrowicz no habla de valores gastados ni de valores nulos. Los valores son valores. Los dice la forma, son creación humana, son cultura. Por eso no destaca la inmadurez como un valor distinto, sino como algo que precisamente *no* es valor; ni tampoco habla de lo subdesarrollado como sobre algo valioso. Estos *sub-valores*, empero, están más próximos a la esencia del ser humano.

LA JUVENTUD ARGENTINA

El texto del *Diario argentino* contiene vivencias e ideas de Witold Gombrowicz que no son ajenas al ambiente que rodea al emigrado. Encontrarse en Argentina fue un tormento para el escritor, como también una oportunidad que podía gustar enormemente. Por lo menos esta esperanza tuvo. Sus relaciones con los grupos culturales bonaerenses pudieron haber sido mucho mejores, quizá. Pero sólo si hubiese renunciado a sí mismo, si hubiese fingido, sin preocuparse de su propio espíritu. Gombrowicz, el polaco, había sido un valor demasiado avant-gardista también en su país. Sus tendencias eran un desafío excesivamente potente (a juicio de muchos) a la cultura europea y, con lo que se encontraba en Argentina era, pues, ...cultura europea, o por lo menos de esa dirección. Más aún: Argentina cultural tenía como objetivo muy definido el llegar a poder ser algún día algo digno de estrechar las manos al genio y al talento del legítimo europeo. Gombrowicz lo contempló con esos ojos y su crítica hubo de quedar rezagada para con sus relaciones, con el objeto de hacer menos difícil la convivencia. Pero algunas de sus obras captan ciertos motivos de su vida en Argentina y hay en ocasiones referencias que son muy claras y que estarían dirigidas a personas determinadas⁹.

En su *Diario*, la dramática relación con los argentinos es por supuesto factor

⁹Cf. François Bondy, *Witold Gombrowicz oder: Die Schattenduelle eines polnischen Edelmannes*. Akzente, 1965/4, pp. 366-383.

destacado. En estos escritos se encuentra grabada la pregunta. "¿cuáles eran las posibilidades de comprensión entre esa Argentina intelectual, estetizante y yo?" (Diario, p. 37). (Cuáles habrían de ser esas posibilidades, en realidad, si quedaba planteado entre ambas partes un abismo de diferencia). Al Gombrowicz que miraba hacia los subvalores y hacia el subdesarrollo con simpatía y esperanza, que veía en ellos la posibilidad motora, le fascinaba lo bajo del país: en cambio "a ellos, lo alto". "A mí me hechizaba la oscuridad de Retiro, a ellos las luces de París". Ellos no percibían ninguna belleza en su juventud.

"Y para mí, si había en la Argentina algo que lograra la plenitud de expresión y pudiera imponerse como estilo, se manifestaba únicamente en los tempranos estados de desarrollo" (Diario, p. 37).

Es la pretensión del nivel europeo lo que impedía al argentino y, en general, al latinoamericano, contemplar mejor su propia realidad como base para conseguir una producción literaria y artística más cercana a la esencia del hombre. Esta pretensión era funesta, según se afirma en el *Diario*. La "élite argentina hacía pensar más bien en una juventud mansa y estudiosa cuya única ambición consistía en aprender lo más rápidamente posible la madurez de los mayores. ¡Ah, no ser juventud! ¡Ah, tener una literatura madura! ¡Ah, igualar a Francia, a Inglaterra! ¡Ah, crecer, crecer rápidamente!" (Diario, p. 37). Para Gombrowicz —y bien sabemos que no sólo para él— un Jorge Luis Borges vale como europeizante y es alguien que no podía vivir una vida auténtica. En general se refiere a que "los otros" tampoco lo podían, ya que componían sus obras "a la inglesa" o "a la francesa" y tenían por absurdas figuras de ideal, por sus "amores", a Londres, París o Nueva York.

Ni es pues únicamente el absurdo "ideal Europa" del latinoamericano, lo que a éste le es tan nocivo y le impide un desarrollo genuino y verdadero. Unido al europeizante está el buscador de madurez, un ideal que provenía igualmente de un concepto de occidental clásico o que estaba atado a él. "Así, Borges, por ejemplo, advertía únicamente sus propios años [...]; era un hombre maduro, un intelectual, un artista, perteneciente a la Internacional del Espíritu sin ninguna relación definida ni intensa con su propio suelo" (Diario, p. 37 y s.).

Pues en tanto que Gombrowicz protesta a favor de una expresión más auténtica, no deja de ver la conexión forzosa con el país de cada uno de quienes busque esta expresión. El es polaco y necesita que sus obras sean el resultado de esa nacionalidad, más legítima y por tanto con mayor derecho que aquellas producciones aptas para ser clasificadas dentro de las del espíritu europeo. Grita entonces al argentino (y al latinoamericano): "Tenemos que romper con

Europa, volver a encontrar al indio de hace cuatrocientos años que duerme en nuestro interior... ¡Ahí está nuestro origen! Pero la mera idea del nacionalismo produce náusea" (Diario, p. 93). Por supuesto que la mención del "indio" no se refiere a él, sino al argentino más auténtico y tampoco se alude con el término "nacionalismo" a una posición política.

Reflexionando entonces, una vez más, sobre el alcance que se daba a "madurez" y "juventud", puede apreciarse que, desde luego, no aborda problemas sólo del individuo. El término "madurez" califica a Europa; o, mejor dicho, a una época pretérita, consumada, realizada en el curso de la historia. Caracteriza a un capítulo ya cerrado. A propósito de "juventud", en cambio, se hace referencia a una época inmadura (y, por lo tanto, no época, todavía), al tiempo en su curso incesante, colocado dentro del "hacia". La necesidad de lo inacabado se manifiesta entonces en un estrato amplio y concreto a la vez. Se insiste en el individuo una vez más, y el objetivo de la inmadurez trasciende hacia el plano histórico a propósito del ejemplo específico del argentino, aunque no limitado a éste.

AMOR OBLIGADO

En cuanto al problema del amor, que observaremos a modo de un breve excursus haciendo referencias a dos novelas de Gombrowicz —*Ferdydurke* y *La seducción*—, se encuentra en él una nueva concreción de las ideas tendientes hacia lo inmaduro.

Ferdydurke lanza un reto más, ahora en el campo de la erótica, donde se hará patente una despreciable y ridícula "madurez" del amor. El pecado de la madurez le es inherente, porque amor implica relación y la conexión humana no es más que lo obtenido de mutuas imposiciones o lo que se verifica en la costumbre. De aquí parte la apelación absurda que hace el héroe ferdydurquico al recurso del raptó, esto es, una muestra de madurez en su actitud de hombre: "¡oh Isabel, si Isabel estuviese aquí, raptar a Isabel, con Isabel huir como maduro varón!"¹⁰. El finge ante sí mismo ansiarlo, porque lo ha arrastrado la debilidad de definirse; él no podía continuar solo, falto de vínculos con el medio: típico argumento y punto de partida para adoptar una posición decidida. Porque "era mejor admitir que había raptado a Isabel, [...] esto era mucho más duro, más fácil de admitir"¹¹. Duro, porque era oponerse a los cánones sociales; "es inmoral", iban a decir algunos. Pero implicaba una definición de su persona, así se había opuesto "revolucionariamente" y su actitud resultaba clara. Sólo que —él lo reconoce—:

¹⁰*Ferdydurke*, p. 250.

¹¹*Ferdydurke*, p. 253.

"no había otro remedio sino raptarte, Isabel —decía—, y fugarnos juntos"¹². No había otro remedio, porque esa era una opción que la costumbre, la madurez, le concedía. Era esa la manera cómo oponerse —pero no a la forma. Era "oposición" entre comilla. Tal acto no estaba refido con la forma creada por la sociedad, porque revelaba lo llamado amor; era decidida expresión de este uso.

Nos lo decía Gombrowicz en el *Diario*: en *Ferdydurke*, la lucha entre madurez e inmadurez estaba presente. El héroe de la novela parece sinceramente, por momentos, dejarse llevar por la madura ilusión del amor; mas no dejaba de ver también lo forzoso que se tornaba la existencia de ese estado. Lo descubre en lo más secundario: "durante todo el tiempo, en vista de mi declaración amorosa, tuve que mantener una conversación amorosa y demostrar atenciones [aparece lo jocoso, irónico y ridículo:], como, por ejemplo, ayudarla en los puentécitos tendidos a través de los riachuelos, apartarle las moscas, preguntar por su cansancio y mucha otras atenciones y manifestaciones de sentimiento. Contestando a lo cual, ella también me preguntaba, me apartaba las moscas y se deshacía en atenciones"¹³. Luego, era ya difícil fingir ser maduro. De la momentánea inclinación existencial por lo corriente, se pasaba entonces a sentir el ridículo de lo mismo y después a la "tortura que debía aguantar para salvar por lo menos la apariencia de la madurez". Con melancolía (¿o ironía?) clama: "¡Oh, tibia afabilidad, mortal cariño, mutua admiración, el querer!" Pero con desprecio habla contra la insolencia de "los golosos del amor", ávidos de "la armonización amorosa"¹⁴. No olvidemos que no es la voz de un pesimista adolescente (ahora en términos sin valores gombrowiczeanos) la que se oye; se trata de la consecuencia de pensamientos que se atienen al principio de la inmadurez, opuesto a los valores humanos en su totalidad.

Cuando en *La seducción* encara el lector el enfrentamiento que efectúan cinco adultos y un grupo de adolescentes, no queda situado nunca ante un hecho que alcance lo que por pornografía se entiende (el título del original de la obra es *Pornografía*), a no ser que se interprete como tal justamente lo que es la no realización de escenas amorosas o de coitos insinuados, pero no requeridos por las personas. A juicio del ya citado Hans Mayer, si pudiera hablarse sobre obscenidad del espíritu "ello residiría exactamente en que no se plantee *ningún* proceso natural de la vida sexual, ni entre los jóvenes ni entre la juventud y el adulto. Ninguna realidad sexual"¹⁵. Las relaciones entre una pareja juvenil, Henia y Karol, son observadas por el narrador. Mas es la fuerza, de este narrador lo que

¹²*Ferdydurke*, p. 253.

¹³*Ferdydurke*, p. 254.

¹⁴*Ferdydurke*, p. 257.

¹⁵Hans Mayer, *Ansichten*, p. 188.

busca sexo —sin lograrlo— de las escenas que estructura. Cuando dos amigos atienden a la escena, tienen en el fondo una esperanza de juventud, más se decepcionan absolutamente ante la indiferencia demostrada por la pareja de jóvenes: “¡Era la ruina de nuestros sueños!”¹⁶, exclama uno desde su interior.

Si *La seducción* plantea la búsqueda de madurez por parte de los jóvenes, a la vez que un deseo de inmadurez en los adultos, con las escenas de amor narradas no se consigue ni lo uno ni lo otro. Resulta un fracaso total que no queda limitado al campo del amor. Pero teniendo en cuenta el ideal de inmadurez de Gombrowicz, fuerza destacar el peso de la decepción en cuanto al poder juvenil. Las escenas de amor entre un muchacho y una muchacha significan una esperanza para los adultos en cuanto a hallar visible la vida de presuntas posibilidades de la juventud. A la legítima vida no la encuentran. Habían cifrado esperanzas especiales, porque

“muchas veces ocurre que al ver una pareja decimos: esos tenían que encontrarse —pero en aquel caso particular— el ajuste, si se me permite la expresión, era todavía más perceptible porque no había madurado todavía... la verdad es que no sé si queda claro... pero, sea como sea, aquella sensualidad medio formada me parecía brillar como un tesoro, como el precio de una naturaleza superior, precisamente porque uno encerraba la felicidad del otro, porque se eran lo más valioso y lo más importante”¹⁷.

La inmadurez, por lo tanto, parecía prometer algo especial: un verdadero encuentro. Y si él no se lleva a cabo, no aparece con ello un ejemplo más de falta de entendimiento y de incomunicación sexual; no es la falta de un orgasmo lo que decepciona a esos dos espectadores de un cuasicoito. Gombrowicz no está, con mucho, lamentando la imposibilidad de unión, motivo que corrientemente aparece en la literatura contemporánea; lo que aquí puede suponerse lamentado es que sea derrotada la posibilidad de un subvalor, como es la juventud o la inmadurez. Con lo cual las condiciones de la existencia no se alteran: se trataba de que no había camino posible entre el maduro y el inmaduro.

LITERATURA NO COMPROMETIDA

Varias páginas del *Diario argentino* reflejan una discusión interna de su autor con Simone Weil. Gombrowicz no deja de contemplar a la escritora con respeto; mas no por ello deja de oponerse tenazmente a sus características. Ciertamente, Simone Weil sirve como buen ejemplo para oponer a nuestro autor. Este, por su

¹⁶*La Seducción*, p. 87.

¹⁷*La Seducción*, p. 41.

parte, sabe de este contraste, y lo que hace, es servirse de él como medio para afirmarse mejor en su postura de indefinición.

Para él, Simone Weil es una perfecta exponente de "todas las morales de la Europa contemporánea: católica, marxista, existencialista" (Diario, p. 63); pues catolicismo (de una "Iglesia joven", no cabría opinar de otro modo), marxismo (en sus diferentes ramas y desvíos), o existencialismo (sobre todo el de los "comprometidos" como Sartre) supondrían representar distintas banderas desplegadas en virtud de heroísmo y responsabilidad. De una época con este tipo de pretensiones, Gombrowicz se sabe voluntariamente, y también por fuerza, excluido. Contra estas banderas, alza la voz de la "fuerza en la debilidad, decisión en la vacilación, consecuencia en la inconsecuencia, y también grandeza en la pequeñez" (Diario, p. 63), y en cuanto al ejemplo de Simone Weil, opina que "una existencia heroica" como la de ella, le "parece de otro planeta" (Diario, p. 60). De "otro planeta", porque es la ilegítima consecuencia de la forma. Está cierto de que "es un polo contrario al mío: mientras que en mí esquivar la vida es una constante, ella la asume con plenitud, *elle s'engage*, es la antítesis de mi deserción. Simone Weil y yo somos realmente los dos contrastes más violentos" (Diario, p. 60). Gombrowicz comprueba que lo acecha lo definitivo por todos lados, pero hace esfuerzo por alejarse de ello. No deja de suponer con optimismo al católico postrado ante Dios y al marxista en la plenitud de los principios de un genio —pero no pretende, como sabemos, más que "llegar a la mediocridad en su nivel más alto".

Lo desespera la forma y las ideas que se detentan con orgullo. Ideas no son sino dioses creados por el hombre. En cambio, él pregunta al ser humano:

"¿Por qué vosotros, los ateos, adoráis las ideas? ¿Por qué no adoráis a los hombres?" (Diario, p. 135).

"¿Por qué vuestra inteligencia, ateos, se entregó con tanto ahinco a la abstracción, a la teoría, a la razón, y no ve que aquí, en sus mismas narices, concretamente, la humanidad como un fuego de artificio dispara a cada momento nuevos dioses y nuevas relaciones?" (Diario, p. 136).

Ocupe el hombre una posición retrógrada, sea novísimo revolucionario u objetivo juez: cualesquiera de las posibilidades no descartan el que adopte partido, sea éste filosófico, sea específicamente en la estética o en el arte, o bien en política o religión. La cultura lo tiene así establecido: el hombre debe "participar" en la vida, y por ello debe hacer lo que repele a Gombrowicz: adoptar una postura expresa, plegándose a algún principio de los que la coexistencia en el mundo postula, sometiénose a la artificiosa obligación, que proviene de esa vulgar necesidad llamada "de dar un sentido a la vida".

En cuanto a este punto ahora, Gombrowicz nos expone en *Ferdydurke* una vez más el objetivo que concibe:

"El elemento nuestro es la inmadurez eterna. Lo que hoy podemos pensar, sentir y decir, forzosamente se convertirá en una tontería para los bisnietos. Mejor sería, entonces, si hoy ya tratásemos todo eso como una tontería, adelantándonos al tiempo... y esa fuerza que os lleva a una definición prematura no es, como creéis, una fuerza enteramente humana. Pronto nos daremos cuenta que ya no es lo más importante morir por las ideas, estilos, tesis, temas y credos, ni tampoco aferrarse y consolidarse en ellos, sino esto: retroceder un paso y tomar distancia frente a todo lo que se produce sin cesar en nosotros"¹⁸.

No es difícil suponer que los pensamientos de Gombrowicz, que son abiertamente un desafío a la opinión del hombre, no hayan podido obtener una acogida favorable. El no es líder de una minoría, no cuenta con el apoyo de nadie, ni desea obtenerlo. Y acepta, por fin, ser "eso que se llama desertor"; pero no sin dejar de tener muy presente que "en muchas ocasiones me han juzgado —a mí y a mis obras— y casi siempre sin sentido. Me han tratado de mezquino, de cobarde y desertor. Y en eso hay una verdad más hirviente de lo que se piensa. Nadie sospecha siquiera la inmensidad de mi desertión. No en balde *Ferdydurke* termina con la frase: "Huyo con la facha en mis manos" (Diario, p. 62 s.).

Mezquino, cobarde desertor: sí, si se quiere usar los términos conteniendo los conceptos ordinarios. ¿Pero qué hace este desertor, en cuanto tal? El rehuye la mentira que ocasionan la costumbre y la forma, no acepta virtudes apoyadas sobre la madurez del individuo o sobre el prestigio de una cultura. Por eso en el arte él no desea hacer aquello que es simple moda auténtica y que ágilmente se renueva: lo decía en el Prefacio de su *Diario argentino*, refiriéndose a que éste "quiere ser lo contrario de la literatura comprometida, quiere ser *literatura privada*. Me parece que este tipo de literatura es ahora necesario, sería extremadamente aburrido que todos repitieran lo mismo y al unísono" (Diario, p. 8): como polaco, y conociendo al latinoamericano, rechazaba la cultura europea e insistía en las posibilidades de literaturas nacionales; como individuo insiste en el (hoy en día) valor negativo de tal, para oponerse a la rígida marcha de las masas con su época.

SER HUMANO, PERO INDIVIDUO SUPERIOR Y ARTISTA

"Dediqué tantos esfuerzos a la literatura y ella no es hoy día capaz de asegurarme un mínimo de independencia material, un mínimo —al menos— de

¹⁸*Ferdydurke*, p. 84.

dignidad personal. '¿Escritor?' ¡Qué va! ¡En el papel! Pero en la vida... un cero, un ser de segunda categoría. Si el destino me hubiera castigado por mis pecados no protestaría. ¡Pero me ha aplastado por mis virtudes!" (Diario, p. 11).

Al parecer, estas palabras expresan que Gombrowicz no se siente satisfecho con el éxito que la literatura le ha proporcionado. Traen una confesión hasta cierto punto desconcertante, pues demuestran que el escritor puede no ser tal en todas las esferas de la existencia. Gombrowicz parte de una diferenciación, se diría, entre el artista y el hombre. Sin embargo, veremos que no se trata de separar al uno del otro. Tampoco sucede lo contrario absoluto. Ansía, que su poder de escritor tenga vigencia en círculos ajenos, que valga su expresión de privilegiado también en *otros* seres humanos, que sus virtudes sean tales para ellos. De acuerdo con lo cual puede observarse una necesidad humana elemental de ser social.

Pero por cierto que no prevalece en su espíritu algo tan vanamente ideal. No obstante, en ciertos aspectos hay frases de su diario que insisten en dar a conocer al hombre que hay en él, y demostrar que con su condición de artista no se opone y no rechaza la necesidad de comunicación humana simple. Así se explica que en un pasaje, después de anotar que leyó el *Diario* de Kafka y que se acostó a las tres, agregue: "Publico esto para que me conozcan en la intimidad". (Diario, p. 12). De algún modo busca unir expresión artística y habitual. Si quería mostrar al hombre íntimo en sus novelas, mejor se entiende que desee hacerlo en su diario; pero tampoco resulta fácil, porque un diario que en gran parte es creación, como lo es éste, no se sale del plano del arte.

Como sea, Gombrowicz procura la expresión más legítima posible de su existencia. Por lo mismo se explica que destaque: "Otros diarios podrían ser al mío lo que es la expresión 'así soy yo' en relación a 'quiero ser así'" (Diario, p. 17). Ella es una de las cualidades propias en que insiste: el estar siempre *deviniendo*. No se refieren sus palabras de la última cita a que él anote sólo sus deseos o pretensiones, sino a que su diario es algo vivo (en el fondo, "inmaduro"), antes un *tendiente hacia* que un "siente", y por ello retrato más auténtico de su autor.

Junto con su insistencia sobre el valor preponderante del ser que cambia, se destacan la *espontaneidad* y la cualidad del *individuo*. Porque "ser alguien es estar continuamente informándose sobre quien se es y no saberlo ya de antemano. La creación no se deja deducir de lo que previamente existe, ella no es una consecuencia..." (Diario, p. 96). Estas fluctuaciones naturales tendrán derecho a ser mejor consideradas, pues van opuestas al "nosotros" social (Gombrowicz lo

observa directamente en el argentino [p. 96]), que no es más que "retórica, cumplimiento de esquemas, bagatela, mamarrachada" (ibid.), y se refieren al auténtico individuo: "¿Quieres saber quién eres? No preguntes. Actúa. La acción te definirá y determinará. Por tus acciones lo sabrás. Pero tienes que actuar como 'yo', como individuo" (ibid.).

Pero si la referencia al individuo va conectada a, o también derivada de la alusión directa al ser humano, deseando conferir a éste gran importancia, nos encontramos con que la individualidad impone su peso al extremo de no quedarse dentro de ella sólo como concepto de validez general; se hace principio que selecciona en el género humano, y basado en esta selección diferencia con tono provocante. Está cansado del cosmos, escribe en una página del diario; proclama en crisis el principio de la universalidad, la cual quizá desee, pero que por inalcanzable lo aburre; él no tiene por qué preocuparse de China; tampoco de considerar al hombre como hermano; tan sólo de proclamar: "¡Quiero ser concreto y privado!" (cf. Diario, p. 128), lo que le permite la libertad. La audacia de Gombrowicz llega entonces a promulgar su idea de que las siguientes son "las dos grandes mentiras contemporáneas: la mentira de la Iglesia de que todos los hombres tienen un alma igual; la mentira de la democracia de que todos tienen el mismo derecho al desarrollo. ¿Piensa usted que estas ideas constituyen el triunfo del espíritu? Nada de eso, derivan del cuerpo, esas opiniones, en el fondo, se basan en el hecho de que todos tenemos un cuerpo igual" (Diario, p. 122).

Y la conciencia de Gombrowicz no permanece allí para ella, "menos difiere el campesino del caballo que de Valéry". Por otra parte, mientras al comienzo de este párrafo se hizo referencia a su íntimo deseo de aproximarse al ser humano, ahora debe atenderse a que revela una tendencia, no menos auténtica e íntima, a despreciarlo, y con ello, a afirmarse a sí mismo en su condición de artista. Entre las primeras páginas del *Diario argentino* (pp. 15-18) hay algunas que plantean importantes consideraciones sobre el diario. En ellas, Gombrowicz califica de felices a los franceses que escriben sus diarios "con tacto". Luego considera esto falto de valor, pues no es sino "evitar con tacto un problema que por su naturaleza misma rechaza el tacto". Esa modalidad es verdaderamente hipócrita o necia para quien como nuestro escritor llama necesario abrirse y "poner las cartas sobre la mesa". El es un convencido de que "escribir no significa sino la lucha del artista contra los demás por resaltar su propia superioridad" (cf. Diario, p. 16).

Después de lo cual no es difícil definir como otra de las antítesis gombrowiczianas esta necesidad de llegar al ser humano —en realidad, de extenderse hasta la masa— frente al reconocimiento de la calidad propia más elevada, como individuo y como escritor.

BELLEZA DESDE LO BAJO

De lo último se desprende una explicación para el deseo que muestra este artista de expresarse por medio de la prosa ordinaria. Puede considerarse derivado de aquel opuesto y al mismo tiempo como un acento sobre la excelencia artística, la cual debe mantenerse idéntica en cualquier campo: "uno debe ser el mismo en todos los niveles de la escritura; es decir, que debería poder expresarme no sólo en un poema o en un drama, sino también en la prosa ordinaria, en un artículo o en el diario [...]. Quiero ser un globo, pero cautivo; una antena, pero clavada en el suelo; quiero ser capaz de traducirme al idioma ordinario" (Diario, p. 16). Porque no procede estar separando arte de existencia, y la estética es posible en cualquier sector. Además, existen problemas mayores que los de la estética en sí, y bien se sabe que la preocupación que comienza por privilegiarla, deriva en distintos tipos de esteticismo tendencioso. Gombrowicz ilustra esta idea en el ejemplo siguiente: "Explicarle a un burgués mediocre que su armario con luna, su cómoda y sus cortinas son unos adefesios, sería acabar de arquearle la vida. Nos sería más útil en medio de nuestra pobreza una capacidad universal para descubrir belleza en todas las cosas, inclusive en un adefesio" (Diario, p. 109 s.). Gombrowicz reconoce que como artista busca la perfección en la imperfección. Pero desde ese postulado no obtendrá el resultado perseguido. Puesto que insiste en los ambientes de la imperfección, será ésta la que resulte... con propiedad de perfecta. Lo que por cierto es un logro, que a la vez refleja mejor sus contradicciones:

"Debe comprenderse entonces mi soledad y mi contradicción interior que amenazaba toda mi empresa artística: como artista me sentía llamado a buscar la perfección... pero me traía la imperfección; tenía que crear valores... pero algo que fuera como un subvalor, algo por debajo del valor, se me volvió precioso". (Diario, p. 51).

Aparte de ello, como no debe prescindirse de las limitaciones del lector (o del espectador o auditor) frente a una obra, el escritor se refiere a un arte que no puede llamarse "perfecto", como sería de acuerdo a la tradición, sino que se expresa imperfectamente, "casual y fragmentario, como si sólo me señalara su presencia". Razón por la cual, a su criterio, le es más legítimo un "Chopin cuando me llega en la calle desde lo alto de una ventana al Chopin perfectamente ornamentado de una sala de conciertos". (Diario, p. 13).

Y resulta que Gombrowicz, al opinar sobre su moral, destaca que le parece fragmentaria, injusta, de naturaleza *granulada* (Diario, p. 108). Ello es un carác-

ter que reside la forma de su arte y que se puede transcribir a una definición de toda su conciencia y su ser. Porque, ¿de qué manera sería posible obtener —aun partiendo de su indefinición persistente— una línea a la cual ceñirse, con respecto a la cual deducir, si se examina su pensamiento y su literatura?: pregunta que va sin intención de crítica ansiosa de evidencia, sino sólo tratando de plantear condensada una cualidad de nuestro autor. El ejemplo relacionado con Chopin había destacado la posesión *fortuita* del *fragmento* de arte relativo a la *circunstancia*.

Algo que puede quedar mejor ilustrado refiriéndose en concreto a determinados aspectos en *Ferdydurke*.

SOBRE EL ARTE, EN FERDYDURKE

Sucede que en la novela *Ferdydurke*, Gombrowicz exhibiría, a opinión de ciertos críticos, características que se alteran en la producción posterior. *La Seducción* o *Cosmos* y también el *Diario* revelarían una posición diferente. No obstante, a nuestra opinión, *Ferdydurke* concuerda, en una especie de teoría novelesca que deja deducir, con las incoherencias y contradicciones del *Diario argentino*, con respecto a las cuales puede valer legítimamente como otra variedad de expresión. Por último, no es posible dejar de reconocer cierta diversidad entre las últimas novelas y *Ferdydurke*, pero prevalecen ciertos aspectos que acusan el evidente parentesco o analogía, a veces, entre ellas.

Conociendo la crítica y significativos consejos que Gombrowicz ha formulado en el *Diario argentino* a los intelectuales argentinos y latinoamericanos, ya no es difícil entender de inmediato las palabras del artista de *Ferdydurke*, dirigidas a un interlocutor que puede definirse como "el polaco", pero también a uno más abstracto y universal: "vosotros en vez de procuraros concepciones y opiniones según vuestra propia medida y concordantes con vuestra realidad, os adornáis con plumas ajenas, y he aquí que os transformáis en eternos candidatos y aspirantes a la grandeza y la perfección, eternamente impotentes y siempre mediocres; os volvéis sirvientes, alumnos, y admiradores del Arte, que os mantiene en la antesala". (*Ferdydurke*, p. 74). Si bien no se hace mención directa del arte europeo, es a éste al cual se está haciendo referencia, concebido como "el Arte" o como la tradición en este campo, o como la condensación de concepciones determinadas, basadas en códigos estatuidos. De todo esto es "alumno" el artista que no hace sino aspirar a la calidad de tal y que con ello descarta sus posibilidades de serlo. No es más que una imitación de un semiartista, que no puede, ni tampoco aspira más que ser un instrumento avezado en la aplicación de principios y modelos.

¡Y con qué múltiples características se presenta hoy la obra de arte! multiplidad que delata como absurda la clasificación y asimismo la postergación de propiedades llamadas no artísticas. El propio Gombrowicz dice encontrar difícil definir o clasificar una creación, la cual no puede serlo en un ciento por ciento. En ella pueden calzar muchas características conocidas, y de acuerdo a éstas se hablará de que "es una novela, un memorial, parodia libelo, una variación sobre temas de fantasía, un estudio; y que domina en ella: el chiste, la ironía, o el sentido más profundo, el sarcasmo, la burla, la invectiva, la idiotez, el *pur nonsense*, la *pure blague*, y, además, si no es esto una pose, engaño, artificio, estafa, carencia de humor, anemia del sentimiento, atrofia de la imaginación, derrumbe del orden y pérdida de la razón". (*Ferdydurke*, p. 184).

Se mencionó al final formas que evidentemente no atañen sólo a la región artística, más no debiera olvidarse que un lector asimila sólo partes y sólo en fragmentos, pues lee interrumpiéndose, distraiéndose periódicamente o leyendo en desorden: es decir, introduciendo elementos que no se clasifican entre los considerados auténticamente artísticos. Pero estos componentes tampoco debieran excluirse de la obra de arte; antes bien, es imprescindible tenerlo muy en cuenta:

"¡Para eso, pues, construimos el todo: para que una partícula de la parte del lector asimile una partícula de la obra y sólo en parte!" (*Ferdydurke*, p. 70 s.).

Arrancando ahora de la postulación de esta idea tan concluyente, Gombrowicz anota un párrafo que se ha difundido mucho a través de la cita que se hace de él en *Rayuela*, de Julio Cortázar. Contiene postulados primordiales en la teoría de Witold Gombrowicz y significa su intención de desafío a las personalidades y reglamentaciones vigentes en el arte:

"Esas, pues, son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas —conceptuando la obra como una partícula de la obra— y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y partes de alma, mientras a la humanidad entera la trato como a un mezclado de partes. Pero si alguien me hiciese tal objeción: que esta parcial concepción mía no es, en verdad, ninguna concepción, sino una mofa, chanza, fisga y engaño, y que yo, en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas, contestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos. Y, por Dios —no vacilo en confesarlo— yo deseo esquivarme tanto de vuestro arte, señores, como de vosotros mismos, ¡pues no puedo soportaros junto con vuestro

arte, vuestras concepciones, vuestra actitud artística y todo vuestro medio artístico!" (*Ferdydurke*, p. 72 s.).

De la consideración que hace Gombrowicz de elementos tan positivos como hechos en sí y de fragmentos efectivos, de elementos que no son incondicionalmente artísticos o de burlas que se hacen a propósito de lo bello, no cuesta entender un voto suyo por el "arte realista". Para especificar el valor de este concepto en las circunstancias a que atendemos, debemos comenzar por dejar establecido que el "arte no realista" se supone aquí concebido como una preferencia por lo puramente estético. El voto de Gombrowicz a favor de un realismo se entiende entonces como relativo a un concepto no estrictamente definido; y, más que en calidad de abstracto, conviene tenerlo en cuenta en un sentido amplio, general y hasta indeterminado. Desde luego, "realista" no apela únicamente a cierta tendencia pretérita o presente; sí a un tipo de arte como el "documental", por ejemplo, mas no sólo a él y sin persistir sobre algo único. A lo que evidentemente hace referencia, es a la necesidad de transcribir *verdad como tarea artística* o, específicamente, literaria, *rechazando el goce sólo estético*. Es en este sentido como habla de "realidad" y por eso invita a olvidar de una vez las deleitaciones simplistas con el arte: "Déjense de ser artistas [...] Dejen todo vuestro modo de hablar del arte, aquellas síntesis, análisis, aquellas sutilezas, profundizaciones y todo ese sistema de hincharlo e inflarlo, y, en vez de imponer ficciones, dejaos crear por los hechos [...] alejad todo temor de que este más amplio y sano método de considerar el arte pueda privaros de cualquier riqueza o grandeza, porque la realidad es más rica y grande que las ingenuas ilusiones y pobres mentiras". (*Ferdydurke*, pp. 78 s.).

Por eso, cuando entra a hablar en *Ferdydurke* sobre el artista de carácter legítimo —pues el artista no quedó con lo anterior definitivamente descartado—, Gombrowicz se referirá a la propia persona del creador, al individuo que reside en él, al ser humano que más arriba hemos conocido, preponderante, en cierta medida, dentro de su concepción indecisa. El realismo de que habla le hace necesario insistir sobre el hombre-creador, que podrá servirse de medios para hacer atractiva su obra: "pero su fin principal no será el arte sino su propia persona". Con lo cual se reitera que no se afirmará como individuo con respecto al medio social; pues "tampoco escribirá para presuntuosamente educar, elevar, guiar, moralizar y edificar los otros, sino para elevarse y desarrollarse a sí mismo" (*Ferdydurke*, p. 81). Se diría que el individuo, por sí y ante sí, se manifiesta como realidad preponderante.

El individuo y los hechos concretos como aseveraciones positivas de Gombrowicz y el rechazo del artista absoluto, constituyen bases que hacen más

comprensible el requerimiento de la inmadurez. El verdadero artista, a la vez artista de la verdad, no puede serlo debido a la madurez y por haberse incorporado de esa manera a la forma. El verdadero artista "es todavía inmaduro", "porque es él quien trepa pero no ha subido todavía y él quien se hace pero todavía no se ha hecho. Y si por casualidad se le ocurriese engendrar una obra indolente y aun estúpida, diría: ¡Bueno! Engendré estúpidamente, pero no firmé con nadie un contrato para la fabricación de obras sabias y perfectas". (*Ferdydurke*, p. 81).

Llegado a un determinado punto en la obra *Ferdydurke*, el narrador hace ciertas consideraciones, al parecer con mucho de irónicas, para conseguir orientar al lector corriente. Convendría racionalizar y explicar analíticamente, dice, y destacar un "pensamiento directriz", con respecto al cual el lector pueda orientarse, para que éste sepa dónde se sitúan los diversos elementos, "para que no me diga que no tengo conciencia de mis propios fines" (*Ferdydurke*, p. 179). A propósito de lo mismo alude a un sufrimiento general y fundamental, que no sería otra cosa "sino el dolor nacido de la limitación del hombre por el hombre; es decir, del hecho de que nos ahogamos y estrangulamos en la estrecha y rígida concepción que de nosotros tienen las demás personas" (*Ferdydurke*, p. 180). Una vez más se demuestra que a Gombrowicz lo preocupa la relación con otros seres humanos, algo de lo cual no puede deshacerse, a pesar de referirse con ironía y desprecio a aquellos para quienes las explicaciones son necesarias. Parece que de nuevo se destaca el *hombre-artista*, que, por fin, no deja de mantener actuales los problemas del ser humano ante todo, —aun cuando no deje de tener presente la superioridad de su propio espíritu.

Esta especie de transigencia de Gombrowicz se manifiesta directamente en el arte no sólo por tener presente al público. Aunque proclama la libertad de la forma y se burla a estruendosas carcajadas del artista, suele atenerse en la novela *Ferdydurke* a las "reglas del arte" ("a manera de un alumno"), no pudiendo desentenderse totalmente de ciertos preceptos. Sucede a propósito del "nuevo prefacio" que va a escribir en un capítulo, conclusión a la que llega después de dejar establecido: "aunque quisiera, no puedo, no puedo y no puedo eludir las leyes férreas de simetría y analogía" (*Ferdydurke*, p. 179). De algún modo al revolucionario Gombrowicz, al enemigo de la madurez, al asesino de la forma, no le es posible eludir u olvidar los principios de civilización literaria en la cual tiene su origen. Tampoco al individualista obstinado se le escapa que el arte es siempre vivido erróneamente, pues se le adscribe automáticamente a la emoción particular de la persona o, por último, a la comunicación utópica entre el creador y quien recibe la obra: "Pero en realidad se efectúa aquí una fusión de un gran número de emociones diferentes,

todavía multiplicadas por una fusión de muchos y diferentes hombres que mutuamente se influyen y sugestionan, induciéndose a estados de alma colectivos" (*Ferdydurke*, p. 77).

Porque la obra es ante todo una empresa que *se relaciona con* algo, que se genera *con respecto a* algo o *en relación a* todo, Gombrowicz señala razonablemente tratar de ser analítico para "definir y demostrar con palabras la génesis misma de la obra". Escribe versos que se refieren a ciertos tipos de circunstancia u objetos, y habla sobre la posibilidad de haberse engendrado la obra debido al contacto con personas concretas y de que tal vez no tenga su origen ni persiga otro fin que el de castigar a aquella. En lo cual se encuentran coincidentes al individuo adversario del medio y al que no puede dejar de tenerlo en cuenta. La creación artística ha resultado.

"Frente a los pedagogos y alumnos de las escuelas
 en vista de los sabios entontecidos
 respecto de los seres profundizados y elevados
 en lo que concierne a las señeras figuras de la literatura contemporánea
 nacional y a los más acabados, construidos y enriquecidos representantes
 de la crítica
 frente a las colegialas
 en dependencia de los maduros y mundanos
 en dependencia de los distinguidos, refinados, narcisos, estetizantes y brillantes
 frente a los conocedores de la vida
 en el cautiverio de las tías culturales
 frente al vecindario urbano
 en vista de la nobleza rural
 en lo que se refiere a los pequeños médicos provincianos, los ingenieros y empleados de estrechos horizontes
 en lo que se refiere a los altos empleados, los médicos y abogados de horizontes más amplios
 en lo que concierne a la aristocracia de nacimiento y a las demás aristocracias
 frente al vulgo" (*Ferdydurke*, pp. 182 s.).

La creación literaria ha nacido *desde* estas cosas y situaciones enumeradas, *para* las mismas, *con* ellas, *porque* ellas. Han influido sobre el creador en cuanto a la *emisión*, así como también en cuanto a la *recepción*. El artista no reduce su misión ni su labor a expresar, sino asimismo a calcular las posibilidades de obtener su mensaje.

Con lo cual tampoco se ha descubierto una posición definitiva en las diva-

gaciones de Witold Gombrowicz. Su alcance y relatividad son más explícitas, eso sí, en el *Diario argentino*. La orientación dentro del cúmulo de oposiciones puede conseguirse, aunque, como se ha visto y comprobará, no anulando ni borrando la nube que origina.

RELACION AUTOR-LECTOR

Hasta podría desprenderse de todo lo anterior, que en Gombrowicz se opone el arte a la relación autor-lector. El Gombrowicz artista, por una parte, se afirmaba a sí mismo en su condición de tal, se burlaba y castigaba al lector: quizá la del arte fuese la actitud solitaria y superior. Por otra parte, necesitaba del diálogo con el lector y llegaba al extremo de destacar que él crea desde y para una realidad colectiva.

Recuérdese que Gombrowicz deseaba ver lo adulto sometido a lo joven y que aspiraba a ver la juventud admitida como valor distinto que transformaría la relación existente con otros valores. En relación con lo mismo, se refiere a la necesidad de "dar apariencia de razonamiento a lo que en mí era pasión", de lo cual se desataban divagaciones en su mente, que en verdad resultaban antojadizas y a las cuales él no asignaba valor alguno. Reflexiona al respecto preguntándose: "¿no es de esta manera como nace el pensamiento: como sucedáneo inocuo de anhelos ciegos, de necesidades y pasiones a las que no logramos dar el derecho de ciudadanía entre los hombres?" (Diario, p. 35).

Conectando esta meditación con otras observaciones, va a establecerse nuevamente la relación con el problema autor-lector. Si recién se hablaba de los aparentes razonamientos que constituían en el fondo la experiencia de pasiones, no extraña leer que el escritor necesite de los hombres, aunque no para establecer comunicación con ellos: "Sólo para emitir señales de vida". Para lo que habrá de consentir en "mentiras" y en "convencionalismos" y específicamente en "las estilizaciones de este diario con tal de poder pasar de contrabando, aunque sea como un eco lejano, un tenue sabor de mi yo aprisionado" (Diario, p. 58). Para el lector es necesario utilizar un lenguaje simple, aun para temas difíciles; incluso es importante no olvidar que el lenguaje tradicional es el que tiene más a mano y son esas las fórmulas en las cuales puede aplicar su entendimiento. Más todavía: el escritor debe percatarse de la importancia de sugerir interpretaciones (como se veía arriba a propósito de *Ferdynand*), aun cuando lo reconoce superfluo (cf. Diario, p. 11). No por ello desea Gombrowicz ayudar a la miseria del lector, alcanzándole una obra fácilmente inteligible, esquemática, definida en principios y doctrinas. Está muy lejano a querer ejercer simple didáctica y repite al respecto una idea bien conocida: que el autor no resuelve, sino plantea los problemas; que su

resolución pasa a ser tarea que el hombre, una vez haciéndose cargo de ellos, va a enfrentar, aun cuando los niegue en calidad de tales. "Allí de algún modo quedarán resueltos", escribe.

Desde un principio estaba claro que no correspondía ir tras la explicación lógica para las contradicciones que se presentan en Gombrowicz. Tanto la pasión como la conciencia severa (no necesariamente como opuestos) están presentes en toda su producción. Expresión de ambas fuerzas son sus tendencias a abogar por la inmadurez y a no poder deshacerse de la necesidad de madurez; a afirmarse como artista y hombre mejor, concluir lo despreciable que es el hombre-masa y a querer no prescindir de él; a luchar contra la forma y a aceptarse supeditado a ella. Sólo que tales extremos no significan para él la angustia que absurdos lógicos ocasionan en filosofías como la existencialista, pues bien sabe que "nada de lo que he dicho aquí es categórico, todo es relativo. Todo depende, ¿por qué ocultarlo?, del efecto que puedan tener mis palabras.

"Esta particularidad define toda mi producción literaria. Ensayo diferentes papeles. Asumo actitudes diversas. Doy a mis vivencias diferentes sentidos... si uno de ellos es aceptado por los demás, me afianzo en él" (Diario, p. 55): es éste el planteamiento de problemas gombrowiczeanos; ellos, en los escritos que los contienen, quedan condicionados por el modo cómo son recibidos por el lector. A través de ello, esta relación autor-lector parece imponerse en forma absoluta:

"Cuando entre la gente y yo no existe una forma artística, el contacto se vuelve demasiado molesto. Debería tratar este diario como un instrumento de mi devenir ante ustedes... obligados a que me enfoquen de cierta manera, de una manera que hiciera en mí posible (aparezca la palabra peligrosa) el talento. Sea pues este diario más moderno y más consciente y quede impregnado de la idea de que mi talento sólo puede nacer en relación a ustedes, es decir, que sólo ustedes pueden incitarme al talento, es más crearlo en mí" (Diario, pp. 16 s.).

Sin embargo, estas palabras de Gombrowicz no contradicen ni le hacen imposible agredir verbalmente al "otro hombre" o al medio. Lo imprescindible que es este último para hacer realidad la creación, no imposibilita el talento. En realidad, ello *hace posible* que resulte, según nos decía recién. Y de esto, junto con afianzarse la necesidad de la relación autor-lector, se obtiene el valor manifiestamente superior del creador. Son opuestos que, en virtud de su ineludible necesidad recíproca, devienen netas realidades. Son hechos que subsisten por la oposición que los caracteriza.

Don García Hurtado de Mendoza restablece el dominio español*

Después del desastre de Tucapel y de la derrota de Marihueno, evacuada la ciudad de Concepción, la situación de la Nueva Extremadura conquistada y poblada por don Pedro de Valdivia se volvió trágica. Como consecuencia de aquellos hechos habían sido abandonadas también las poblaciones de Los Confines (Angol) y Villarrica. Los españoles mantenían en el extremo austral La Imperial y Valdivia, pero estas dos ciudades estaban aisladas, temiendo ser atacadas en cualquier instante. Sólo Santiago y La Serena, en el otro extremo del país, no habían sido afectadas por las operaciones bélicas.

En esos días extremadamente difíciles y peligrosos se generó una verdadera anarquía en el gobierno, que puso aún más en peligro la existencia misma del país. Sus peores consecuencias, sólo fueron superadas gracias al tino de don Francisco de Villagrán.

Llegó éste a la capital desde la evacuada Concepción con 150 españoles y 50 españolas y lo acompañaban también los restos de las tropas auxiliares de Michimalonco, terriblemente diezmadas. El cabildo, que había reconocido como teniente de Valdivia a don Rodrigo de Quiroga, se negó a recibirlo. Villagrán, por su parte, había sido reconocido como gobernador provisorio por los cinco cabildos de las ciudades australes. Tenía a su favor un profundo conocimiento del teatro de operaciones y disfrutaba de la confianza de la población de la región austral, que se había conservado a pesar de sus derrotas.

*Cuarto y último de los comentarios sobre la "Crónica y Relación Copiosa y Verdadera", de Jerónimo de Vivar.

Los regidores de la capital "sacaron un testamento que el gobernador don Pedro de Valdivia tenía en la caja de Su Majestad. Hallaron en él que dejaba (como sucesor) al general Jerónimo de Alderete y en su ausencia al capitán Francisco de Aguirre. Esto hizo (Valdivia) por virtud de una provisión que del Presidente Pedro de La Gasca tenía".

El testamento no era aplicable: Alderete había sido enviado por el propio Valdivia a España y Aguirre a Tucumán, desde donde acababa de enviar "preso a esta tierra a Juan Núñez de Prado".

Ya antes que llegara Villagrán a Santiago, los amigos de Aguirre comunicaron a éste el contenido del testamento, informándole —como se creyó en un principio en Santiago— haber sido ultimados por los araucanos todos los españoles de las "ciudades de arriba". De inmediato regresó Aguirre desde Tucumán a Santiago con 60 soldados, reclamando ser reconocido como gobernador, pero tampoco lo consiguió.

Villagrán no perdió el tiempo en inútiles discusiones con los terceros regidores, sino que despachó, tan pronto le fue posible, un navío con 30 hombres desde Valparaíso para socorrer a Valdivia y La Imperial. Ambas ciudades aprovecharon la oportunidad para enviar un regidor como procurador a Santiago, para pedir socorros. Como éstos les fueran negados, Villagrán, que disfrutaba del reconocimiento de todas las ciudades australes, hizo un nuevo repartimiento de las encomiendas que habían quedado disponibles por la muerte de 150 conquistadores: de este modo se procuró soldados para prestar auxilio militar a la región sublevada.

El cabildo de la capital acordó encomendar la solución del problema de la sucesión a dos jurisconsultos: los licenciados Juan Gutiérrez de Altamirano y Pedro de las Piñas. Como éstos conocían la belicosidad de los candidatos, pusieron como condición que se les embarcara en Valparaíso en un navío, a fin de redactar su dictamen a bordo. En seguida, uno de ellos se dirigiría en el mismo barco a Lima, para darlo a conocer a la Real Audiencia, mientras que el otro lo haría en Santiago. Al primero el cabildo entregó 4.500 y al segundo 1.500 pesos.

Los dos abogados eludieron solucionar el diferendo inmediato: dictaminaron que se dejara la situación en suspenso durante seis meses y se reconociera en seguida a Villagrán como gobernador, siempre que la Real Audiencia no hubiera resuelto entre tanto otra cosa.

En todo caso, el dictamen favorecía a Villagrán, y, con buen criterio, éste consideró absurdo el plazo de espera fijado y procedió militarmente, ocupando el cabildo el 14 de septiembre de 1554 y exigiendo su reconocimiento. El

cabildo lo hizo, pero dejó establecido que se había sometido únicamente por fuerza.

La situación se agravó "a causa de la alteración (ocasionada por la sublevación) de Francisco Hernández Girón" en el Perú, de modo que en todo el año no llegó ningún buque desde el virreinato a Chile. Aguirre, por su parte, despachó a 6 confidentes por tierra a Lima, con copia del testamento, para reclamar la gobernación del país.

LA DEFENSA DE LA IMPERIAL

Después de sus grandes victorias, los araucanos se dirigieron contra La Imperial, resueltos a atacar a la ciudad. Al encontrarse a legua y media (9,5 kms.) de ella, consultaron a sus agoreros si iban a tener éxito. Éstos ordenaron poner en libertad a un puma en medio del ejército, invitando a los conas a matarlo: no lo lograron, y el animal escapó, lo que motivó que el ejército regresara.

Independientemente de esta operación, se sublevaron los mapuches de los contornos de la ciudad. Antes de "correr la tierra" construyeron un fuerte a 12 leguas (76 kms.) de ella, sobre un cerro alto, por cuya falda corre hacia el sur un riacho. Estaba situado en Reinaco (de regnan = pozo y co = agua: Agua de Pozo). El riacho parece ser el Quepe.

Pedro de Villagrán salió el 10 de junio de 1554 con 60 soldados y llegó al fuerte. El cerro era montuoso al oeste, donde había también espesos cañaverales; al este lo cubrían grandes peñas; era raso por otro lado, aunque peligroso de trepar, lo que se logró. Arriba había un llano, atravesado por una palizada. 10 arcabuceros atacaron la fortificación por la retaguardia y Villagrán por el frente, penetrando los españoles en el recinto. Algunos indios huyeron, otros se despeñaron, y "murieron más de 800 y prendióse gran cantidad". Muchos de éstos fueron castigados, 'cortándoles las narices a unos y a otros las manos'.

A pesar de este éxito, la guerra continuó, de modo que los españoles "no se desarmaban de noche ni de día, ni los caballos se desensillaban". Los conas eran abastecidos desde "una fuerza que estaba a legua y media (9,5 kms.) de la ciudad en una laguna, la cual tiene dentro islas". Trátase de la de Budi, que queda, sin embargo, a 15 kms. de distancia. Una de las islas cobijaba a las mujeres e hijos. Desde allá los indios "mataban a las piezas de servicio" y amenazaban a los indios que estaban de paz.

El 26 de julio de 1554 despachó Villagrán todas las canoas disponibles que había en La Imperial, con 20 soldados y fuerzas auxiliares, por el río Imperial

a la desembocadura y por mar al desagüe del lago, a fin de remontarlo, y él mismo se dirigió a éste por tierra con 55 soldados. 600 araucanos atacaron las canoas, que tuvieron que retroceder, pero llegó el teniente y los batió, sufriendo los indios 100 bajas. Protegidas por 14 jinetes, las canoas llegaron al lago. Se embarcaron en ellas 30 soldados, que llevaron consigo a nado 4 caballos, a fin de atacar la isla, en que se encontraban 3 escuadrones de conas. Fueron obligados éstos a retroceder y a buscar finalmente su salvación en el lago, pero "como se venía la tarde, levantóse un viento y tempestad furiosa, que levantó olas en la laguna que parecía mar. Como iban cansados, se ahogaron todos, que fue lástima muy grande de ver tantos cuerpos echados a la playa. Fueron más de 2.000 ánimas. Salieron 12 españoles muy malheridos".

Villagrán recorrió en seguida los campos vecinos y se dedicó a dispersar toda concentración y destruir las sementeras. Se hizo esto en forma tan completa que en el verano siguiente (y ya antes) estalló una terrible hambruna en la región. Se practicó por los mapuches entonces la antropofagia, que era desconocida antes: "Había algunos principales que se juntaban con 60 o 70 indios, y su ejercicio era andar por los caminos y tomar gente para comerla".

A 10 leguas (68 kms.) al noroeste de la ciudad, sobre la costa, se encontraba el fuerte de Peltacaví (de pelde, burro; y caví, parcialidad), donde existía una junta de numerosos conas. Al acercarse a él 14 españoles, fueron obligados a retirarse, pero el 28 de agosto de 1554 salió Villagrán con 50 soldados para tomarlo. Encontrábase "en medio de un grande y espeso monte de muy grandes malezas", en un sitio casi totalmente rodeado por "un hondable estero", y estaba defendido por muchas trampas para los caballos, palizadas y trincheras. 12 arcabuceros lo atacaron desde el monte, y el corregidor cruzó a nado el estero, atacando por el frente. Los indios huyeron al monte.

Todas estas acciones se realizaron en pleno invierno, cuando, debido a las grandes precipitaciones de la región, los caminos se hacen casi intransitables. No obstante, don Pedro de Villagrán demostró en ellas grandes condiciones de jefe militar.

En la primavera, don Francisco de Villagrán reunió en la capital del país a todas las tropas que le fue posible, con las que salió el 1º de noviembre de 1554 por tierra a La Imperial, reforzando la defensa de la ciudad. Aun cuando los indios se dedicaron a quemar a su vez, las sementeras de los españoles, la persecución fue ahora tan efectiva que se les dispersaba en todas partes. Agregóse al hambre la peste, de modo que en corto tiempo, por ambas causas, la población disminuyó a un tercio. Vivar, al resumir estos antecedentes, agrega: "He querido hacer mención de esto, porque es cosa admirable y cierta: no lo osara

poner por memoria (información de terceros) si de ello no tuviera muchos testimonios”.

Agrega que los indios de la región habían conservado la tradición de que ya en tiempos antiguos hubo allá “otra pestilencia y hambre, de manera que quedó la tierra despoblada. Dicen indios antiguos que de otra tierra de arriba (del sur) se había vuelto a poblar aquella vez”.

LA VALENTIA DE LOS ARAUCANOS

Como se desprende de la “Crónica” de Vivar, la resistencia araucana fue, en realidad, terrible en todo el país, siendo totalmente infundado el juicio expresado de que en ciertas regiones la población se habría caracterizado por una actitud pacífica. El levantamiento del norte chico fue formidable, como igualmente la tentativa de Michimalonco de expulsar a los españoles de Santiago; los promaucaes resistieron con gran valentía; la guerra se realizó sin cuartel en la Araucanía, y pronto iba a hacerse extensiva también al territorio de los huilliches, que vivían entre el Toltén y el canal de Chacao.

Para los españoles fue una gran sorpresa que en Chile los indígenas lucharan con tanta valentía por su independencia, a pesar de que eran de cultura primitiva.

Vivar nos da una explicación novedosa acerca de la causa de esta resistencia. En efecto, “el demonio —escribe—, nuestro adversario”, les sugería que “no se les dé nada de morir, pues han de resucitar. Cuando vienen a pelear con los españoles, no traen otro apellido (otra consigna) sino que ‘muera el que muriere’, que poco les da de ello con la mala creencia que tienen que han de resucitar”.

Tenían, pues, la creencia que el cona caído en la guerra resucitaría de inmediato a mejor vida. Es sabido que tal fe existe también en la religión de los japoneses.

Vivar no se explaya mayormente acerca de la suerte de esos héroes guerreros, pero la conocemos gracias a otras fuentes, sobre todo a las informaciones del padre Diego de Rosales y de investigadores modernos. Ya se explicó que los araucanos creían que sus muertos, al resucitar, iban a vivir en la isla Amuchra (Mocha), donde comían papas negras y llevaban una existencia lúgubre y triste. Tal era la suerte del indio común. Los ülmen quedaban cerca de sus parcialidades y seguían vigilando por la suerte de los suyos. Los guerreros caídos, en cambio, se transformaban en pillanes y acompañaban al Ser Supremo (Pillán, simbolizado por el sol) en su trayectoria por el firmamento, participando de este modo en las funciones divinas. Desde el cielo seguían defendiendo a su

territorio y animaban a los suyos. Esto explica también la frecuencia del apellido Pillán, que no ha sabido cómo traducirlo, pero que significa, sencillamente, Alma de Guerrero o Cona.

Con esta información de Vivar —antes ignorada— se ha revelado la razón psicológica esencial que explica la formidable resistencia araucana y la facilidad con que ellos se exponían a los mayores peligros: tenían la seguridad de transformarse, apenas muertos, en pillanes.

LA OFENSIVA DE LAUTARO CONTRA SANTIAGO

La formidable defensa de La Imperial en el verano de 1554 salvó a la región austral de la suerte que corrió Concepción. Estaba por ver, sin embargo, qué actitud asumirían los promaucaes, cuyo levantamiento podía amenazar a la capital del país.

Tal peligro fue provocado por la resolución de la Real Audiencia de Lima en la controversia acerca de la sucesión de don Pedro de Valdivia. Su acuerdo fue el más torpe que era dable tomar en una situación tan delicada como era la del país: ordenó que se le dejara sin gobierno central alguno, pues dictaminó que “los alcaldes mandasen y proveyesen en todo lo necesario a la tierra, y que otra persona ninguna se entrometiese en ello”. Aguirre debía quedarse en La Serena y Villagrán en Santiago. El alcalde de Concepción debía, sin embargo, repoblar su ciudad, pudiendo despoblarse una de las ciudades de arriba (es decir, La Imperial o Valdivia, únicas que quedaban) si para ello fuese menester gente. El cabildo de Santiago recibió el encargo de dar “favor y ayuda” a esa empresa.

En el otoño, don Francisco de Villagrán regresó a Santiago y publicó allá esa provisión el 27 de abril de 1555. Como no le convenía de manera alguna indisponerse con la más alta autoridad real, prometió obedecer de ahí en adelante a los alcaldes, agregando que ya “no era él más de una persona particular”.

La consecuencia inmediata de esta promulgación (que llegó al conocimiento de los indios) fue que se rebelaran los promaucaes, que se apoderaron de las estancias y haciendas, hartándose con los víveres y el ganado que encontraron en ellas. Enviaron emisarios a los valles de Maipo y Aconcagua, para invitar a los indios de ellos a imitar su ejemplo. Los españoles abandonaron sus campos y se recogieron en Santiago. El cabildo de esta ciudad dio “orden de hacer frenos y sillas de cobre y los estribos de las sillas de palo, y las corazas de las sillas de guardameciles, y domar potros”.

Juan Jufré salió en campaña contra los promaucaes, acompañado por sólo 9 soldados (e indios auxiliares). Sabía que 3.000 conas estaban reunidos en

Hualemo (huall, alrededor; lemu, bosque), a 12 leguas (76 kms.) de la capital. Atacó sorpresivamente, y los enemigos huyeron "por un espeso cañaveral de montaña", teniendo una pérdida de 50 muertos y de algunos prisioneros, que fueron castigados, sometiéndose los demás. Los españoles tuvieron 7 heridos.

Se reunieron en Santiago los alcaldes de los seis cabildos existentes entre Santiago y Valdivia, tomando conocimiento de la absoluta autonomía que les concedía la Real Audiencia. De este modo, escribe Vivar, "yo vi en esta gobernación doce cabezas" (dos alcaldes por cabildo). Conforme a lo ordenado, ellos acordaron volver a ocupar las tres ciudades abandonadas. La de Los Confines apenas había existido. Nuestro cronista dice que "de este pueblo no he dicho (casi nada), porque nunca ha estado poblado, sino un mes solamente: antes que el gobernador muriese señaló aquel asiento para poblar un pueblo", o sea, a fines de noviembre de 1553. Los vecinos de Villarrica salieron a repoblar su villa con 35 soldados y los de Concepción, su ciudad, con 60.

Don Francisco de Villagrán se enteró cabalmente del desatino que se estaba cometiendo, pues los alcaldes actuaban como si el país estuviera sumido en la más profunda paz. Aconsejó a los vecinos de Concepción que permanecieran 4 o 5 leguas (25 a 32 kms.) al noreste del sitio antiguo de Penco, "en los llanos de Quilacura (cerca de San Rafael), porque el asiento de La Concepción tiene malos pasos y entradas".

No hicieron caso a su consejo y siguieron adelante, despachando desde Quilacura dos hombres a Santiago, para pedir socorro. Uno de los alcaldes, que recorría la tierra a la cabeza de un destacamento de 20 soldados, se encontró a 5 leguas (32 kms.) al este de Quilacura con don Pedro de Villagrán, quien se dirigía con 10 soldados a Santiago, dándole a conocer su resolución de repoblar Concepción, de acuerdo con lo ordenado por la Real Audiencia, lo que éste pudo transmitir a Santiago, adonde iba.

En efecto, aquellos vecinos realizaron su propósito, pero el 24 de noviembre de 1555 fueron atacados por los araucanos, quienes conquistaron la plaza: cayeron 17 españoles, escapando algunos a nado a un navío que estaba al ancla en la rada y los restantes por tierra al norte.

El 26 llegó a la plaza abandonada un refuerzo de 14 hombres desde La Imperial, que constataron lo ocurrido y subieron al interior por el valle del Andalién. Encontraron a un indio que se estaba bañando en el río. Al ser llamado, "se salió del agua, se vistió, tomó una lanza y, blandiéndola, les dijo 'mamo inche y tata', que quiere decir 'tanto como éste es mi amo'". La traducción exacta es, sin embargo, esta mano = aquí, inche = yo, tata = amo: aquí yo soy amo. Aquel grupo pudo regresar sin ser hostilizado a La Imperial debido a que los araucanos estaban celebrando la victoria con una gran borrachera.

No menos afortunados fueron los vecinos de Los Confines: repoblaron su ciudad, pero luego se enteraron de que estaban rodeados de enemigos, por lo cual prefirieron refugiarse por segunda vez en La Imperial, antes de ser aniquilados.

Al ser informado de estos nuevos desastres, don Francisco de Villagrán, a pesar de ser una mera "persona particular", despachó un galeón desde Valparaíso a Valdivia. Un temporal del norte lo arrastró, sin embargo, más al sur, y llegó a encallar en la bahía de Ranu (de ranum, un cangrejo), a 17 leguas (108 kms.) más allá. Afortunadamente, sólo se ahogó un esclavo. Estuvieron dos meses allá, aderezando un batel, en el que se embarcaron finalmente 27 hombres y 4 mujeres, que llegaron a Valdivia. El batel fue despachado a Valparaíso, en busca de socorro.

De inmediato, don Francisco de Villagrán se embarcó con 30 soldados en Valparaíso, para reforzar las ciudades australes. El viento del sur soplaba, empero, con tal fuerza, que la nave no pudo avanzar, y como se agotaron los víveres, tuvo que desembarcar el 20 de noviembre de 1555, regresando a Santiago con su destacamento. Los alcaldes de la capital sólo le permitieron entrar a la ciudad con 2 criados.

Gracias a lo proveído por la Real Audiencia, no se aprovechó el verano de 1556 para realizar nuevas operaciones bélicas que afianzaran el dominio español. Don Francisco de Villagrán —el único que tomaba iniciativas y que tenía buen criterio tuvo que quedarse inactivo en Santiago. Finalmente, el 8 de mayo de aquel año llegó una nueva providencia de la Real Audiencia. Se comunicó en ella que el rey había designado gobernador a don Jerónimo de Alderete y se ordenó que Villagrán asumiera el mando interino hasta su llegada.

Por intermedio de las tropas auxiliares que regresaron desde el sur, los promaucaes supieron que en la región de La Imperial reinaba una espantosa hambruna. Despacharon emisarios a la misma, con el recado de que "viniese la más gente que pudiese a su tierra y que allí les tendrían mucha comida". De este modo, "se juntarían y vendrían sobre la ciudad de Santiago".

Esta información representa una gran novedad, pues deja establecido que la ofensiva contra la capital no fue un plan de los indios de la Araucanía, encabezados por Caupolicán, sino de los promaucaes. De toda la "Crónica" de Vivar se desprende con absoluta claridad que todas las acciones militares de los araucanos en aquel tiempo tenían un carácter netamente local y no nacional. Sin duda, los mapuches tenían una conciencia de constituir una nación diferente de la peruana incaica o española, pero carecían de instituciones de índole nacional y no abordaban los problemas con ese criterio. Sencillamente, cada comarca (en un sentido limitado) se defendía cuando era atacada. Pero los triunfos lo-

grados en una de ellas repercutían —por supuesto— sobre las restantes, desperdiciando también en ellas la voluntad de defenderse, pese a lo cual sería totalmente anacrónico suponer que hubieran pensado y actuado como nación.

No cabe la menor duda de que si lo hubieran hecho, les habría sido fácil poner término al dominio español en el país, conquistando Santiago. Los promaucaes, que habían sufrido la sumisión al imperio incaico, tenían alguna conciencia de presentarse esa oportunidad, pero se encontraban muy debilitados después de haber sido vencidos por Valdivia.

Las huestes de Teopolicán no estaban dispuestas a operar fuera del Lavquén Bután Mapu, y a pesar de la hambruna estallada en la región del río Imperial enviaron a Lautaro con sólo 3.000 hombres hacia el norte, es decir, con una fuerza insignificante.

El vencedor de Tucapel llegó a orillas del río Teno (Encajonado), a 20 leguas (127 kms.) de Santiago, donde construyó un fuerte. Don Francisco de Villagrán, que fue informado al respecto, envió a don Pedro de Villagrán, su deudo, para que lo atacara con 40 hombres (más tropas auxiliares). Un primer avance de los españoles fue rechazado, y tampoco tuvo éxito otro al día siguiente, "aunque murieron hartos indios". Don Pedro le ofreció la paz, pero Lautaro le respondió que "no había venido para servir a los españoles, sino para matarlos", agregando que su poder luego aumentaría, pues se le agregarían numerosos promaucaes, que lo habían llamado.

Comenzó a llover torrencialmente al tercer día, lo que obligó a los españoles a retroceder 2 leguas, pues los caminos se volvieron intransitables, "y donde estaba Lautaro era ciénaga". Los espías informaron a éste que se acercaba otro capitán —Juan Godínez— con 40 soldados, por lo cual retrocedió a las orillas del río Maule, donde se fortificó "en una montaña". Don Pedro regresó a Santiago.

Lautaro recibió desde la Araucanía un refuerzo de 300 conas. Envío a uno de sus toquis con 100 indios a confeccionar más armas a una legua (6,3 kms.) de distancia, "que son unos garroteros arrojadizos, flechas y lazos". Godínez sorprendió a este destacamento y lo aniquiló, salvándose uno solo de los araucanos y muriendo también uno de los españoles. Al ser informado, Lautaro regresó a la zona del Bío-Bío y Godínez a Santiago.

Don Francisco de Villagrán se dirigió desde Santiago a La Serena, con el objeto de entrevistarse con don Francisco de Aguirre para apaciguar a éste por haber sido designado él gobernador interino y Alderete sucesor de Valdivia. Aguirre se encontraba, sin embargo, enfermo en Copiapó (o pretextaba estarlo). Llegó, en cambio, por tierra, un emisario del virrey desde Lima, con la noticia de que Alderete había fallecido en Panamá durante el viaje de regreso al país,

que lo hacía en compañía del nuevo virrey del Perú, don Andrés Hurtado de Mendoza. Este se había incautado de sus documentos, y al llegar a Lima, había nombrado gobernador del país a su hijo García, que "se quedaba aderezando en Los Reyes de armas y gente y cosas necesarias para la conquista de la ciudad de La Concepción en el mes de abril de 1557". El virrey ordenó al mismo tiempo al cabildo de Santiago, que tuviese "recaudo de bastimento en los caminos" para las tropas que vendrían por tierra.

Villagrán despachó de inmediato al Perú una información sobre la situación en que se encontraba el país y "de lo que era necesario traer para la conquista y repoblación de Concepción". En seguida regresó a Santiago y se dirigió luego a La Imperial.

Al saber Lautaro que don Francisco estaba en el sur, volvió a avanzar con 700 conas desde el Bío-Bío al norte. Los españoles trabajaban en aquel tiempo los lavaderos de oro de Palhuén (nombre del arbusto *Adesmia arborea*), situados en la actual comuna de Curepto, que eran muy ricos. Los 7 españoles y sus acompañantes indígenas ocupados allá huyeron a su acercamiento a Santiago. Lautaro ocupó los placeres y se apoderó de las herramientas y de los víveres acumulados allá. Vivar informa expresamente que esas minas estaban situadas en la provincia de Mataquito (mata, rápido; quetro, una especie de pato, nombre patronímico).

Prosigue Vivar: "En lo más fuerte que halló asentó su campo, con otros 500 indios que se le allegaron". Estaba situado "en un carrizal y monte, y a las espaldas hay dos acequias de agua por delante". No precisa mayormente el sitio en que estaba el fuerte, pero era a orillas del río Mataquito, sin duda al norte de Curepto, área de la desembocadura del estero Hualemo.

Al llegar a Santiago los mineros huidos, el cabildo envió a Godínez con 29 soldados y tropas auxiliares para atacar al toqui araucano. Don Francisco de Villagrán, por su parte, había recibido la noticia de la nueva ofensiva de Lautaro por los propios naturales y avanzó de inmediato en su persecución.

Los españoles empleaban en aquel tiempo un camino que cruzaba el río Itata cerca de Coelemu, pasaba por Quirihue, Cauquenes y Sauzal, balseaba el río Maule cerca de Curtiduría, proseguía por Pencahue y Botalcura al río Mataquito, que se balseaba frente a La Huerta, y continuaba desde ahí a Teno. Este trazado —por la Cordillera de la Costa— eludía los numerosos ríos, de rapidísimo escurrimiento y casi todos sin balseo que se encuentran más al este en el Valle Central. Pues bien, por este camino llegó don Francisco de Villagrán al río Maule, donde supo que Lautaro estaba a 7 leguas (44 kms. de ese balseo. Al ser informado que Godínez se estaba acercando igualmente en persecución de Lautaro, le ordenó juntarse con él en Hualemo (Hualañé), donde quedaban

a 3 leguas (19 kms.) al oriente del fuerte. Estas indicaciones son precisas y confirman el lugar ya señalado en que se encontraba Lautaro. Godínez debía llegar dentro de dos días a Hualemo.

La orden fue cumplida, y se reunieron así 70 españoles. El gobernador salió con su ejército (al que sin duda pertenecía también un numeroso contingente de tropas auxiliares) al cuarto de luna de su campamento y llegó de amanecida sobre los indios. Era el 27 de abril de 1557. Mandó apearse 30 arcabuceros y rodeleros, que dispararon desde la retaguardia sobre los araucanos acampados, totalmente desprevenidos, "mientras que él con 40 de a caballo rompió por los indios y los hizo huir y dejar el sitio. Aquí murió Lautaro y otro capitán (toqui) y más de 250 indios". De parte de los españoles cayó don Juan de Villagrán.

Al regresar a Santiago, don Francisco sintió la íntima satisfacción de haber vengado la muerte de don Pedro de Valdivia y sus propias derrotas de Marihueno y Concepción.

LA LLEGADA DE DON GARCÍA HURTADO DE MENDOZA

Se ha criticado a don Andrés Hurtado de Mendoza de "nepotismo" por haber designado gobernador de Chile a su hijo, don García. Vivar lo justifica: en Los Reyes se encontraban procuradores que abogaban por la sucesión de Valdivia a favor de Villagrán y de Aguirre (y, podemos agregar, también de Quiroga). Si el virrey se pronunciaba a favor de uno de ellos (por muy merecido que tuviera el cargo), los demás le iban a hacer oposición. Por otra parte, era innegable que había necesidad de enviar a Chile considerables refuerzos, pero que a éstos sólo los podía conseguir si se les daba seguridad de que serían remunerados con la concesión de encomiendas.

Muchos se ofrecieron para ir a Chile, pero sugirieron al virrey que enviara al país a su hijo, a quien obedecerían y en quien —a pesar de contar sólo 22 años de edad— tenían confianza, desde luego por estar respaldado por el propio virrey. Este le encomendó que procediera con sumo tino a eliminar del horizonte chileno a todos los candidatos a gobernador, a fin de poder ejercer el cargo en paz. El virrey hizo, en realidad, un esfuerzo jamás conocido hasta entonces para restablecer el dominio español: en ello estaba comprometido el honor de su familia. Quería demostrar al rey que era digno de la confianza depositada en él. Sabía, además, que Felipe II estaba sumamente alarmado por los desastres ocurridos en Chile. La muerte de don Pedro de Valdivia le fue comunicada en Londres, donde se encontraba para contraer matrimonio con doña María Tudor, la católica. Transmitió a su corte la noticia con acento tan dramático que tres de sus pajes se ofrecieron, de inmediato, para venirse a Chile y participar en la

restauración del dominio hispano: uno de ellos fue don Alonso de Ercilla, que formaba parte del séquito de don García.

Fue así que se embarcaran el 31 de enero de 1557, en el Callao, 300 hombres con el nuevo gobernador y que otros 80, que arreaban 200 caballos, se vinieran por tierra. Trajo también "dos letrados religiosos para tomar sus pareceres": los frailes Gil González de San Nicolás, dominico, y Juan de Gallegos, franciscano, que pronto se trabaron en feroces discusiones, defendiendo el primero los intereses de los indígenas y el segundo, el de los españoles. Además —y esto no había ocurrido antes— se vinieron al país muchos casados con sus familias.

La flotilla, que constaba de 5 navíos, hizo escala en Arica para tomar víveres. El 24 de abril estuvo en La Serena, adonde ya habían llegado las tropas que marcharon por tierra al mando del capitán Toledo. Aguirre fue a recibir a don García y lo llevó a su posada, presentándolo al cabildo. El gobernador reposó dos días, informándose, y ordenó en seguida al capitán Juan Remón (vecino de La Paz) que prendiese a Aguirre y lo metiese en un navío. Envió luego al mismo oficial con 20 hombres a Santiago, para entregar al cabildo la provisión de su nombramiento y con orden de prender también a Villagrán.

Informa Vivar que llegó a Santiago el capitán el 5 de mayo, donde "quitó la vara a Francisco de Villagrán y a los alcaldes y al alguacil mayor", poniendo "por teniente a Pedro de Mesa, que con él había venido". El 6 se fue a Valparaíso, donde embarcó a Villagrán con destino a La Serena. Fue trasladado allá al mismo navío Francisco de Aguirre, y luego salió con rumbo al Callao.

Desde La Serena don García nombró capitán y justicia mayor de los juríes y diaguitas a Juan Pérez de Zurita, quien partió hacia allá a la cabeza de 40 soldados.

El 28 de junio, en pleno invierno, la flotilla prosiguió la navegación hacia el sur, llegando a la isla Quiriquina, donde desembarcaron las tropas para invemar. El gobernador despachó de inmediato al capitán Vasco Suárez, de Huamanga, a Penco, a fin de reconocer con 35 hombres el antiguo asiento de Concepción. Regresó éste con 20 indios e indias, con quienes trató don García amistosamente, entregándoles regalos y despachando a algunos como mensajeros donde sus compatriotas, a fin de transmitirles sus buenos propósitos.

A los 8 días salió él mismo con 40 hombres a Concepción, donde lo visitaron algunos principales, que deseaban informarse sobre los propósitos de los españoles. Luego envió a don Juan Ladrillero (el famoso piloto, que había recibido del virrey el encargo de explorar la Antártica, tal como el rey se lo había ordenado a Alderete) a Valparaíso, con provisiones e informaciones destinadas a Juan Remón y Toledo en Santiago. Ambos recibieron órdenes de preparar tropas para la próxima campaña, que debía iniciarse "cuando fuese tiempo", es

decir, en la primavera de 1557. A fin de facilitar la marcha por tierra, el maestre de campo don Juan Fernández Alderete fue enviado desde la capital al Maule, donde construyó balsas y reunió abastecimientos. Desde Valparaíso fueron despachados dos navíos con víveres a la isla Quiriquina, que llegaron allá el 11 de agosto.

El 15 de ese mes se realizó en la isla una revista, en que se contaron 250 hombres. Al día siguiente fue enviada por mar una orden a Santiago, de que se pusieran en marcha, de inmediato, todos los efectivos disponibles, "porque él iba a hacer un fuerte al asiento de La Concepción, para salir a tierra". Las tropas marcharon de la capital el 28 del mismo mes, y dos días más tarde les siguió otro destacamento al mando de Quiroga, quien fue tratado muy deferentemente por el gobernador. Se agregaron de esta manera 230 hombres a los 250 que había en la isla; aquellos venían "muy bien aderezados y llevaban 800 caballos".

Don García desembarcó en Concepción el 20 de agosto e "hizo un fuerte de palizada encima de una loma baja, teniendo por las espaldas el mar". No obstante su confianza de haberse granjeado la amistad de los araucanos por las buenas razones que les dio y los obsequios entregados, los indígenas estaban en realidad al acecho, y 7.000 de ellos atacaron la fortaleza en construcción el día 25, una hora antes de amanecer, siendo avistados oportunamente por los centinelas. Don García impartió la orden de no salir del fuerte sino de defenderlo con la artillería y los arcabuces. Los indios atacaron con gran ímpetu, pero en dos horas de ataque sin éxitos cayeron 100 de ellos, huyendo los restantes al enterarse de que la posición era inconquistable. Los españoles contaron 2 muertos y 20 heridos.

Pronto llegaron los refuerzos desde Santiago: primero se adelantó el maestre de campo con 60 hombres desde el Maule, y a fines de septiembre llegaron las tropas restantes. Precisamente, en esos días los araucanos iban a intentar un segundo ataque, pero la llegada de aquellas tropas los hizo desistirse de él.

Se atribuyó tanta importancia al reconocimiento de la Antártica, que ya antes de haber recuperado el territorio perdido el gobernador despachó a don Juan Ladrillero con dos navíos al extremo austral del país.

El capitán Bartolomé de Arenas fue enviado con 4 jinetes a La Imperial, con una orden de que las tropas estacionadas allá operaran a fines de octubre hacia el norte, en dirección al Bfo-Bfo, pues el ejército avanzaría en sentido contrario.

LA OFENSIVA DE DON GARCÍA HURTADO DE MENDOZA

Los araucanos estaban perplejos ante los movimientos españoles. Jamás su territorio había sido invadido por un afuerza tan considerable: tratábase de 480

soldados, que disponían de 800 caballos y numerosas piezas de artillería, como también de considerables fuerzas auxiliares traídas desde Santiago. Teopolicán —sin duda, un gran estratega y buen conocedor de su pueblo— propuso que cada comarca concentrara su defensa en un punto fortificado: la del Bío-Bío lo haría en Andalicán, a 5 leguas (32 kms.) de Concepción; la de Arauco en Millarapue (de milla, oro y rapue, greda: Greda Aurífera), a 3 leguas (19 kms.) al sur de Arauco; y los de Tucapel, en la antigua plaza española. Habría de este modo, una defensa escalonada: no pudiendo resistir en el primer fuerte, los indios del Bío-Bío se retirarían a Millarapue"; cayendo esta fortificación, los del Bío-Bío y de Arauco retrocederían a Tucapel, donde lucharían todos juntos. Eran, sin duda, un excelente plan de defensa, el mejor posible si se tenía en cuenta la idiosincrasia de las parcialidades araucanas, que no estaban dispuestas a luchar lejos de sus asentamientos, como lo acababa de comprobar el fracaso absoluto de la ofensiva de Lautaro sobre Santiago, realizada con fuerzas totalmente insuficientes.

La ofensiva fue iniciada en Concepción el 29 de octubre. Cinco días necesitó el ejército para cruzar el Bío-Bío entre Chepe (Vista Hermosa) y San Pedro, donde su anchura es de casi 2 kms. Al sexto día se presentó el capitán Pero Esteban de La Imperial, a la cabeza de 50 hombres. Se reunieron así 530 españoles, con 5 piezas de artillería y 200 arcabuces.

El 4 de noviembre, el ejército acampó al sur del Bío-Bío en un llano junto a un arroyo, desagüe de la laguna de La Posada. A la cabeza de 12 jinetes, el capitán Reinoso salió a reconocer el campo y encontró un escuadrón de indios que avanzaba a 2 leguas (13 kms.) más allá, lo que avisó de inmediato. El maestre de campo salió con 8 jinetes y pidió otros 30, que le envió don García, con 20 arcabuceros y otros 20 jinetes de Quiroga. De este modo, pudo atacarse con un total de 90 soldados. Los araucanos se retiraron a una ciénaga (de las que hay varias entre el Bío-Bío y Coronel, las que corresponde a un antiguo cauce del río). Ante los disparos de los arcabuceros, los indios la abandonaron. De parte de los españoles hubo 30 heridos y 1 caballo muerto. Los araucanos perdieron 300 muertos, y 150 de ellos fueron hechos prisioneros, "a los cuales mandó el gobernador cortar las manos derechas y narices; a algunos se les cortaron ambas manos, y a éstos enviaba por embajadores a los compañeros que se habían escapado. Halláronse en esta batalla 12.000 indios, según los presos dijeron".

Una consecuencia de esta batalla fue que se pudiera ocupar al día siguiente, sin resistencia, el fuerte de Andalicán. Estaba situado "en una loma alta, en medio de dos quebradas" y era "de muy fuerte palizada y de muchas troneras, de gruesas albarradas". El ejército permaneció tres días en él.

El 8 de noviembre las tropas avanzaron a Lota y acamparon al pie de la cues-

ta de Villagrán (Marihueno), por la que avanzaron al día siguiente, sin encontrar resistencia. Acamparon en la tarde al otro lado de ella, a orillas del río Laraquete (de larn, derrumbado; y quechro, tranucado). El 10 llegaron a Arauco, levantando sus tiendas más allá del antiguo fortín, en un valle junto al mar. Al día siguiente volvieron "a la casa fuerte que el gobernador don Pedro de Valdivia tenía", donde permanecieron 15 días. Don García estaba preocupado de encontrarse con araucanos, a fin de convencerlos de sus buenos propósitos, pero a pesar de salidas diarias, no se hizo un solo prisionero y, por el contrario, se perdió un español, muerto por los enemigos al alejarse de los demás.

Cuando volvieron a avanzar el 26, indios hechos prisioneros les revelaron que al día siguiente iba a haber una batalla. Obedecía éste al plan de Teopolicán, que los estaba esperando en el fuerte de Millarapue. El toqui general avanzó a su encuentro personalmente con dos cuerpos; era un "indio muy belicoso y guerrero".

Don García dividió sus tropas igualmente en dos partes. Una estuvo comandada por Quiroga, que comprendía la compañía que había formado en Santiago y la mitad de la del capitán Rengifo; pertenecían a ella 20 arcabuceros y 20 rodeleros. La otra, que era la más numerosa, fue comandada por el gobernador. Teopolicán dispona de 15.000 conas. En una hora Quiroga mató 120 indios, entre ellos a un hermano del toqui general, "que no era menos belicoso", y 6 principales; don García mató a 300 indios y prendió a otros 500. Hubo muchos soldados y caballos heridos.

Los araucanos fueron estimulados en esta batalla por Galvarino (de huall, alrededor; y duatín, dar asaltos, como lo hizo en la batalla). En Andalicán, don García había mandado cortarle ambas manos cuando fue hecho prisionero. Alzando los troncos al cielo, gritaba "que él moriría primero y que, ya que no tenía manos, con los dientes haría lo que pudiese". Comenta Vivar: "Quíselo poner aquí por no me parecer razones de indios, sino de aquellos antiguos numantinos cuando se defendían de los romanos. Y aquí se prendió (por segunda vez), y le mandó el gobernador aperrear (descuartizar por perros que los españoles llevaban consigo para perseguir a los indios), y entre los presos se hallaron 20 principales, los cuales mandó el gobernador ahorcar. Recibían la muerte con tan lindo ánimo como si fueran a hacer otra cosa de menor importancia, porque ellos mismos pedían la soga, se la ataban, se subían y se dejaban colgar, y aun decían que más valía morir allí como valientes que no servir a los españoles".

FUNDACION DE CAÑETE

Lograda esta victoria, continuaron la marcha a Lebolebo y llegaron al día siguiente Tucapel, donde acamparon "en el asiento donde estaba la casa fuerte

del gobernador don Pedro de Valdivia, la cual estaba todavía fuerte, aunque arruinada". Los indios de la zona se consideraban muy seguros y habían realizado grandes sementeras, lo que permitió a los españoles hacer rancho: en 4 días se recogieron 4.000 fanegas de maíz, fréjoles y papas.

El 11 de diciembre, mientras Quiroga recorría el campo a la cabeza de 35 hombres, fue atacado a legua y media del antiguo fuerte por 3.000 conas. Se encontraba en un llano, y los indios habían tomado los pasos. Mandó apearse a los arcabuceros y atacó con las tropas restantes, matando a 100 indios. Los españoles tuvieron 15 heridos.

Los planes de Teopolicán habían fracasado por completo. Los españoles habían arrasado las líneas de defensa de Andalicán y Millarapue, y en Tucapel, donde debieron haberse reunido todas las fuerzas indígenas, la resistencia fue levisima. Don García Hurtado de Mendoza, apreciando la situación, llegó justamente a esa conclusión.

Por eso, viendo "tan buen asiento en tan buena comarca", acordó fundar otra ciudad, que facilitara las comunicaciones entre Concepción y La Imperial y situada en el corazón mismo de la más brava Araucanía. Quedaba a 20 leguas de la primera y a 18 de la segunda de esas ciudades, en medio de un llano, y disponía a media legua de distancia de un gran monte con excelente madera para construir las viviendas. Recibió el nombre de Cañete de la Frontera, en honor de su familia, que era la de los marqueses de Cañete. El había nacido en Cuenca, y Cañete queda a 42 kms. al este de esa ciudad, al pie de los Montes Universales. Jerónimo de Villegas fue despachado desde ahí a Concepción con 170 hombres y orden de reedificar la ciudad. Quiroga y las tropas que había traído éste de Santiago fueron licenciadas. Villegas llegó a Concepción el 5 de enero de 1558 e inició la reconstrucción al día siguiente. La ciudad había sido evacuada el 2 de marzo de 1554.

Para abastecer a Cañete fue despachado Pedro de Avendaño con 30 hombres a La Imperial, a fin de conseguir ganado. Hasta Purén lo acompañó el capitán Vasco Suárez con 40 jinetes. Al esperarse su regreso, don García envió al capitán Alonso de Reinoso con 90 soldados a su encuentro, quien se juntó, con el arreo en Purén. Al subir por la cuesta homónima, fueron atacados por 6.000 indios. El sendero era tan estrecho que no era posible emplear la caballería, perdiéndose parte del ganado. Más allá, sin embargo, los españoles contraatacaron, recuperaron los animales y desbarataron a los indios, muchos de los cuales fueron muertos. De los españoles, 40 quedaron heridos.

Ya consolidado el dominio en la zona, don García dejó a Reinoso como teniente en Cañete, y se dirigió el 20 de enero de 1558 a La Imperial, donde concedió mercedes de tierras y encomiendas a los soldados más destacados. Pudo

establecerse, sin embargo, que faltaban suficientes brazos para trabajar los campos, pues se estimó que la población había disminuido en 60% desde la llegada de los españoles. Recibida la noticia de haber asumido el trono en Castilla el príncipe Felipe, se procedió el 28 de enero a su proclamación, lo que dio motivo a grandes fiestas y juegos de cañas.

Al día siguiente, don García envió a Miguel de Velasco con 30 hombres a Cañete, para reforzar la guarnición. De esta nueva ciudad se había huido un yanacona. Los araucanos lo hicieron prisionero y lo querían matar, pero él insistió en que se le llevara antes en presencia de Teopolicán, a quien deseaba transmitir un mensaje. Le expresó que un numeroso grupo de yanaconas, que pasaba mala vida con los españoles, estaban dispuestos a cooperar con los araucanos. Debía acercarse con su gente al mediodía —cuando los españoles dormían la siesta— al muro de la ciudad: ellos le abrirían la puerta y se apoderarían de los frenos de los caballos, de modo que le sería fácil apoderarse de la plaza, matando a todos los enemigos.

“Teopolicán se levantó, y se quitó de su cuello la chaquira de hueso, que es lo máspreciado que ellos tienen, y se la puso al yanacona, le mandó dar un vestido, y le dijo: ‘Yo te prometo que si tú haces lo que dices, yo te haré señor (ülmen)’. Convinieron en realizar ese plan al día siguiente. Para desvirtuar la más leve sospecha, el yanacona propuso a Teopolicán que enviara previamente a la ciudad a un araucano de su confianza, a fin de que reconociera el terreno y hablara con él y con el capitán español.

De regreso en Cañete, el yanacona se presentó ante Reinoso y le dio cuenta de lo convenido con Teopolicán, preparándose una emboscada. En efecto, Teopolicán se acercó con 7.000 conas y despachó su emisario a la ciudad. Manifestó éste a Reinoso que venía de paz, y el capitán le pidió que indujera a todos sus connacionales a imitar su ejemplo. El yanacona lo acompañó por la ciudad, en que todos los soldados parecían estar durmiendo la siesta, o bien ostentaban estar totalmente descuidados. Regresó donde el toqui general y llamó a la gente, que penetró en la ciudad en cinco escuadrones. Se dispararon entonces por los españoles a mansalva los cañones y arcabuces, y la caballería atacó furiosamente. Los indios, al enterarse de la traición de que habían sido víctimas, emprendieron la fuga, pero 300 cadáveres cubrieron las calles y la plaza.

Este episodio revela que las tropas auxiliares que acompañaron a don García Hurtado de Mendoza, fueron numerosas. Vivar casi nunca las menciona, y tampoco lo hacen otras fuentes contemporáneas. Se tiene, sin embargo, una imagen totalmente equivocada de la guerra de Arauco, si se les deja a un lado, suponiendo que insignificantes efectivos españoles luchaban con grandes masas enemigas. En realidad, las fuerzas auxiliares representaban siempre, en cuanto a

número, un múltiple de las españolas. En Cañete, por ejemplo, eran tan numerosas que el propio Teopolicán consideró como verosímil que ellas podrían entregarle la ciudad.

LA MUERTE DE TEOPOLICAN

Las derrotas sufridas por los araucanos no amedrentaron al toqui general, pero lo obligaron a refugiarse en la Cordillera de Nahuelbuta, fortaleza natural de difícil acceso y provista de recursos —como ya vimos—, que comenzó a desempeñar de ahí en adelante una función importantísima en la guerra de Arauco. Vivar informa que Teopolicán construyó una fortaleza a 3 leguas (19 kms.) de Cañete, y Mariño de Lovera agrega que ésta se encontraba en Depilmahuén (deu, acabar; pulli, tierra y maihuén, una cactácea enana: donde termina la tierra cultivable y crece el maihuén), en medio de unas quebradas muy ásperas. Desde allá incitaba a la guerra, y ya había reunidos 3.000 conas. Reinoso temió que en una semana podría estallar un nuevo levantamiento general, por lo cual, y aprovechando los servicios de una india que se ofreció como guía, despachó a Pedro de Avendaño con 60 hombres (y tropas auxiliares) para atacar aquella posición. Se logró hacerlo al amanecer, estando desprevenidos los araucanos.

Mariño de Lovera informa que Teopolicán salió por una puerta falsa, con una alabarda en la mano, siendo cercado por soldados españoles. Agrega que “comenzó a bramar como toro agarrochado, saltando a todas partes y echando espumajos por la boca, con tanta fiereza y valentía, que hacía campo con la alabarda, jugando con ella como quien tenía la vida vendida. Pero por más bravatas y ostentación que hizo de su persona, quedó cogido en el garlito, yendo preso a manos de los españoles”, siendo hecho prisionero por el soldado Juan de Villacastín, mestizo nacido en el Cuzco. Con él fueron hechos prisioneros muchos otros, hubo numerosos muertos y un desbande general.

La escena del encuentro del gran toqui araucano con una de sus mujeres, es interpretada casi siempre como un invento de Ercilla. Si bien la relata también Mariño de Lovera, podría suponerse que el padre Escobar, redactor de su “Crónica” en la versión que ha llegado hasta nosotros, la hubiera adoptado de “La Araucana” de aquel vate. Ocurre, sin embargo, que también la describe Vivar, quien terminó su “Crónica” en 1558, año en que no podía conocer aquel poema. Por consiguiente, no se trata de un invento, sino de un hecho. Vivar dice que cuando conducían al toqui como prisionero a Cañete, se encontró en el camino con una de sus esposas, que llevaba un niño de un año de edad en sus brazos. Al verlo, ella le gritó llena de indignación: “¿Cómo, tú eres Teopolicán,

el valiente, que decías no había de pararte cristiano que no le habías de matar, y a ti te alzaron por general de la tierra, que así te dejaste prender de los españoles?, ¡no quiero yo tener un hijo de un hombre tan cobarde como tú!'. Y lo arrojó de una cuesta abajo, y murió el niño. La podríamos comparar con aquella buena mujer cartaginesa que se metió con dos hijos en el fuego, porque el marido se había entregado a los romanos. Llevado Teopolicán a la ciudad, fue empalado, y así pereció este mal indio, tan enemigo de los españoles". Como ya se informó, su levo se encontraba a orillas del río Pilmaiquén, donde don Pedro de Valdivia había perdido la vida.

Con razón se ha conservado en Chile la tradición de haber sido Teopolicán (Caupolicán) la encarnación máxima de la resistencia araucana y del anhelo de libertad e independencia que caracterizó a su pueblo.

Sus victorias sobre don Pedro de Valdivia y don Francisco de Villagrán pusieron en peligro el dominio español en Chile. Lo que salvó a éste fue la actitud asumida por Michimalonco, de cooperar con los españoles en formar la nación chilena, como también la resistencia de los araucanos a participar en operaciones militares de mayor envergadura. Quedó de manifiesto eso cuando Lautaro trató de operar sobre la capital: ni siquiera los promaucaes, que lo habían invitado a hacerlo, lo acompañaron en su aventura, y en los valles de los ríos Maipo y Aconcagua se conservó la paz.

Ahora que don García Hurtado de Mendoza operó con efectivos numerosos y bien pertrechados, le fue fácil desbaratar la resistencia araucana en plena Araucanía, con pérdidas insignificantes. Este resultado fue, sin duda, una consecuencia de las medidas adoptadas por el padre del gobernador, don Andrés, virrey del Perú, pero debe reconocerse que su hijo, pese a su juventud, dirigió las operaciones con extraordinario acierto. La coronación de su campaña fue indiscutiblemente la liquidación de Teopolicán. Los araucanos no sólo perdieron a su jefe máximo sino que quedaron desmoralizados: el gesto de la mujer del gran toqui tiene a este respecto un valor significativo.

EXPEDICION AL SENO DE RELONCAVI

A fines de enero de 1558 estuvo don García Hurtado de Mendoza cuatro días en Villarrica, desde donde prosiguió la marcha a Valdivia. Lo acompañaron el alcalde y un regidor del cabildo de esa ciudad, que regresaron a ella con la lista de los vecinos y de los caciques encomendados. Pastene fue enviado desde Valdivia al lago de Valdivia (Ranco) con 14 hombres y el encargo de construir en él "un par de barcas".

Preparó en seguida don García una expedición que lo debía llevar al

extremo austral de su gobernación de acuerdo con los nuevos límites que le había fijado el rey, es decir, hasta el Estrecho de Magallanes. Nadie hasta entonces había intentado llegar por tierra hasta allá, de modo que no había experiencia alguna acerca de las condiciones del terreno. Con mucho optimismo, se creyó que la marcha era fácil, quizás inducidos a ello por las descripciones del carácter estepario y relativamente plano de la Patagonia Oriental.

Participaron, fuera de indios auxiliares, 150 hombres en ese avance (Ercilla da el número de 200). Salieron de Valdivia el 18 de febrero (Ercilla afirma que fue el 10), llegando en la primera jornada a "Teuseren", topónimo sin significado y que parece corresponder a Reumén (de reu, ola; y men, pasar: correntoso).

Al día siguiente, don García "llegó a un río hondable, de corrientes recio (el Bueno) ... Yendo por este río abajo, topó pasaje y recogió algunas canoas" (bongos), que fueron usadas para cruzar a la otra orilla, llevando los caballos a nado. En ellos fue embarcado Pastene con 30 hombres, a fin de reconocer el río hasta el desagüe.

"Pasado este río, caminó 13 jornadas (la transcripción paleográfica dice erróneamente que fueron 3) de muy malos montes y ciénagas y malos pasos, en que apenas se podía caminar. Al cabo de estos 13 días dio en la mar en una bahía muy grande, la cual llegaba hasta la Cordillera Nevada".

La síntesis de la marcha que da Vivar concuerda con la extensa descripción de Ercilla, abundante en detalles. Ambas indican que el viaje desde Valdivia tuvo una duración de 15 días. Ninguno de ellos menciona que hubieran avistado alguno de los grandes lagos de Puyehue, Rupanco o Llanquihue, de modo que la ruta tiene que haber pasado al poniente de ellos, terminando en Melipulli (Puerto Montt) sobre el seno de Reloncaví, que se prolonga, efectivamente, hasta la Cordillera de los Andes.

Sabemos por la descripción de Ercilla que continuaron la marcha sobre la orilla occidental de ese seno hasta la zona de Calbuco (Agua Azul). Contaron en ella 25 islas, "aunque algunos afirmaban haber más de 30", que "estaban pobladas".

Aunque accidentada por la densidad de la selva virgen, los ríos y esteros y el terreno en gran parte pantanoso, la marcha hasta aquel paraje había sido posible, pero ahora la decepción de don García fue grande: hacia el sur se extendía el dilatado golfo de Ancud, que ocupaba las tierras más o menos planas que más al norte formaban el Valle Longitudinal de Chile. Al oriente se divisaba una cordillera con abruptas laderas, que parecía impedir el paso hacia el Estrecho de Magallanes. Era la única región que interesaba al gobernador y no

la de la Chiloé, situada al poniente, pues Ulloa ya había informado que se trataba de un archipiélago.

En todo caso, don García ordenó a Julián Gutiérrez Altamirano que hiciera un reconocimiento de la parte continental. Se embarcó éste en canoas y se dirigió a la isla mayor del grupo, que era la de Puluqui, que Vivar llama Anquecuy (angué, cara; cuy, cue, asado: Cara-Asado, nombre que es patronímico y que debe haber correspondido a uno de sus caciques). Estaba "muy poblada", con "mucho ganado, maíz y papas y gran noticia de oro y plata", debiendo advertirse que en la zona hay placeres auríferos, pero no minas argentíferas. Los placeres eran explotados por los indios, pues Vivar agrega que "se halla oro de (muchos) quilates; tráenlo los indios en la punta de las narices, a manera de anillos; las mujeres lo traen en las orejas por zarcillos". Los pobladores "andan vestidos de lana... La lengua (que hablaban la veliche o huilliche) difiere un poco (de la mapuche de más al norte). Sus armas son lanzas, hondas y dardos. "En la cabeza llevaban "una manera de sombrero muy bien hecho de lana tejida y peludo con un paño como tocado y por encima se ponen una chaquira. Traen unos coralejos pequeños en unos hilos ensartados y desviados (separados) uno de otro dos dedos". Los sombreros "parece que los traen por la mucha agua que llueve". Esta observación revela que Vivar participó en la expedición. Conocía también la zona del litoral por haber formado parte de la expedición marítima de Ulloa. Caracteriza en pocas palabras el paisaje: "Es tierra doblada (quebrada) de grandes montes y ciénagas y de buenas florestas".

Se refiere expresamente a la existencia de corrales para la pesca (ñeigles) que se encuentran hasta el día de hoy frente a la desembocadura de los esteros y arroyos formando empalizadas de configuración semicircular: son cubiertas por la alta marea y quedan en seco o sobresalen del agua en bajamar de modo que los peces se encuentran aprisionados entonces dentro de ellos.

Por el relato de Ercilla sabemos que Gutiérrez cruzó la boca del seno de Reloncaví pasando por la orilla boreal de las islas de Puluqui y Queullín hasta la punta de Trentelhue sobre el continente. Pudieron apreciar así con más claridad de que, como se expresa Ercilla —"pasar por allí sería locura"—, pues hacia el sur —en dirección al Estrecho de Magallanes tan anhelado— la costa se presentaba cortada a pique, sin playas, interrumpida por profundas penetraciones del mar y totalmente inaccesible.

Viendo el gobernador —informa Vivar— que "no hallaban sitio conveniente" para radicarse, "que el invierno se le acercaba y que en aquella tierra era trabajoso, dio la vuelta y llegó al río de las Canoas", o sea, el Rahue, que cruzó y fundó sobre su orilla oriental el 27 de marzo de 1558 con 60 vecinos la ciudad

de Osorno. Luego prosiguió la marcha a Valdivia y se dirigió desde ahí a La Imperial, donde invernó.

La "Crónica" de Vivar ha confirmado, de esta manera, dos errores de bulto que se encuentran en casi todas las obras históricas escritas en el país: don García Hurtado de Mendoza no realizó su expedición a Chiloé, sino al seno de Reloncaví, con la intención de continuarla hacia el sur; y fundó Osorno en un sitio no alcanzado por don Pedro de Valdivia, quien tenía la intención de fundar una ciudad que llevara el nombre de su esposa (Gaete) a orillas del lago Ranco (Valdivia)

PROGRESOS HABIDOS EN SANTIAGO

Encontrándose en La Imperial, recibió don García una provisión del rey Carlos dirigida al "Concejo, Justicia, Regidores, Caballeros, Escuderos, Oficiales y Omes (Hombres) Buenos de la ciudad de Santiago del Nuevo Extremo", fechada en Bruselas el 16 de enero de 1556 y llegada a su destino con casi dos y medio años de atraso (lo que nos da una idea clara de lo demorasas que eran entonces las comunicaciones), por medio de la cual hacía saber que su hijo Felipe había asumido el trono. Enviada a Santiago por don García, el cabildo de esta ciudad ordenó se rindiera homenaje al nuevo rey el 18 de abril, domingo de Cuasimodo. El acto se inició a las 8 de la madrugada (como se ve, los españoles eran en aquel tiempo madrugadores). Los alcaldes y regidores salieron "vestidos de ropas rozagantes de raso carmesí. Entre los dos alcaldes iba el regidor Pedro de Miranda, que llevaba un estandarte de damasco azul, con un fleco a la redonda, de seda blanca y colorada. Por la una parte llevaba las armas de Su Majestad y por la otra las que Su Majestad hacía merced a esta ciudad: un león rampante con una espada desnuda en la mano derecha en campo de plata y en torno del escudo ocho veneros de oro en campo azul".

En la plaza se había levantado un proskenio. Subió en él el justicia mayor de la ciudad, el licenciado Santillán, tomó pleito homenaje a Pedro Miranda afuer de Castilla la Vieja de que usaría (lealmente) de aquel cargo de alférez (real). Así como los hijosdalgos y caballeros lo acostumbraban en servicio de los príncipes, echóse mucha moneda de oro y plata aposta: unas planchuelas con la marca de Su Majestad con que en esta ciudad quintan el oro, que es de dos columnas y una corona. Luego el alférez (real) manejó el caballo y apellidaba al señor Santiago, patrón de España, y, nombrando a Chile y al rey don Felipe, el cual guarde por muchos años Dios nuestro Señor para que goce de estos reinos y de todos los demás. Luego volvió (Miranda) al teatro, y vino la clerecía y tomaban las borlas del estandarte y las besaban y ponían (la provisión) en sus

cabezas, y lo mismo hacía el cabildo. Llevaron el símbolo a la iglesia mayor y oyeron misa, que se dijo sobre el estandarte". En seguida lo "llevaron a la posada de Miranda, y lo pusieron en una ventana".

"A la tarde hubo grandes regocijos de (corridos de) toros y juegos de cañas".

Desde su fundación, la capital se había "ennoblecido de oficiales, mercaderes y otras personas que se han avecindado. Hay muchos casados y muchas mujeres de Castilla y doncellas. Hay muy buenas casas de tejas y ladrillos y cal que en ella se hace".

El cura párroco, bachiller don Rodrigo González Marmolejo, era "hombre docto y de buen ejemplo y vida". Valdivia le había cedido su encomienda de Quillota y las estancias de Marga-Marga y Acuyo, que aquel clérigo destinó a la crianza de caballares, obteniendo así una utilidad de 30.000 pesos, "y todo lo gastó en servicio de Su Majestad en la sustentación de esta tierra". Acompañó a don Pedro de Valdivia en su expedición hasta el lago Ranco. Reconociendo sus méritos, el rey "lo nombró obispo", llegando la provisión el 4 de julio de 1558, y al día siguiente fue recibido como tal, y se le entregaron las llaves del sagrario.

Había en la capital en aquel tiempo tres monasterios: el de San Francisco, que fue fundado como el primero por fray Martín de Robleda, de Salamanca, en la ermita dedicada a Nuestra Señora del Socorro, es decir, a la imagen que el propio don Pedro de Valdivia había traído al país sobre el arzón de su caballo en su expedición y que representa un trabajo sevillano de principios de aquel siglo (está conservado en el mismo lugar); luego el de Nuestra Señora de La Merced, fundado por fray Antonio Correa, de origen portugués; y el de Santo Domingo (dedicado a Nuestra Señora del Rosario), fundado por fray Gil González de San Nicolás, de Ciudad Real.

Los mercedarios habían fundado dos monasterios más: uno en La Imperial, por fray Diego de Rondón; y otro en Valdivia, por fray Pedro Olmedo.

Comenta Vivar: "Hacen mucho provecho sus doctrinas a la conversión de los naturales".

LOS ORIGENES DE LA AGRICULTURA

Al describir las culturas indígenas chilenas, Vivar menciona muchos de los cultivos que realizaban, figurando entre ellos algunos que siguen constituyendo la base de la alimentación popular, como ser, los del maíz, fréjoles, pallares, papas, zapallos, tomates, ají, camotes, frutillas, maní, calabazas, pepinos del norte y otros. Algunos, como los de la quínoa, teca, mango y madi, han desaparecido casi del todo. Entre las plantas industriales, el tabaco sigue cultivándose,

y el algodón tenía en tiempos de Vivar más importancia que en la actualidad. Cabe agregar entre las especies indígenas algunos árboles frutales, como el palto, el papayo, el lúcumo, la palmera chilena y la tuna, que eran objeto de plantaciones, siendo muy numerosos los árboles frutales silvestres que se aprovechaban, como la araucaria, el avellano, el cóguil, la murtilla, el maqui, la fresa y muchísimos más.

A estas especies indígenas se agregaron desde la llegada de los españoles casi todas las cultivadas en España. Como la "Crónica" de Vivar fue terminada en 1558, es de gran importancia la descripción que nos proporciona, pues ella contiene un balance de lo logrado en los primeros 17 años de ocupación del país por los españoles.

En aquel año ya había prosperado la vid, opinando Vivar que "en ninguna parte de Indias se ha dado tan buena uva" y agregando que "hácese muy buen vino. El primer hombre que lo hizo en esta tierra fue un vecino que se dice Rodrigo de Araya, y asimismo fue el primero que trujo trigo a esta tierra. Hácese ya tanto vino que basta para esta gobernación y que puede proveer a otras partes".

Araya llegó al país con don Pedro de Valdivia. Había participado en la expedición de Candia al territorio de los chiriguano (chunchos), reuniéndose con Valdivia en Tarapacá. A él tiene que haber pertenecido el trigo salvado en el incendio de Santiago cuando Michimalonco destruyó la ciudad, pues de su multiplicación provino todo el cultivado en los años siguientes. Fuera de estas semillas trajo también las vides, cuya producción permitía ya en 1558 exportar vino al Perú. Araya era encomendero en Santiago y fue elegido repetidas veces regidor y alcalde hasta 1560; al año siguiente hizo su testamento. El cultivo del trigo fue adoptado también por los araucanos y desplazó —junto con la cebada— a los cereales ya mencionados que dejaron de cultivarse.

De las leguminosas traídas de España menciona Vivar a las lentejas, garbanzos y habas, y de las hortalizas a las siguientes: coles, lechugas, rábanos, cebollas, nabos, ajos, zanahorias, berenjenas, perejil, acelgas, cardos, mastuerzo, anís, cilantro, albahaca, hinojo, ruda y mostaza. Había también "muchos melones, y muy buenos".

Al molinillo indígena se agregó —con gran asombro de los indios— el molino de agua, de los que ya había "no pocos: estaban los naturales espantados de ver que (los españoles) hacían servir al agua y a las piedras", como, por otra parte, "también tenían a mucho de ver cazar con halcones (peucos), y de cómo los cristianos los hacían venir a la mano y los hacían servir de tomar las perdices, y aun decían, pues que aquéllos hacían servir, que no era mucho hacerlos servir a ellos" también.

En lo referente a plantas industriales europeas menciona el lino, del que "hay mucho, y se hace muy buen lienzo. Los señores de indios (es decir, los encomenderos) tienen telares y visten los indios de ellos. Es gran provecho para los naturales".

Entre los árboles frutales introducidos menciona a las higueras, "que dan muy buen fruto", los granados, naranjos, limos, cidros, membrillos y manzanos.

Así como Chile le debe a Araya haber introducido el trigo y la vid, "el primero que metió yeguas y caballos fue el bachiller Rodrigo González, natural de Carmona". Además, los españoles trajeron al país los vacunos, ovejunos, cabríos y porcinos. La oveja reemplazó pronto a los auquénidos (llama y alpaca), cuya merma Vivar pudo constatar en la zona del Bío-Bío ya a los 7 años después de fundada la ciudad de Concepción. La oveja se propaga con mayor rapidez y suministra más lana, requiriendo mucho menos cuidado.

En lo referente a las aves de corral, había muchas gallinas y palomas, "que los naturales crían en torno de esta ciudad de Santiago, hasta 4, 5 o 6 leguas" (25-38 kms.). A la gallina trintre que pone huevos azules y que ya tenían los araucanos, se agregó la variedad europea, y al pato del Brasil de los indígenas, el de España. Tanto aquella gallina como el pato tropical se han conservado en Chile. No se sabe si el pavo (que proviene de la América Central) ya se conocía en la América del Sur antes de la llegada de los españoles, pero es de suponer que en Chile fue introducido más tarde, pues ni Vivar ni otros contemporáneos lo mencionan.

Para los transportes ya se usaban en 1558 carretas tiradas por bueyes, cuya introducción —así informa Vivar— "no fue poco descanso para los naturales", pues se empleaba antes a éstos como acémilas.

SEGUNDA BATALLA DE MILLARAPUE

Estando en La Imperial en el invierno de 1558, don García Hurtado de Mendoza recibió la visita de dos mensajeros que le enviaba Juan Pérez de Zurita, a quien había encomendado la tenencia de Tucumán, informándolo que en territorio de los diaguitas había fundado la ciudad de Londres, así llamada en homenaje de la estada de Felipe II en la ciudad homónima británica, con motivo de su matrimonio con doña María Tudor.

Se dedicó a ordenar las mercedes de tierras y encomiendas en las cuatro ciudades australes de La Imperial, Villarrica, Valdivia y Osorno.

Como no cesaba la antropofagia en los contornos del valle del río de La Imperial, que comenzó después del levantamiento indígena a raíz de la derrota de don Pedro de Valdivia en Tucapel, don García fundó fuera de la ciudad "una

casa del Bienaventurado Santo Agustín, en su propio día, para que rogase a Nuestro Salvador Jesucristo pusiese su corazón y (voluntad a que) estos infieles dejaran aquel mal propósito y pecado y los alumbrase en su santo servicio. Hizo una cofradía, y fueron en procesión a la casa, y hubo gran regocijo". Esto ocurrió el 23 de agosto de 1558.

Durante todo ese lapso nada se había sabido de los dos navíos despachados por el gobernador al mando de Ladrillero para explorar las costas australes hasta la Antártida. Ahora, sin embargo, regresó uno de ellos, el San Sebastián que comandaba Cortés Ojeda. Había sido "desbaratado por tormentas. Con gran trabajo le habían aderezado lo mejor que pudieron (en la entrada al canal Trinidad), no sabiendo del otro navío (el San Luis), donde iba el capitán, y así se vino este navío a la ciudad de Valdivia". En realidad, Ladrillero había llegado hasta Tierra del Fuego y realizó la primera exploración —completísima— de toda la Patagonia Occidental, pero regresó al norte cuando Vivar ya no estaba en Chile.

Por fin, ya entrada la primavera, don García se dirigió el 14 de octubre desde la Imperial a Cañete, cuyos indios "no habían querido venir de paz", dedicándose principalmente a matar a todos los yanaconas que encontraban prevenidos.

Llegó a su destino el 18, y mandó construir en la ciudad "un fuerte de adobes en que quedasen seguros los españoles" y para tener asegurada su retaguardia, pues fue informado de que 7.000 conas se habían concentrado y fortificado en Millarapue, habiendo necesidad de desbaratar ese foco de resistencia.

Había llegado a Lebu un navío con abastecimientos, y los indígenas construyeron numerosas balsas, en que bajaron al puerto, con el propósito de asaltar el buque. Don García siguió a las balsas con 200 jinetes, les cortó el paso y obligó a los araucanos a abandonar las embarcaciones y regresar al fuerte.

Se encontraba éste en el curso superior de la quebrada de Millarapue, sobre una loma prolongada, conocida con el nombre de Quiapo (= Lleno de Faginas). Vivar —que sin duda participó en la batalla— describe la fortificación diciendo que constaba de "dos lienzos de palizada, muy fuertes, y una cava por delante (de) los lienzos. Por el un cabo, que era hacia oriente, tenía una quebrada muy montuosa, y por ella corría un río" (el Millarapue). "Por el otro cabo, que era al poniente, tenía una ciénaga, y por el lienzo de la palizada que caía hacia el norte, tenía muchos hoyos. Una manga de palizada corría hacia el norte". 4.000 indios estaban dentro de la parte empalizada y los 3.000 restantes en la manga mencionada. La gran novedad con que se encontraron los españoles consistió en que los araucanos habían aderezado dos de los cañones y 7 u 8 de los arcabuces capturados a los españoles en las derrotas de Valdivia y Villagrán. Eran, sin

embargo, todavía poco prácticos en su manejo, de modo que "aunque dispararon, fue Dios servido que no hicieran daño".

El ataque se realizó el 13 de diciembre de 1558, Jerónimo Hernández Buenaños atacó con 50 soldados por el sur, don Felipe de Mendoza con 60 por el terreno lleno de cavidades y don García con 50 jinetes por la manga, "donde estaba la fuerza (principal) de los indios". Le fue posible conquistar la palizada y penetrar en el fuerte, lo que motivó la fuga del enemigo, que tuvo una pérdida de 300 muertos y muchos prisioneros.

Lograda esta victoria, el ejército marchó a Arauco, donde Vivar puso término a su "Crónica" al día siguiente, sin agregar explicación alguna. Como no se refiere a hechos posteriores ni llegó a conocer el regreso de Ladrillero, a mediados de enero de 1559 es de suponer que se embarcara al Perú para regresar a España.

FIN DEL GOBIERNO DE DON GARCÍA HURTADO DE MENDOZA

Aun cuando los hechos posteriores no han sido relatados por Vivar, conviene recordar lo ocurrido durante las postrimerías de la gobernación de don García, a fin de que el lector pueda apreciar mejor lo ocurrido durante los dos primeros decenios de la conquista del país. Por lo demás, es poco lo que cabe agregar.

Después del triunfo de Millarapue, el gobernador restableció el fuerte de Arauco y se dirigió a Concepción, desde donde mandó repoblar la ciudad de Los Confines (Angol), que fue trasladada a un sitio más conveniente y recibió el nombre de Los Infantes, en honor de los infantes de Lara, progenitores de don García. La fundación se hizo en abril de 1559. Se preocupó igualmente de restablecer la explotación de los lavaderos de oro de Quilacoya.

Los triunfos militares de don García fueron tan contundentes que en los años siguientes reinó una paz absoluta en el país, lo que permitió a los españoles organizar estancias y haciendas y dedicarse a la explotación de los placeres y minas de oro. Según los oficiales reales, el diezmo real rendía durante los 4 años del gobierno de don García la suma de 40.000 pesos anuales, equivalentes a una producción de 400.000 pesos. Considerando prudencialmente los fraudes tributarios, la producción anual de oro alcanzó a 2.000 kg. A los lavaderos de oro de Marga-Marga, Palhuén y Quilacoya se habían agregado los de Madre de Dios en Valdivia y otros menores.

Por otra parte, cabe destacar que el oidor Santillán, designado por el virrey como asesor jurídico de su hijo, se preocupó de satisfacer las exigencias del rey referentes al buen trato que se debía dar a los indios. Prohibió se les usara como acémilas y dispuso que de los varones de 18 a 50 años de edad sujetos a enco-

mienda, sólo se ocupara simultáneamente la quinta parte en la agricultura y la sexta en los lavaderos de oro. En cuanto a estos últimos, dispuso que recibieran gratuitamente alojamiento y alimentación y que se les entregara la sexta parte de la producción bruta (en ganado, géneros o ropa). Se inició de este modo, con la Tasa de Santillán, la legislación social a favor de los indígenas.

Don García permaneció en Concepción hasta la primavera de 1560, es decir, durante más de año y medio. Durante ese lapso no hubo acciones bélicas. En seguida se dirigió a Santiago, dejando a don Rodrigo de Quiroga en la zona austral, en calidad de teniente.

En la segunda mitad de noviembre de 1560 envió al capitán Pedro del Castillo a Cuyo, a fin de ocupar y poblar esa provincia, que integraba el Nuevo Extremo. Se fundó allá la ciudad de Mendoza, que ha perpetuado el nombre de la familia del gobernador.

En aquel tiempo, el rey había acordado cambiar al virrey y a designar un nuevo gobernador de Chile, que lo fue don Francisco de Villagrán, nombrado el 20 de diciembre de 1558. Sólo dos años más tarde, en diciembre de 1560, don García recibió en Santiago la orden del rey (del 15 de mayo de 1559), de que esperara en Chile la llegada del nuevo gobernador. No la pudo cumplir, pues en enero de 1561 recibió la noticia de haber fallecido su padre, el virrey, en Lima. En febrero se dirigió a Papudo, donde se embarcó en una goleta perteneciente a don Gonzalo de los Ríos, llegando un mes más tarde a la capital del virreinato. A principios del año siguiente regresó a España.

APRECIACION GENERAL DE LA OBRA DE VIVAR

Sin la menor duda, la "Crónica" de Vivar constituye una revolución en la historiografía de los orígenes de la nación chilena.

Nos proporciona antecedentes novedosos acerca de la geografía física del país en aquel tiempo. Su descripción del puerto de Penco y del río Andalién que desemboca un poco al mar de él, comprueba, por ejemplo, fehacientemente, que no ha habido desde 1550 hasta la fecha ningún sollevamiento de la costa, como han sostenido varios geólogos desde la expedición de Fitz-Roy hasta la fecha. Una gran novedad es el hecho de haber estado descampado el valle del Río Bueno cuando lo conocieron por primera vez los españoles, en la parte correspondiente al Valle Longitudinal. Vivar ha comprobado, además, la existencia del tigre en el país en aquel tiempo.

No menos importantes son sus descripciones etnográficas. Ha quedado en claro gracias a ellas que los mapuches constituyan una unidad étnica que ocupaba todo el territorio nacional desde Copiapó hasta la península de Taitao,

extendiéndose en la región de los Lagos hasta la vertiente oriental andina. Proporciona valiosos antecedentes sobre las diferencias regionales que había dentro de esa unidad. Describe también con gran precisión a los vecinos de los mapuches: los licán-antai o atacamas al norte del Despoblado de Atacama, los changos en el litoral, los millcayac en la alta cordillera del Valle Central y los alacalufes al sur del golfo de Penas. Amplía también —a base de datos proporcionados por participantes en la expedición de don Francisco de Villagrán— nuestros conocimientos acerca de los pueblos del surponiente boliviano y norponiente argentino.

La descripción de los mapuches que nos suministra Vivar tiene un valor sin paragón debido a que fue el primero que los describió en sus ramas australes, cuando no habían tenido todavía contacto anterior con los españoles. Ellos usaban, por ejemplo, adornos de oro, plata y cobre, que desaparecieron con la llegada de los españoles.

De no menor trascendencia es la obra en cuanto a la descripción de los personajes y acontecimientos históricos. En forma general, podría decirse a este respecto que nos suministra una imagen vívida y realista de ambos. Los protagonistas son bajados del pedestal en que los han colocado los historiadores y retransformados en seres humanos de sangre y huesos. A pesar de haber sido un simple arcabucero, Vivar escudriña sus pensamientos y los impulsos de sus corazones. Lo hace sin malicia y sin reproducir chismes. Esta humanización de los héroes no los empequeñece, sino, por el contrario, los exalta. Sólo gracias a Vivar nos podemos imaginarlos tales como realmente fueron.

Se desprende claramente del relato de nuestro autor que se sentía unido a ellos por el vínculo de la lealtad y que les testimoniaba una honrada y sincera admiración. En grado máximo la destaca cuando habla de don Pedro de Valdivia. El —y seguramente casi la totalidad del pequeño ejército que vino a Chile— se identificaban con el caudillo. En palabras sencillas pero conmovedoras, da expresión al espíritu de cuerpo que los unía:

"Cuatro años hacía que los españoles estaban en la tierra antes que este navío el (el primero, de Lucas Martínez Vagaso) viniese a este reino, que no vestían sino pieles de raposas, nutrias y lobos marinos. Había cinco meses que no se decía misa por falta de vino. Viendo el general (Valdivia) los incomparables trabajos que habían pasado sus compañeros, su principal intento era sembrar y criar para poderse sustentar y perpetuar esta tierra a Su Majestad. Era un tiempo bueno y sano, libre y amigable, digo sin codicia, sano sin malicia y libre de avaricia; todos (éramos) hermanos, todos compañeros, todos estábamos contentos con lo que nos sucedía y con lo que se hacía. Llamábale yo a este tiempo, tiempo dorado".

Y debe tenerse presente que no era don Pedro de Valdivia un jefe agradable, pues es sabido que mantenía una férrea disciplina y castigaba severamente aun las faltas leves.

La comprensión del soldado-cronista por cuanto ocurría culminó cuando don Pedro se separó de los encomenderos peruanos sublevados y se dirigió al virreinato con el fin de luchar por la causa real: ningún cronista —pero tampoco ninguno de los historiadores modernos— ha destacado como Vivar el significado de esa decisión y su trascendencia.

Vivar, sin embargo, tuvo también suficiente amplitud de miras para comprender debidamente al contradictor de don Pedro durante los primeros ocho años de su gobierno, Michimalonco. Nos ha suministrado los antecedentes necesarios para comprender los acontecimientos desde los comienzos de la guerra civil incaica hasta la llegada de los españoles al país. El protagonista principal fue, precisamente, aquel cacique y curaca araucano del valle superior de Aconcagua que había sido educado en el Cuzco.

Su lucha por la independencia de su pueblo, primero del dominio incaico y luego también del español, reviste características epopéyicas. En esa terrible lucha se impuso el general español; Michimalonco fue suficientemente inteligente para interpretar la trascendencia de lo ocurrido, tendiendo finalmente la mano a don Pedro y uniendo de este modo a los dos pueblos antagónicos en una hermandad. Fue la hora en que nació el pueblo chileno, que llegó a ser una síntesis de españoles y araucanos.

Curiosamente, en torno a don Pedro de Valdivia surgieron caudillos menores que se encontraban a la altura de su espíritu y que podían aspirar legítimamente a reemplazarlo como sus sucesores. Algunos fueron excluidos prematuramente por la muerte, como Monroy y Alderete, que eran los preferidos por el caudillo. Caído don Pedro en Tucapel, rivalizaron Quirogo, Aguirre y Villagrán, todos los cuales aspiraban a sucederle. Faltaba un documento que decidiera claramente la situación, y tampoco la Real Audiencia de Lima lo hizo, sino que produjo verdadera confusión.

En esos años oscuros, en que Lautaro realizó expediciones contra la capital y se temía tener que evacuar el Nuevo Extremo, fue la figura de Villagrán la que más se destacó por una limpia y decidida acción que permitió a la joven nación la supervivencia. Este juicio, que fluye claramente de la exposición de Vivar, no ha sido compartido por todos los historiadores, pero es sin duda el definitivo. Quien así lo comprendió fue en propio rey Felipe II, pues designó a don Francisco de Villagrán sucesor de don Pedro de Valdivia, después del interinato de don García Hurtado de Mendoza.

Vivar nos obliga, sin embargo, a modificar también el juicio adverso a este

mandatario que han expresado nuestros historiadores, sobre todo Barros Arana y Encina. El cronista nos coloca en el terreno de las realidades. El virrey, don Andrés Hurtado de Mendoza, padre de don García, hace el viaje desde España al Perú en compañía del nuevo gobernador de Chile nombrado por el rey, Alderete, pero éste fallece en Panamá. El virrey se incauta de la documentación que traía y encuentra una orden del rey, de realizar a la brevedad posible una exploración del litoral austral, en lo posible hasta la Antártida, a fin de decidir si ese territorio se debe agregar o no a la gobernación del Nuevo Extremo (Alderete ya había conseguido que el rey ampliara la gobernación hasta el Estrecho de Magallanes, con anchura de 100 leguas o 634 kms. desde la costa del Pacífico).

A su llegada a Lima, don Andrés es informado no sólo sobre los nuevos éxitos araucanos y su tentativa de avanzar sobre la capital, sino al mismo tiempo acerca de las rivalidades existentes entre los capitanes de don Pedro de Valdivia.

Con criterio de versado estadista acuerda resolver todos estos problemas. No cabía hacer consultas a España, pues ya vimos que muchas comunicaciones tardaban dos años en llegar a su destino en un sentido, de modo que fácilmente podían trascurrir tres o cuatro años hasta recibir una respuesta. Por consiguiente, tenía que asumir él personalmente la responsabilidad y estaba dotado, por lo demás, de suficientes poderes para hacerlo.

Tenía plena confianza en su hijo, pese a su corta edad (de 22 años), pues se había distinguido como oficial en las guerras de Italia. Hizo llamar a Ladrillero, conocido como el más experto de los pilotos del Pacífico, pero que vivía ya retirado del servicio activo, y le encomendó personalmente el encargo del rey de realizar la expedición marítima a la Tierra incógnita en el Austro. Recogió las mejores informaciones que pudo acerca de los recursos bélicos necesarios para restablecer el dominio español en Chile y ocupar el territorio hasta sus límites australes. Se enteró de que para ello era preciso enviar a Chile los mejores capitanes del Perú: lo que sólo logró comprometiéndolos personalmente a que sirvieran a su familia (razón que justificaba también la designación de su hijo para el cargo de gobernador). Luego empleó los fondos reales para adquirir navíos y pertrechos bélicos.

Pues bien, el virrey comprometió de esta manera el prestigio de su familia y el futuro de su propio hijo en una expedición que a muchos parecía descabellada e imposible de rematar con éxito. Realizó decididamente lo que el rey podía esperar de él.

Ahora bien, don Diego desembarcó en la isla Quiriquina y realizó la reconquista de todo el territorio perdido, repoblando las ciudades evacuadas y fundando las de Cañete, Los Infantes (que antes habían existido sólo un mes, en otro sitio, con el nombre de Los Confines) y Osorno, como también la de

Mendoza en la banda oriental. Despachó, tan pronto llegara a Chile, a Ladrillero con dos navíos a los mares australes. El célebre navegante realizó la más prolija exploración de Fuego patagonia, descubriendo los senos Skyring y Otway, el canal Emith, el canal Sarmiento, la angostura Inglesa, el canal Abra y navegó por el Estrecho de Magallanes hasta su boca oriental. Su informe fue decisivo: los mares de aquellos litorales eran tan tempestuosos, el clima tan inhóspito y el terreno tan accidentado, que no valía la pena procurar poblar aquellos confines, sobre todo en atención a que ni siquiera se habían poblado regiones mucho más provechosas situadas hacia el norte de Chiloé.

Como se ve, don García realizó puntualmente, sin sufrir derrota alguna, cuanto se podía esperar de él. A pesar de haber reiniciado la explotación de los lavaderos de oro y de haber agregado otros a los ya conocidos, no se enriqueció en el país. Por el contrario, gastó de su peculio 150.000 pesos, de los que debía 80.000 cuando se retiró de Chile. Su padre le había concedido en el Perú cuatro encomiendas con una renta de 18 a 20.000 castellanos: le fueron arrebatadas por la Real Audiencia. El licenciado Juan de Herrera fue encargado de seguir el juicio de residencia en contra de él. Fue acusado de 215 contravenciones a las leyes, siendo condenado en 196 de esos cargos. Consistían casi todos en haber procedido con excesiva energía. Ni siquiera se defendió, pero redactó algunos memoriales en que justificó haber tenido que proceder con dureza para restablecer la disciplina en un país sometido a la rivalidad de capitanes que aspiraban al mando supremo.

El rey le hizo justicia: lo envió como embajador a Italia, le encomendó en 1580 un comando cuando invadió el Portugal y lo designó finalmente virrey del Perú en 1588, un cargo que desempeñó durante seis años.

El juicio de Barros Arana y Encina, de haber fracasado en lo referente a la pacificación de la Araucanía, no puede sostenerse en atención a la "Crónica" de Vivar. Don García la pacificó de una manera tan completa que durante los últimos años de su gobierno reinaba absoluta paz en el país.

No puede hacérsele responsable por lo ocurrido posteriormente. Hubo gobernadores que no recibieron desde España o el Perú los refuerzos necesarios, los hubo también —como Oñez de Loyola— que se descuidaran en sus operaciones militares de tal modo, que los araucanos pudieron asaltar su campamento y matar a todos los que dormían en él.

Vivar destaca, precisamente, el gran acierto con que don García dirigió todas las operaciones. Cuando llegó al país, los araucanos, que habían tenido enormes éxitos, se encontraban, ensoberbecidos. El nuevo jefe militar los venció con gran elegancia, casi sin experimentar pérdidas: es cuanto se puede pedir a un excelente conductor de guerra.

Naturalmente, ello no implicaba que los araucanos hubieran decidido doblegar por ello su cerviz y someterse a los españoles, aceptando la convivencia, como lo había logrado don Pedro de Valdivia con Michimalonco. En la parte boreal del Valle Central, que había estado sometido a la dominación de los lican-antai y de los incas, ello era posible, pero no en el territorio que se había montenido independiente y que había rechazado todas las invasiones.

Por supuesto, Vivar no aborda todos los problemas tratados en este epílogo. Se limita a transmitirnos lo que "por sus ojos vio, por sus pies anduvo y con su voluntad siguió", refiriéndose raras veces a informaciones de terceros.

Es por eso que su "Crónica" no nos suministra una visión integral de aquella época. Es preciso agregarle lo que informan las demás fuentes disponibles, como en toda obra histórica. Es, sin embargo, un hecho que esa "Crónica" constituye, desde su publicación, la armazón básica y fundamental para comprender los orígenes de nuestra historia. Las demás fuentes la complementan y amplían, pero raras veces la contradicen. Por otra parte, la obra de Vivar ha tenido el mérito de valorizar esas fuentes de una manera insospechada, sobre todo la excelente "Crónica" de Mariño de Lovera, injustamente menospreciada por nuestros historiadores, pero que ha sido ratificada por la de Vivar.

Nelly Donoso

La imagen del hombre en tres piezas de Thornton Wilder*

Cuando Thornton Wilder publica su colección de piezas en un acto *The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act*, en 1931¹, era más conocido como novelista que como dramaturgo. Por aquel entonces contaba con treinta y cuatro años, había obtenido ya su M. A. en Princeton y su doctorado en Literatura en la Universidad de Nueva York. Era autor de tres novelas: *The Cabala*, *The Bridge of San Luis Rey* y *The Women of Andros*. El éxito que logró la segunda de ellas le hizo merecedor de su primer premio Pulitzer, el que más tarde se le volverá a conceder por sus obras de teatro más conocidas, *Our Town* y *The Skin of Our Teeth*.

Su producción teatral se reducía hasta esa fecha a *The Trumpet Shall Sound* (1919), una alegoría dramática estrenada, sin mayor fortuna, por el *American Repertory Theatre*, en 1926 y una colección de dieciséis piezas en un acto que publicó bajo el título de *The Angel That Troubled the Waters and Other Plays*, en 1928. Estas obras, de gran interés para aquellos que se dedican al estudio de Thornton Wilder, pasaron casi inadvertidas para la crítica, debido, en gran medida, a los obstáculos insalvables que ofrecían muchas de ellas para llevarlas a escena. La colección de *The Long Christmas Dinner and Other Plays* significó para Thornton Wilder el primer reconocimiento a su labor como dramaturgo. Utilizando la misma técnica de la concreción que había em-

*El presente estudio forma parte de un trabajo inédito sobre Thornton Wilder. Corresponde a un fragmento del capítulo III, *La larga cena de Navidad y otras piezas en un acto*.

¹Thornton Wilder, *The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act*, Harper and Row, New York, Evanston, London, 1964.

pleado en sus primeras obras, supera las limitaciones que en aquellas se habían observado proporcionándoles un mayor desarrollo, más individualidad a los personajes, haciendo la situación dramática más concreta, incorporando los elementos narrativos a la acción mediante un narrador, el *stage manager*, reduciendo la escenografía a lo esencial. *The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act* contiene además de la pieza que le sirve de título: *Pullman Car Hiawatha*, *The Happy Journey From Trenton to Camden*, *Love and How to Cure it*, *The Queens of France* y *Such Things Happen Only in Books*. De este volumen se ha seleccionado *The Long Christmas Dinner* y las dos primeras obras mencionadas por considerarlas de mayor interés para los fines que se propone este estudio.

La primera impresión que tenemos de estas obras es que Wilder puso su acento en lo experimental, en los aspectos formales de ellas, pero luego, al estudiarlas con mayor profundidad, vemos que son de una singular riqueza como teatro mismo y como posibilidad de inteligencia de las obras posteriores. Sin que Wilder se lo haya propuesto, algunas de estas piezas —nos referimos especialmente a *Pullman Car Hiawatha*, *The Happy Journey*, *The Long Christmas Dinner*— constituyen verdaderos esbozos dramáticos que anticipan obras como *Our Town* y *The Skin of Our Teeth*, en lo que respecta a algunos personajes, el contenido, la trama, los recursos técnicos. De nuevo se reitera en estas piezas, una línea de continuidad en los intereses de su autor, en cuanto a su inquietud metafísica, su preocupación por el problema religioso, el hombre, el destino, la vida y la muerte, que se había iniciado ya en *The Trumpet Shall Sound* y *The Angel That Troubled the Waters*, para concluir en *The Alcestiad* y los *Plays for Bleecker Street*.

"En esta colección encontramos —expresa el crítico John Gassner— las configuraciones de un talento que combina la sensibilidad con un gran conocimiento de la imaginación, que fluctúa entre la fantasía y la filosofía, el escepticismo y el misticismo, el juego y la sobriedad. Lo vemos mantener el equilibrio entre 'la vida' y 'el teatro' y esto no meramente como un técnico entretenido, sino como un observador de la realidad que no vacila en quitar las trabas de la obra de construcción realista para acercarse a la realidad"².

En la edición de Samuel French, Wilder, por su parte, acota en las indicaciones de *The Long Christmas Dinner* que, "aunque el diálogo, el modo y la actuación es familiar y realista, la producción deberá estimular la imaginación, subentenderse y ser sugerente"³. De esta manera, transforma los sucesos sin importancia

²John Gassner, *The Two Worlds of Thornton Wilder* en: *The Long Christmas Dinner*, pp. viii s.

³*The Long Christmas Dinner*, Samuel French, New York, London, Toronto, 1934, p. 3.

del diario acontecer en la existencia del hombre, en hechos significativos, los que, además, trascienden la esfera de lo habitual al ser referidos a un plano cosmológico y metafísico, mediante técnicas escenográficas irrealistas. Las indicaciones que proporciona Wilder para la puesta en escena de *The Long Christmas Dinner* son muy explícitas en este sentido. La escena representa "el comedor del hogar de los Bayard, con una mesa hermosamente dispuesta para la cena de Navidad [...]. Al extremo izquierdo del escenario hay un extraño portal adornado con frutas y flores. En la dirección opuesta, hay otro orlado y con colgantes de terciopelo negro. Los portales significan el nacimiento y la muerte.

"Noventa años han transcurrido en esta obra que representa en versión sinóptica noventa cenas de Navidad en casa de los Bayard. Los actores están vestidos con ropas corrientes y deben indicar su gradual aumento de edad por medio de su actuación. La mayoría de ellos llevan pelucas blancas que se ponen en el momento indicado con sencillez y sin comentario. Las señoras pueden tener chales ocultos bajo la mesa que poco a poco extienden sobre sus hombros mientras envejecen. A través de toda la obra los personajes continúan sirviéndose alimentos imaginarios con tenedores y cuchillos imaginarios. No hay cortina. A su llegada el público ve el decorado y la mesa dispuesta, aunque todavía en parcial obscuridad..."⁴.

Valiéndose de la iluminación, Wilder reduce aun más los elementos escenográficos en el transcurso de la acción, destacando sólo mesa y los portales, porque, en último término, son esos elementos los que interesan para crear la atmósfera de la obra; lo demás es accesorio. Lo que importa es el contenido del diálogo y que el espectador se sienta identificado, interpretado en su vida misma, ya que, verdaderamente, su existencia transcurre entre esos dos portales: nace, dialoga ininterrumpidamente en torno a una mesa que simboliza su hogar, la constitución del núcleo humano mismo, la vida permanente, inmutable, que se desliza a través del tiempo, mientras él se va acercando al otro extremo, a aquél del terciopelo negro y la guirnalda oscura, para ceder su lugar a otros que salieron de su mismo seno y que va atando sus vidas, como eslabones, a los que les precedieron. Así la especie humana se renueva incesantemente, siempre el hombre renacerá en otro que empezará a vivir de nuevo, una existencia parecida, en lo esencial, a la suya y así la continuidad de la experiencia humana será infinita. Esta idea del hombre imperecedero la trabajará Wilder más tarde, ampliando su alcance, en *The Skin of Our Teeth*.

Los Bayard, que departen en torno a una cena de Navidad sirviéndose un pavo delicioso, comentando el último sermón, la enfermedad de un amigo; el

⁴*The Long Christmas Dinner*, Harper and Row, pp. 1 s.

estado del tiempo, la vetustez de la casa, o los recuerdos de antaño de una abuela, pueden ser todos y cada uno de los espectadores mismos. Los Bayard son una familia americana, pero también encarnan con su existencia la vida del hombre, la especie humana. Si en *The Woman of Andros* el rostro del hombre que Wilder nos ofrece contempla el infinito inquiriendo una respuesta a su inquietud religiosa, en *The Long Christmas Dinner* el autor hace meditar al hombre sobre su propia existencia y la angustia de la 'durée', sobre el fluir del tiempo que lo impulsa vertiginosamente, rodando, de la vida a la muerte, y es el tiempo el que condiciona la forma, la estructura y la escenografía de la obra. El anglista Helmut Papayewski observa al respecto: "según Wilder, el tiempo no puede representarse de ningún modo en forma realista. Debe hacerse abstracción del proceso individual para llegar al concepto del tiempo; no a través de la simple atención se le puede transmitir al espectador, sino mediante el despertar de la reflexión.

"Visto desde aquí se hace eficaz el proceso escénico de carácter alusivo; es también una abstracción que alcanza su total realidad en los efectos del espíritu reflexivo. No hay una realidad escénica, sino una acción que comienza con un juego de carácter alusivo y que alcanza su realidad propia dentro de la reflexión"⁵.

Así el tiempo es, sin duda, el otro personaje de la obra, aparte de los Bayard. Su presencia pesa, se hace visible en cada instante a través de la permanente renovación de los comensales de la cena, por un nacer y un morir casi simultáneo, por los cambios atmosféricos o de la servidumbre imaginaria, por la repetición de frases o historias que solían contar los abuelos, por el envejecimiento repentino de la casa o de algunos personajes que lucen ya pelucas blancas o se deslizan en sillas de rueda.

La vida no varía en su esencia, permanece fija, estática, monótona, contrastando con el ritmo acelerado de este fluir incesante del tiempo que es el único que provoca el cambio en los seres, en las cosas. Pero el tiempo modifica al hombre solo en lo accidental, en lo físico, porque, a pesar de su renovación, permanece, en su esencia, el mismo. Esta monotonía de la existencia, este no suceder que caracteriza la vida y que atrapa al hombre y lo sumerge en ella, es la que contribuye a calmar la angustiada premura del tiempo. Escuchamos el hastío de Roderick, en un diálogo con su padre, donde se queja con amargura de su vida absurda en aquel lugar:

RODERICK: Dios mío, uno tiene que emborracharse en este pueblo para olvidar

⁵Helmut Papayewski, *Thornton Wilder*, Athenäum, Frankfurt, a. M./Bonn, 1961, pp. 129 s.

lo aburrido que es. El tiempo pasa tan lento aquí, que es como si no transcurriera. Ese es el problema.

CARLOS: Bien, joven le ocuparemos su tiempo. Dejará Ud. la Universidad y entrará a trabajar en la fábrica Bayard el 2 de enero.

RODERICK: (*En la puerta del vestíbulo*). Tengo mejores cosas que hacer que ir a encerrarme en su fábrica anticuada. Me voy a alguna parte donde el tiempo transcurra, ¡por Dios!⁶.

Si la monotonía por una parte irrita, por otra disminuye la tensión de la lenta espera, y el hombre, sin darse cuenta, enredado en ella, traspone sereno y sorpresivamente, el umbral oscuro. La escena que precede a la muerte de Brandon, un primo de los Bayard y luego de Lucía, madre de Carlos y Genoveva, que representan la tercera generación en la obra, ilustra muy bien esa idea:

CARLOS: ...¿Quieren un poco más de papa o de salsa? ¿Quieres más pavo, mamá? (*Brandon se levanta y comienza a caminar lentamente hacia el portal oscuro. Lucía se para y se mantiene por unos instantes de pie, con la cara entre las manos*).

BRANDON: (*Hablando entre dientes*). Era una gran cosa vivir en Alaska en aquellos días...

GENOVEVA: (*Levantándose a medias y mirando a su madre con temor*). Mamá, ¿qué pasa?

LUCÍA: (*Apresuradamente*). Silencio, querida, pasará. Preocúpate de tu música. (*Genoveva comienza a caminar tras ella*). No. No. Quiero estar sola unos minutos. (*Se vuelve y se encamina a la derecha tras el primo Brandon*).

CARLOS: Si los republicanos hubieran reunido todos sus votos, en lugar de pelearse entre ellos por pequeñeces, habrían impedido que ese hombre ocupara un segundo lugar.

GENOVEVA: Carlos, mamá no quiere decirnos nada, pero no se ha sentido muy bien estos días.

CARLOS: Vamos, inamá, iremos a Florida por algunas semanas. (*Brandon desaparece*).

LUCÍA: (*Sonriendo a Genoveva y haciendo un ademán de adiós*). No seas tonta. No te aflijas. (*Junta sus manos bajo la barbilla; sus labios se mueven en un susurro. Camina serenamente hacia el portal. Genoveva la queda mirando fijamente, petrificada. Al mismo tiempo entra la niñera con un coche de guagua, por la izquierda. Cintas amarillo pálido. Leonora corre hacia él*).

⁶The Long Christmas Dinner, en op. cit., p. 23.

LEONORA: ¡Oh!, mis pequeñitos... mellizos... Carlos, ¡no son maravillosos! Míralos, míralos.

GENOVEVA: *(Se derrumba sobre la mesa con la cabeza enterrada entre los brazos).*

Pero, ¿qué voy a hacer? ¿Qué me queda por hacer?

CARLOS: *(Inclinándose sobre el coche).* ¿Cuál es cuál?

LEONORA: Me siento como si fuera la primera mujer que ha tenido mellizos.

GENOVEVA: *(Levantándose repentinamente, desafiante y a gritos).* No quiero seguir así. No puedo soportarlo.

CARLOS: *(Va hacia ella rápidamente. Se sienta. Le habla al oído con seriedad, tomándole ambas manos).* ¡Pero Genoveva, Genoveva! Cómo se habría asustado mamá de pensar que... ¡Genoveva!

GENOVEVA: *(Moviendo la cabeza con desesperación).* Nunca le dije lo maravillosa que era. Todos la tratamos como si sólo fuera una amiga en esta casa. Yo creía que siempre iba a estar aquí con nosotros.

LEONORA: *(Tímidamente).* Genoveva, querida, ven y tómales un momento las manitos a los niños. A la niña la llamaremos Lucía como su abuela. ¿Te gusta? Mira qué manitos más lindas tienen. *(Genoveva se recobra y se acerca al coche. Sonríe dolorosamente a los niños).*

GENOVEVA: Son maravillosos, Leonora⁷.

De este modo, la monotonía del diario vivir se ve interrumpida por muertes y nacimientos simultáneos, que apenas logran alterar, detener por un instante, el curso normal de las existencias de esos seres, porque son hechos previsibles, y lo esperado debe tomarlo siempre el hombre con calma y serenidad, sin la expectación de la felicidad desmedida o la angustia extrema del dolor. Porque todo pasa y es el tiempo el que sólo puede cubrirlo de polvo. Si la monotonía del acontecer diario no se rompe, en el marco familiar, hay poco que la altere también. Muy de tarde en tarde, surge en una generación una Genoveva que se queda soltera, cuando todas las mujeres que la han precedido en la familia han constituido un hogar, han sido madres; o un Roderick que no acata la voluntad de su padre en un acto de rebeldía insólito.

Si se repite el hombre a través de las generaciones, los diálogos, los hechos, las cosas; si lo inesperado, el cambio casi no se da, ¿debe renegar el hombre de esta chatura de su existencia? Wilder nos da una respuesta categórica a través de toda su obra, exaltando la poesía, la belleza, la sencillez de lo trivial. Porque es precisamente en el ámbito de lo simple donde todos los hombres se encuentran, y el lenguaje es el mismo, la palabra tiene igual significado, la realidad es idéntica.

⁷Op. cit., pp. 14 s.

tica para todos. De este modo, Wilder espera que el hombre se asome al mundo que lo rodea, a su propia vida, no a través de lo excepcional que ella puede ofrecerle, sino a través del pequeño detalle, de lo intrascendente, de lo que todos los días se deja pasar, porque a fuerza de rutinario nos resbala y casi no nos toca. Si el hombre quiere encontrar el sentido de todo, debe empezar por lo mínimo, por todas estas pequeñas cosas, porque la vida es eso precisamente, sólo una infinitud de pequeñas cosas.

Finalmente, cabe decir sobre *The Long Christmas Dinner* que al concebirse esta obra como un ritual de vida y muerte, como un misterio de profunda rai-gambre religiosa —porque no hay que olvidar que ininterrumpidamente se conmemora en esa cena de Navidad el advenimiento de Cristo—, Wilder vuelve a considerar, simbólicamente, el problema humano a partir de lo divino, es decir de algo que está por encima de lo falible, más allá de la contingencia de lo perecedero. Es una forma sencilla, Genoveva identifica su vida con esta celebración religiosa, al decir a su madre "Yo no pienso casarme nunca, mamá. Me sentaré en esta casa junto a ti para siempre, como si la vida fuera una cena de Navidad, larga y feliz"⁸.

El dominio de la técnica dramática que Wilder demuestra en esta obra es verdaderamente asombroso, si se piensa que pertenece sólo a su segunda colección de obras de teatro. Si nos detenemos a considerar que en ella se han condensado noventa años de la vida de los Bayard y que la obra dura en su presentación no más de treinta y cinco minutos, concluiremos cuán extraordinaria debe ser la maestría de su autor para lograrlo. Si agregamos a ello que una escenografía, un argumento, una acción en el sentido tradicional del término, son casi inexistentes y que sólo encontramos un diálogo reiterado con leves variantes, podrá pensarse lo difícil que será mantener el interés y el ritmo debidos, en el transcurso de toda la pieza. Pero el material dramático está tan bien trabajado, que la pieza nunca decae. Muy por el contrario. Esta va siempre en un crescendo ininterrumpido, como la cena misma, que no sólo conmueve, y coge por la hondura que se vislumbra tras el misterio de su sencillez, sino por el oficio que descubrimos en todas sus páginas.

*

Otra de las piezas de esta colección, que ofrece gran interés, es *Pullman Car Hiawatha*.

Resulta particularmente difícil abordar el estudio de esta obra, pues en ella

⁸Op. cit., p. 12.

no guarda relación lo reducido de su texto con la riqueza de su contenido, tanto en lo experimental de su forma como en la temática misma. Pero evidentemente es el primer aspecto al que Wilder concede aquí primordial importancia. Si quisiéramos hablar de un argumento en ella —en su concepto tradicional—, no sería posible, porque un director de escena va armando prácticamente la pieza ante los ojos del público, con los pequeños detalles de un viaje sin mayores incidencias. Sin embargo, se descubre en él un simbolismo que encierra toda una concepción del mundo y del hombre.

La escenografía, al igual que en *The Long Christmas Dinner*, es casi inexistente: *Al fondo del escenario. Al fondo del escenario —dicen las acotaciones—, hay un balcón, un puente o una rampa que conduce hacia afuera en ambas direcciones. Dos peldaños descienden de ella al escenario. No hay más escenografía. Al levantarse el telón, el Director de Escena está trazando líneas con un pedazo de tiza en el suelo del proscenio, cerca de las candilejas⁹. A medida que dibuja va explicando: "Este es el diseño de un coche dormitorio. Su nombre es Hiawatha, en su ruta de Nueva York a Chicago el 21 de diciembre. Aquí, a su izquierda hay tres compartimentos. Aquí está el pasillo y los cinco compartimentos inferiores. Las literas están todas ocupadas, las superiores y las inferiores, pero para los propósitos de esta obra vamos a centrar nuestro interés en la gente de las literas de abajo [...].*

Bien, ¡vengan todos!

(Los actores entran llevando sillas. Cada uno improvisa su litera colocando dos sillas, una frente a la otra, en su espacio marcado con tiza. En seguida se sietan, de perfil al público, descansando los pies en la otra silla¹⁰.

En los compartimentos, nos señala el Director de Escena, van, entre otros, una mujer loca con sus acompañantes, Philip y su esposa Harriet, una solterona, una mujer gorda, amable, de 50 años, dos ingenieros y un mozo que los atiende. Al iniciarse la obra escuchamos un diálogo propio de cualquier viaje, entre los pasajeros de los distintos compartimentos y el mozo:

UNO INFERIOR: Mozo, no deje de despertarme un cuarto para las seis.

Mozo: Sí, señora.

UNO INFERIOR: Sé que no podré dormir una pestañada, pero quiero que me diga cuando sean un cuarto para las seis.

Mozo: Sí, señora.

SIETE INFERIOR: *(Metiendo la cabeza a través de las cortinas).* ¡Pst! ¡Mozo! ¡Pst!

¿Cómo diablos enciende Ud. esta otra luz?

⁹Pullman *Car Hiawatha*, en op. cit., p. 49.

¹⁰Op. cit., pp. 49 s.

MOZO: (*Preocupado*). Me temo que está mala, señor. Tendrá que usar la del otro lado.

DIRECTOR DE ESCENA: (*En falsete, reemplazando a alguna mujer de la litera superior*). ¿Podría alguien en este coche darme por favor una aspirina?

MOZO: (*Saliendo con precipitación*). Sí señora¹¹.

Y así siguen los personajes sumidos en una multitud de pequeños problemas, que van constituyendo, por así decir, la trama externa de la obra, porque luego el Director de Escena nos introduce en la realidad íntima de cada personaje.

DIRECTOR DE ESCENA: (*Al público*). Ahora quiero que Uds. los escuchen pensar. (*Hay una pausa y en seguida todos comienzan a emitir un murmullo silbante, muy suave. Por turnos, cada uno puede escucharse por encima de los otros*).

CINCO INFERIOR: (*La dama de 50 años*). Veamos: tengo la muñeca para la guagua. La bata para Marieta. Y la lapicera fuente para Herbert. Y la suscripción de Time para George¹².

En esta forma, mediante el monólogo interior, que evoca también mucho el tipo empleado por el expresionismo, hace pasar la obra desde la realidad objetiva del acontecer, a la subjetiva de cada uno de los personajes, los que van revelando, en forma muy sucinta, lo que los inquieta en ese instante, hasta que el Director de Escena ordena silencio para volver de nuevo a lo que está sucediendo entre los pasajeros en el transcurso del viaje. Escuchamos a Harriet y Philip antes de retirarse a descansar y vemos cómo Wilder va creando sutilmente, desde el comienzo, la conciencia en los espectadores del desplazamiento del Pullman Car en el espacio, lo que más adelante complementará con personificaciones de los lugares por los que aquél va pasando:

HARRIET: ...Pero por lo menos sé que podré dormir esta noche. El ruido de las ruedas ha llegado a ser algo agradable y familiar. ¿En qué Estado estamos?

PHILIP: Estamos atravesando Ohio. Pronto llegaremos a Indiana.

HARRIET: Conozco aquellos pueblos pequeños llenos de apeaderos.

PHILIP: Bien, llegaremos a Chicago muy temprano. Te despertaré. Que duermas bien.

HARRIET: Que duermas bien, querido¹³.

¹¹Op. cit., p. 50.

¹²Op. cit., p. 52.

¹³Op. cit., p. 53.

Al diálogo entre Harriet y su marido, sigue otro entre la mujer loca y sus acompañantes. Esta, en un momento de desesperación, quiere bajarse del coche dormitorio y a ellos les cuesta mucho disuadirla que el lugar donde la llevan es verdaderamente 'hermoso'. Mientras tanto Harriet se ha sentido mal. Es su corazón. Necesita un médico con urgencia, pero cuando el mozo lo trae, éste constata que acaba de morir. Aquí, de nuevo, interviene el Director de Escena y hace variar el curso de la acción en forma inesperada.

De este modo, el viaje que inicia el *Pullman Car Hiawatha* de Nueva York a Chicago aparece como la vida misma y los seres que viajan en él, como una pluralidad de tipos representativos que existen 'durmiendo', sin tener conciencia del sentido último de las cosas, sumidos en la inmediatez de su pequeño mundo de lo habitual y en el que la muerte los sorprende inesperadamente en un instante cualquiera.

Pero no en todos los hombres se advierte esa despreocupación por fin de todo lo creado. Hay algunos que observan con perspicacia la vida y luchan por desentrañar su sentido. Conscientes de la limitación que envuelve al hombre medio, desean mostrarle lo que intuyen o saben que hay detrás. Esta es la función del Director de Escena que viaja con los pasajeros en el *Pullman Car* y que representa la perspectiva del hombre culto, del creador, del poeta, en esta visión de lo existente. Si en un comienzo nos muestra el interior del coche, el mundo trivial en que se mueve el hombre medio, con toda la minucia de su preocupación cotidiana, luego invita al público a observar el coche dormitorio desde fuera, porque, para tener una concepción global de la existencia, se requiere un distanciamiento transitorio de la misma, como única posibilidad para la reflexión:

"...Ahora bien, consideremos su posición geográfica, meteorológica, astronómica y teológica"¹⁴.

De este modo el Director de Escena introduce al público en las cuatro categorías del 'Todo' concebible para el hombre culto, ordenadas desde lo concreto-contingente hacia lo universal-trascendente: lo *geográfico*, que representa el orden terreno; lo *meteorológico*, una tendencia a condición de lo terreno (es decir, de la vida a la muerte, de Nueva York a Chicago, punto de partida y destino del viaje); lo *astronómico*, vale decir, lo cósmico (fuera de lo terreno, pero del orden 'temporal', del orden pensable, las 'horas filósofas'); y lo *teológico*, que sintetiza el origen y fin de todo lo creado, dentro del orden trascendente, concebible, pero no pensable, al que puede aludirse mejor con música

¹⁴Op. cit., p. 58.

que con el lenguaje, por ejemplo el idioma de los arcángeles en la obra que es el murmullo.

Lo *geográfico* está representado por personificaciones de los lugares por donde el *Pullman Car* va pasando: Grover's Corners, Ohio, The Field, Parkersburg, Ohio, por un vagabundo, un vigía y el espíritu de un obrero muerto en esas regiones. En todos ellos queda de manifiesto la ingenuidad socarrona, de una gran parte de la masa 'dormida' que tanto en la ciudad como en el campo es igualmente ciega. Pero suelen darse excepciones: el vagabundo, el espíritu del obrero alemán, la mujer que representa a Parkersburg, Ohio, el vigía, aparte del Director de Escena que está por momentos dentro y fuera de este grupo. El vagabundo, por ejemplo, en su eterno caminar, coexiste con la masa, pero un tanto al margen de la vida; tiene la perspectiva para verla y la imaginación suficientemente enriquecida por sus viajes para valorarla.

EL VAGABUNDO: Sólo quiero decirles que soy un vagabundo que ha estado viajando en el *Pullman Car Hiawatha*, de modo que tengo derecho a estar en esta obra de teatro. Voy de Rochester, Nueva York, a Juliet, Illinois. Se necesita mucha gente para hacer un mundo. 'En el camino a Mandalay, donde juegan los peces voladores y el sol se eleva como un rayo, más allá de China, cruza la bahía'. Frank W. Service. Gracias¹⁵.

Por su parte, el espíritu del obrero alemán, que ha muerto en esos lugares mientras construía un puente, está ahora incorporado a la realidad cotidiana del hombre común, en las construcciones, en la estructura mismo de sus formas de vida; está latente, siempre alerta y vigilante sin que la gente se percate. Con él se alude, sin duda, a la formación cultural asentada en una tradición europea de siglos, que no se puede desdeñar, que está allí, sin cuyo aporte nada sólido se hubiera podido construir, y algo que el espíritu americano no puede dejar de reconocer. Se pone de manifiesto también en este personaje lo abierto del espíritu europeo frente a la limitación del americano, cuando sacrifica, por un mero afán localista, el vuelo para trascender.

Todos los personajes que aparecen caracterizando lo *geográfico* terminan sus parlamentos con una cita de autores americanos o ingleses, que en algunos casos no tiene relación directa con el texto, pero en otros, complementa la descripción o el sentido de lo que quieren expresar, planteado desde lo americano, ironizando humorísticamente, algo que los caracteriza en ellos como pueblo. El texto siguiente, por ejemplo, alude a la afición de los americanos por los datos estadísticos:

¹⁵Op. cit., pp. 59 s.

EL CAMPO: Yo represento el campo que Uds. están atravesando entre Grover's Corners, Ohio y Parkersburg, Ohio. En este campo hay 51 topos, 206 ratones de campo, 6 serpientes y millones de sabandijas, insectos, hormigas y arañas. Todos en su sueño invernal. '¿Qué hay tan raro como un día en junio? Si es que existen días perfectos, se producen entonces'. The Vision of Sir Launfal, William Cullen, quiero decir, James Russell Lowell¹⁶.

Entre las excepciones del hombre medio o, los que 'ven' la realidad, pueden distinguirse los pesimistas o abrumados por la verdad que comprueban (la mujer que encarna a Parkersburg, Ohio, el vagabundo, el Director de Escena) y los optimistas o los clarividentes, entre los cuales está el vigía, que además de poder comprobar lo adverso, han llegado a un conocimiento de fondo que les permite justificar la existencia tal como es: "Yo soy un vigía de una torre cerca de Parkersburg, Ohio. Yo sólo quiero decirles que no estoy dormido y que las señales para este tren están todas perfectas. Espero que tengan buen viaje. 'Si pueden mantener la cabeza cuando todos alrededor están perdiendo la suya y te culpan', Rudyard Kipling. Gracias"¹⁷.

Con la actitud de esos seres de excepción dentro del medio habitual, Wilder ilustraría los pasos que él mismo ha dado, a través de su obra, en búsqueda de una concepción del hombre y una interpretación del sentido de la existencia. Identificándose con la actitud del Director de Escena, ha demostrado la limitación del hombre medio para tomar conciencia de su propio existir y se ha sentido agobiado por su ceguera. Ha querido enriquecer su visión mostrándole las categorías en que se ordena lo creado instándolo a la búsqueda de un camino que posibilite, en él, el cambio, la modificación, que lo despierte de la inercia en que se ha sumido y no pierda la esperanza en que ello sucederá. Lo manifiesta en *The Woman of Andros*, donde Chrysis, su protagonista, ve en Pamphilus, un 'heraldo del futuro' y en *The Alcestiad*, donde uno de los pastores que se supone que es Apolo, descubre en Admeto los atributos de 'un nuevo hombre'. Por otra parte, a través de lo *meteorológico*, la otra categoría que se considera en esta ordenación de lo existente, se introduce lo variable, lo inesperado, admitiéndose con ello, de paso, una fe en un cambio de lo observado en la humanidad hasta ahora. En cuanto a la existencia, Wilder concordaría más con la posición del vigía, de una aceptación de la vida tal como es, pero tomando conciencia del hecho de existir, según lo reitera a lo largo de toda su obra.

En lo *meteorológico* Wilder alude al estado del 'tiempo atmosférico', perso-

¹⁶Op. cit., p. 59.

¹⁷Op. cit., p. 61.

nificado en un mecánico, y al cronológico y síquico. "Los minutos son murmuradores; las horas, filósofos; los años, teólogos. Las horas son filósofos con excepción de las doce que es también un teólogo.."18.

Según nuestra conciencia se preocupe de las cosas nimias, serias o trascendentes, deberá medirse el tiempo en minutos, horas o años. Las Doce, por su carácter de término de jornada, también facilita las consideraciones trascendentes, como los años.

DIRECTOR DE ESCENA: ¿Qué representa Ud., las Diez? ¿Aristóteles?

LAS DIEZ: No, Platón, Mr. Washburn19.

Wilder querría acentuar aquí su preferencia por una actitud no aristotélica, esto es, por una actitud eminentemente trascendental, que tiende a las esencias y no al fenómeno, como la aristotélica. Esta última entraña en potencia la posibilidad de un conformismo práctico, que Wilder no podría aceptar, desde el momento que escoge para sus tres 'horas filósofas' a Platón, Epícteto y San Agustín (con su madre).

LAS DIEZ: "¿No estáis vosotros convencidos que el que ve la belleza como únicamente puede verse, estará especialmente favorecido? Y desde que él está en contacto no sólo con imágenes sino con realidades...". (*Ella continúa el pasaje en un murmullo mientras aparecen las Once*)20.

Aquí Wilder elige un pasaje de Platón que señala uno de los grandes caminos para alcanzar la superación del individuo: la capacidad de percibir lo bello. Además, la otra cita se refiere a distinta condición fundamental para dicha superación: la capacidad de abstraer, es decir la que permite descubrir lo esencial, 'realidades' detrás de lo particular, 'imágenes'. "Ella continúa el pasaje con un murmullo mientras aparecen las Once"21.

El hecho que interrumpa la segunda cita de Platón —'y desde que él está en contacto no sólo con imágenes sino con realidades...'— para apuntar, luego, que 'ella continúa con un murmullo', insinúa que quien ha llegado al mundo de las esencias, ha alcanzado el mundo de lo inefable, de lo incommunicable por medio del lenguaje.

¹⁸Op. cit., p. 62.

¹⁹Op. cit., p. 62.

²⁰Op. cit., p. 62.

²¹Op. cit., p. 62.

LAS ONCE (Epícteto): ¿Qué más puedo hacer yo, Epícteto, un anciano cojo, sino cantar himnos a Dios? Si fuera una luciérnaga, haría el papel de la luciérnaga; si fuera un cisne haría el papel del cisne. Pero ahora soy un racional... *(Su voz también termina en un murmullo. Aparecen las Doce)*²².

La cita de Epícteto, reafirma la actitud platónica, aún por encima del tomar conciencia de las limitaciones humanas, Epícteto es 'un anciano cojo'.

LAS DOCE: *(San Agustín con su madre)*. "Y nosotros comenzamos a decir, si en cualquier hombre el tumulto de la carne se apaciguara, las imágenes de la tierra y del agua y del aire..."

EL DIRECTOR DE ESCENA: Más rápido: Apaciguados también los polos del cielo...

LAS DOCE: "Si fueras la única alma que se apaciguara en sí misma".

EL DIRECTOR DE ESCENA: Un poco más fuerte, Mis Foster.

LAS DOCE: *(Un poco más fuerte)*. "Apaciguados todos los sueños y revelaciones imaginarias..."

EL DIRECTOR DE ESCENA: *(Despidiéndolas)*. Muy bien. Muy bien. Ahora los Planetas...²³.

Hasta lo dicho por las Diez y las Once, queda de manifiesto la convicción de Wilder acerca de la necesidad de la filosofía, al igual que la necesidad de la vivencia estética como condición de la superación del hombre medio. Las Doce, diferente de las demás horas que son filósofas, es la hora teóloga. Y, ciertamente, las citas que hace, complementadas por el Director de Escena, se refieren todas, más a la añoranza religiosa del teólogo San Agustín por una plenitud del ser encontrada en Dios, que al anhelo del filósofo San Agustín por encontrar la fórmula racional de esa plenitud. De este modo, a las dos condiciones anteriores, agrega el amor a Dios a través del conocimiento, pero por encima de él, como ineludible para mover al hombre-medio hacia su plenitud humana.

Además se vale de las mismas citas para reactualizar el fundamento filosófico de San Agustín implícito en ellas, relativo a que sólo a través de lo contingente, de la duda, de la búsqueda denodada, la angustia existencial, puede alcanzarse la "paz del alma consigo misma", y la plenitud en Dios. La demostración en el texto, de que sólo con la peripecia vital consciente se alcanza la "paz en Dios", está, en que cada una de las citas aspira a un apaciguamiento de tensiones, "calmar el tumulto de la carne, la imagen de la tierra, el agua, los

²²Op. cit., p. 62.

²³Op. cit., pp. 62 s.

polos del cielo, etc.". O sea, que un período de intensa búsqueda y ansiedad, como la del Vagabundo, permite el progreso individual desde la calidad de hombre común —Pasajeros—, hasta la del hombre culto y de fe, que encarna el Vigía. El hecho que "Las Doce" estén representadas por San Agustín acompañado de su madre puede interpretarse como la preferencia de Wilder por una solución trascendente del problema teológico de la existencia o la solución cristiana. (San Agustín era hijo de padre pagano y madre cristiana).

A "Las Horas" suceden en el balcón "Los Planetas" que no tienen palabras sino un sonido que los caracteriza. Luego el Director de Escena insta a los pasajeros a que participen en el murmullo "pensante" de la tierra.

En lo *astronómico*, Wilder se remite a la ubicación de lo que acontece en la tierra y a sus tendencias, dentro del panorama cósmico, a la luz de lo que el hombre conoce o presume. Según las indicaciones, los planetas tienen todos un sonido peculiar. La tierra también tiene el suyo. Es decir, así como en la tierra existe una situación momentánea dada históricamente y una tendencia de la misma (1930, concebida como una crisis del individuo), algo análogo debe suceder en otras partes del cosmos, si bien, con características diferentes.

Cuando todos los pasajeros reunidos inician el murmullo característico de la tierra, el Director de Escena los conduce como los haría un director de orquesta. Cuando el hombre ya ha logrado, a través de la afanosa peripecia del pensamiento y la experiencia consciente, ubicar la existencia del hombre, la del hombre común y la de sí mismo, en una posición verosímil y convincente dentro del todo de la creación, entonces está en situación de manejar intelectualmente la realidad como un director de orquesta sus músicos. Es el símbolo de un estado de plena y máxima conciencia intelectual. El único paso que falta es el ingreso cabal al mundo de lo trascendente y divino (¿acaso la muerte?). El Director de Escena retoma el tema de los Pasajeros, pero ahora desde la perspectiva culta, de la cuarta categoría aludida, la *teológica*.

Entran, ahora, a escena los Arcángeles y el Director de Escena acalla a los pasajeros anunciando: "ahora hemos llegado a la posición teológica del *Pullman Car Hiawatha*²⁴.

Desaparecen del escenario las ciudades y los obreros. Los Arcángeles "dos jóvenes de terno de sarga azul entran por el balcón y descienden los peldaños por la derecha. Mientras pasan por cada compartimento los Pasajeros dialogan con ellos en sueños"²⁵.

La forma de comunicación del hombre medio con los Arcángeles revela

²⁴Op. cit., p. 64.

²⁵Op. cit., p. 65.

que la posibilidad de relación o acceso del hombre común al orden trascendente (teológico), existe sólo a través de su subconsciente (como sucede con los Pasajeros dormidos o la Mujer Loca), o bien después de muertos (como ocurre con Harriet). Mientras se aproximan los Arcángeles al compartimento de Harriet, la Mujer Loca se sienta y les habla: "—¿Qué fin posible puede haber en mi simple espera? Bueno, yo estoy agradecida de todo. Estoy agradecida por estar mucho mejor de lo que estaba. La vieja historia, la terrible historia, no me obsesiona como acostumbraba. Un gran peso parece haberse quitado de mi mente. Pero nadie más me entiende ya. Por fin yo me comprendo a mí misma perfectamente, pero nadie más entiende algo de lo que digo. ¿Así debo esperar? (los Arcángeles asienten, sonriendo).

La Mujer Loca (*resignadamente, y con una sonrisa que implica complicidad*). Bueno, ustedes saben más. Haré lo que sea mejor, pero todos son tan infantiles, tan absurdos, no tienen lógica. Esta gente está toda tan loca... Esta gente es como niño, nunca ha sufrido (retorna su cama y duerme)²⁶.

Esta mujer sumida en su mundo de locura, más cerca de lo irracional, de lo ilógico, incapaz de ser comprendida por los demás, ve a los Angeles y les habla con absoluta cordura, despierta, reflexionando sobre su problema y lo que la aliena del mundo de los otros. En ella reitera Wilder esa idea del sufrimiento como posibilidad de conocer el sentido último de las cosas para el hombre común.

Los Arcángeles se detienen ahora ante el compartimento de Harriet: "Ella vuelve su rostro levemente y habla hacia el techo". Desca permanecer en la tierra, porque pertenece a ella y "estaría muy feliz vagando por su casa y cerca de Philip. Uds. saben, no sería feliz allá. (*Gabriel murmura algo a su oído. Después de una pausa Harriet estalla en llanto*). "No quiere acompañarlos porque tiene conciencia", que no ha hecho nada con su vida, que nunca se dio cuenta de nada...²⁷. El sentimiento de culpabilidad en el hombre común muerto, se produce al comparar el sentido último de las cosas que la muerte le revela, con su propia vida sin sentido, debido a su ceguera de hombre limitado.

Más adelante Harriet agrega: "—Pero no es posible perdonar tales cosas. —No quiero ser perdonada tan fácilmente. Deseo ser castigada por todos. No me moveré hasta que haya sido castigada un largo, largo tiempo. Quiero librarme de todo eso, por castigo. Quiero que sea todo nuevo"²⁸. Existe aquí una idea de renacer en la propia muerte. Harriet espera que "sea todo nuevo" y ella también será otra al estar redimida por castigo de toda culpa.

²⁶Op. cit., pp. 65 s.

²⁷Op. cit., p. 66.

²⁸Op. cit., pp. 66 s.

Al insistir los Arcángeles que los acompañe, "ella pone lentamente sus pies en el suelo y dice: —Pero nadie más podría ser castigada en mi lugar. Estoy dispuesta a afrontarlo todo yo misma. No pido a nadie que sea castigado por mí²⁹. Esta responsabilidad de cada hombre ante sus propios actos, este hecho de querer ser redimido de toda culpa, expiando por medio del castigo, de la penitencia, la falta cometida, es algo imbuido de un profundo sentido cristiano, el que de una manera u otra, está presente en los personajes de Wilder. El ánimo de expiación, derivado del sentimiento de culpa de raíz cristiana (idea del Purgatorio), procede de haber tomado conciencia con la muerte, del principal y más grande "pecado" cometido por el hombre: el no haber hecho nunca nada por comprender el sentido último de las cosas.

Antes de iniciar su viaje hacia el infinito en compañía de los Arcángeles, Harriet les dice: "—Oh, estoy avergonzada. Soy una estúpida y ustedes lo saben. Soy sólo otra americana. Sin embargo, qué cosas maravillosas deben estar empezando ahora. ¿De veras ustedes me necesitan? ¿De veras ustedes me necesitan?"³⁰. Un asombro progresivo se manifiesta en ella a medida que la clarividencia que sobreviene con la muerte le muestra el verdadero sentido de todo ("Qué cosas maravillosas deben estar empezando ahora"). Un asombro, que ante el arraigo de su modo terreno de ver, la hace dudar de ser digna de la clarividencia celestial, e incluso de si podrá realmente llegar al cielo.

Mientras Harriet avanza por el pasillo con los Arcángeles, les dice que debieran ir todos los que allí están, especialmente Philip, porque no encontrarán nunca a nadie como él. "Sus palabras son ya medio canto, medio balbuceo"³¹. Se refuerza aquí la idea de que la música es el lenguaje que puede expresar la realidad del mundo trascendente.

Antes de abandonar para siempre el tren y la tierra, Harriet se despide: "—Adiós Philip. Le rogué que no se casara conmigo, pero él quiso. Crea en mí, lo mismo que ustedes. Adiós, Avenida Ridgewood 1312. Oaksbury, Illinois. Espero recordar todos sus peldaños y puertas y papeles murales..."³². Y así continúa despidiéndose de la gente que conoció, de los profesores que tuvo, de la Iglesia Congregacional, de sus padres, para concluir finalmente diciendo: "—Ahora estoy cansada de decir adiós. Nunca acostumbré a hablar así. Era tan sencilla que nunca tuve valor de hablar. Hasta que Philip llegó. Comprendo ahora. Comprendo ahora. Comprendo todo ahora"³³. Así como la escena de las Horas

²⁹Op. cit., p. 67.

³⁰Op. cit., p. 67.

³¹Op. cit., p. 67.

³²Op. cit., p. 68.

³³Op. cit., p. 68.

y los Planetas nos evoca otra similar en *The Skin of Our Teeth*, este episodio de Harriet y su muerte nos recuerda el de Emilia en *Our Town*. Ambas no se resignan a partir definitivamente y su adiós es desconsolador. Pero a pesar de eso, para ambas la muerte es comprensión, conocimiento de todo, capacidad de intelegir, porque mientras existían, estaban envueltas en una "nube de ignorancia", como todos los demás seres. Lo que está sucediendo ahora, transcurre también entonces, pero ellas no se daban cuenta. Sólo ahora pueden ver la ceguera en que han vivido y siguen viviendo los otros. El deseo de Harriet de permanecer muerta en la tierra, cerca de su esposo, y al que lo Angeles se niegan a ceder, se realiza en Emilia al volver a la tierra. La vida para ambas está demasiado cerca, es lo único que han conocido, el olvido que mitigará todo, tarda en llegar. La persistencia del recuerdo de lo que significó la convivencia con los demás, unido a la intrascendencia de lo simple, a la belleza de lo trivial, a esa pequeña cosa que significa existir realmente, les impide el alejamiento definitivo. Permanecen todavía cogidos por la vida y los vivos. Pero el retorno de Emilia, es angustioso y desolador. Se acaba de abandonar un mundo al que ya no se pertenece y no se puede volver a vivir de igual manera. Se ha entrado a otro, el de los muertos, del cual tampoco se es todavía una parte. Sólo queda un consuelo: "Tener paciencia y esperar", como dice Madre Gibbs, en *Our Town*. Y ella misma, tratando de tranquilizar a Emilia, agrega: "Cuando hayas estado aquí más tiempo, verás que nuestra vida aquí consiste en olvidar todo aquello y pensar sólo en lo que nos espera, y en estar preparados para lo que nos espera. Cuando hayas estado aquí más tiempo, lo comprenderás"³⁴.

La voz de Harriet, que se eleva en medio del rumor de todo lo creado, al final de la obra, nos corrobora también, que el olvido es el único medio para integrarse definitivamente a ese otro mundo que la acoge ahora:

Harriet:

*No fui siempre así,
ni pretendí que Tú debieras guiarme,
y a pesar de los temores,
el orgullo dominó mi voluntad:
No rememores los años pasados*³⁵.

Esta estrofa significa también la entrega total y definitiva al orden trascendente. En este mundo de la muerte que ofrece Wilder, existe una fe en que

³⁴Thornton, Wilder, *Our Town*, Harper Brothers, New York, 1957, p. 92.

³⁵*Pullman Car*, en op. cit., p. 69.

algo distinto nos aguarda porque "muchas cosas están empezando en él ahora" y nos llaman y nos esperan. A él vamos a llegar nosotros también diferentes, modificados, por aquella maduración que sólo da la experiencia de la muerte. Así Wilder hace considerar al hombre, una vez más, su muerte con tranquilidad, sin desesperación, como una forma de plenitud y conocimiento de lo absoluto, como medio de despojarse del velo que nos cubre los ojos y ver realmente lo que hay más allá. Pero no es la muerte el único camino para llegar a la verdad esencial, porque contradeciría el optimismo con que Wilder contempla las infinitas posibilidades del hombre y el amor que siente por la vida y todo lo creado. Así, cuando el *Pullman Car* llega al término del viaje, a la estación de Englewood, en el sur de Chicago, el Director de Escena dice a los pasajeros: "Miren allá las torres de la Universidad, las mejores de todas"³⁶. Al término del viaje de la existencia, lo único que aún vale la pena contemplar, es lo mejor y lo más sólido de la cultura, "las torres de la Universidad", o sea, las percepciones más agudas del espíritu. Así, igual que en *The Skin of Our Teeth*, será la educación, el saber, el que libere al hombre de su mediocridad, el que lo salve de un mero vegetar sin sentido, el que prepare su encuentro con lo absoluto, con la realidad última del ser y las cosas.

*

Al detenernos unos instantes en los recursos técnicos que emplea Wilder, podemos afirmar que es la presencia del Director de Escena, cuyo primer esbozo como personaje lo tuvimos ya en *Proserpina and the Devil*, lo que en la obra primero cautiva. Intervendrá más tarde en muchas otras de Wilder, pero su logro más acabado lo veremos, sin duda, en *Our Town*. Es una especie de conciencia del dramaturgo mismo, siempre viva y presente, moviendo los hilos de la trama, introduciendo la acción y participando en ella, creando ante el espectador las situaciones dramáticas a su arbitrio, en posesión del secreto de las vidas de esos seres que mueve a voluntad, impartiendo una realidad que cobra su verdadera dimensión en la mente del público, pues apelando a su imaginación, lo obliga a construir una escenografía que sugiere con un pedazo de tiza y unas cuantas sillas, y una acción, para la cual le proporciona todos los elementos. De este modo el *stage manager*, permanece en la obra como un ser omnisciente que conoce de antemano la evolución de la trama, que selecciona el material, e improvisa ante los espectadores su acontecer. Así el público presencia la obra misma y también asiste a su elaboración.

³⁶Op. cit., p. 69.

Su estructura descansa, indudablemente, sobre este Director de Escena, pues es él quien le proporciona unidad hasta a los motivos aislados que representan cada uno de los personajes en la acción. Estos, como hemos visto, son personificaciones simbólicas o llevan nombres genéricos. Casi no se individualizan, aparte de Harriet y, levemente, Philip, y sólo los une el hecho fortuito de compartir el viaje. Cada uno va sumido en su propio mundo, como sucede en una circunstancia así. Cuando hablan, obedeciendo a una orden expresa del Director de Escena, monologan. Si el diálogo llega a producirse es sólo brevemente entre Harriet y Philip, la Mujer Loca y sus acompañantes o el Mozo y los diversos pasajeros, en el ámbito de lo estrictamente formal.

John Gassner define esta figura del teatro de Wilder como "un razonador y un comentador, que al recitar los parlamentos de varias figuras secundarias, es una verdadera constelación de personajes. El Director de Escena es, por así decirlo, al mismo tiempo un coro individual y un personaje secundario, múltiple o deuteragonista, en una obra de teatro, que refleja a la vez las convenciones del drama griego y oriental en este sentido, mientras el diálogo y la caracterización son inconfundiblemente americanas"³⁷.

La influencia del coro griego, o del coro (prólogo) de Shakespeare en ese personaje es más evidente a nuestros ojos y más fácil de desentrañar que la oriental, debido al mejor conocimiento que poseemos de la literatura helénica o del teatro isabelino. Por esta razón consideramos de mayor interés ahondar en la relación del Director de Escena con el teatro oriental.

En su concepción, Wilder ha fundido al ayuda o utilero mudo del teatro chino con el *waki* o personaje secundario del *Noh* japonés, encargado de comprometer en el diálogo al protagonista de la obra, y de introducir o explicar la historia de ella. Tanto los actores y el público del teatro chino simulan ignorar la presencia en escena de este personaje vestido de negro, del cual no puede prescindir para la escenificación de una pieza, el que, con mínimos recursos simbólicos es capaz de crear toda una atmósfera para el desarrollo de la acción dramática. Así al entregar al héroe una espada o un estandarte lo transforma en un guerrero, o un ejército, y con un pedazo de muralla produce la ilusión de una ciudad entera. De este modo, el ayuda va proporcionando a los actores todos los implementos necesarios para la prosecución de los acontecimientos, y va dotando la escenografía, ante la vista del público de los elementos esenciales para la ambientación de la obra. Estas ayudas existen también en el teatro *Noh* (*tsure*) y en el *Kabuki* (*gurogo* o *guroinbo*). La presencia de estos ayudantes en medio de los actores "es un testimonio visible y constante de la cualidad

³⁷John Gassner, *The Two Worlds of Thornton Wilder*, en op. cit., p. xv.

altamente imaginativa que distingue la producción"³⁸, la que también es aplicable al teatro de Wilder. Esta cualidad imaginativa se advierte no sólo en el empleo del escaso mobiliario que se proporciona, sino también en los movimientos histriónicos, "en vez de imitar la realidad, el actor presenta un símbolo convencional por el cual la realidad puede ser imaginada"³⁹, igual que en nuestro dramaturgo.

Pero es el *waki* el que, por tener la facultad de hablar, se acerca más al espíritu del personaje creado por Wilder. Al aparecer en escena "se identifica, anuncia su destino como también su propósito, y recorre grandes distancias durante una breve canción de viaje, o simplemente moviéndose algunos pasos al centro del escenario, para luego encontrar a un extraño personaje que se comporta misteriosamente y resulta ser el héroe de la obra"⁴⁰. Si entre el personaje principal (*shite*) y el secundario (*waki*) no existe un conflicto, es decir, una situación de protagonista y antagonista, lo mismo puede decirse del *stage-manager* con respecto a los demás personajes de la obra: la presente, la introduce, determina las entradas de los diferentes personajes, resume lo acontecido, participa en la acción, pero siempre sabe quedarse al margen y transformarse por momentos en mero observador o desaparecer de ella.

Earl Ernst nos señala "que el Noh japonés ha heredado de formas proto-dramáticas la tradición del narrador que desempeña una función tan importante como el coro en las primeras tragedias de Esquilo [...]. La distinción occidental entre narrativa y dramática no se cumple, porque especialmente en el Noh y en el teatro de marionetas, el drama tiene su génesis en el coro o en el cantante-narrador, mientras las imágenes del actor de la marioneta proporcionan extensiones visuales de la narración. En el Noh, el énfasis dramático pasa fluidamente del actor a la narración, mientras el coro describe las escenas, explica lo que está pasando en la mente del personaje o declama las líneas del actor que mientras danza. En el teatro de marionetas, la narración es aún más importante, porque aparte de los aspectos visuales, la presentación total surge del asombroso virtuosismo del cantante-narrador"⁴¹. De esta cita deducimos que la importancia que se concede al narrador o al elemento narrativo en el teatro Noh es muy similar o equivalente a la que Wilder otorga a su *stage-manager* en quien, como ya hemos visto, descansa, muchas veces, toda la estructura de una obra.

³⁸Allardyce Nicholl, *World Drama*, George G. Harrap, London, Wellington, Toronto, Sidney, 1959, p. 640.

³⁹Op. cit., p. 640.

⁴⁰John Cassner, *Masters of the Drama*, Dover Publications, New York, 1954, p. 131.

⁴¹Earl Ernst, *Three Japanese Plays*, Grove Press, 1960, p. 15.

No sólo se advierte la influencia del teatro chino y japonés en el personaje del *stage-manager*, sino también como hemos señalado con anterioridad, en la reducción misma de la escenografía a lo esencial, en el empleo de la mímica con prescindencia absoluta del uso de los objetos, en la comprensión del texto y en su carácter alusivo y simbólico. En este sentido, podría decirse que el teatro de Wilder participa mucho de aquel concepto básico del Noh, el "yugen" que puede definirse como "lo que yace bajo la superficie, lo sutil como lo opuesto a lo obvio, la sugerencia como lo contrario a la afirmación"⁴².

Las obras del teatro Noh tienen, por lo general, la forma de piezas breves en un acto, con pocos personajes, a lo sumo seis, que en el fondo no pasan de ser extensiones o ayudantes del *shite* y del *waki*. Esto también tiene vigencia en las piezas de Wilder a que atendemos. Todas son obras en un acto y con excepción de *Pullman Car Hiawatha*, tienen un número reducido de personajes que fluctúa entre cuatro y seis. Esta característica también la observamos en la colección de *The Angel that Troubled the Waters*, las dieciséis piezas de tres minutos para tres personas. En ellas notamos el mismo esquematismo propio del teatro Noh y la atmósfera religiosa en que las piezas orientales generalmente se desenvuelven. Los dramas del Noh se mueven en el límite que deslinda entre la vida y la muerte. Si pensamos en toda la obra de Wilder, no sólo en el teatro sino también en sus novelas, vemos que en gran medida participa de ese espíritu. Lo descubrimos, entre otras, en las piezas de la colección *The Angel that Troubled the Waters*, en *The Long Christmas Dinner*, en *Pullman Car Hiawatha*, en el mismo *Our Town* y en *The Alcestiad*. En sus novelas está especialmente en *The Woman of Andros* y en *The Bridge of San Luis Rey*. La utilización de figuras alegóricas, de seres sobrenaturales, divinos o fantasmales, si bien es cierto las encontramos en el teatro primitivo occidental, en las moralidades francesas e inglesas, en el drama romántico o en el expresionista, existen también en el Noh japonés, pero tienen aquí un carácter distinto que también se acerca más a la concepción y al uso que de ellas hace Wilder. Mientras en todas las manifestaciones del teatro occidental aparecen de vez en cuando, para influir en el curso de la acción en determinado instante o en la decisión de un personaje, no son figuras de central interés y están desprovistas de un carácter aterrador o extraño, como en el teatro Noh. Se les trata con la misma naturalidad que a los seres vivos, en la misma forma que Wilder hace intervenir en *Pullman Car Hiawatha* a aquel espíritu de ese obrero muerto, que rememora su pasado y lo que le ocasionó su muerte (algo muy típico del teatro japonés); a los ángeles que vienen en busca de Harriet ya muerta, o las perso-

⁴²Arthur Waley, *The Noh Plays in Japan*, Alfred A. Knopf, New York, 1922, p. 23.

nificaciones simbólicas de los lugares, en medio de todos estos personajes que viajan a Chicago.

Además, hemos visto que esta pieza se ha construido a base de breves monólogos más que en un diálogo sostenido entre los personajes. Este recurso dramático, que también encontramos en el teatro griego, en el de Shakespeare, en el expresionista o en el de vanguardia, y en muchas manifestaciones del teatro occidental, constituye una característica esencial de teatro Noh. Hemos observado cómo el *stage-manager* desempeña papeles secundarios, entre los cuales figuran los femeninos, que recita o lee con leve cambio de voz. En el Noh es un hecho usual que un actor desempeñe el papel de una actriz; en la dramaturgia occidental, una característica propia del teatro isabelino o del griego, lo cual demuestra, en forma reiterada, cómo reactualiza constantemente recursos de la tradición teatral tanto de occidente como de oriente y los funde en distinta forma en su afán de renovar permanentemente el teatro.

En lo que respecta a la escenografía, también Wilder pudo haberse inspirado en Shakespeare, en el que se advierte una tendencia a simplificar los elementos escénicos, pero teniendo siempre a una identificación más literal con la realidad, a la creación de un sentido también más real del espacio, pero un propósito totalmente diferente al del teatro de Wilder o al Noh. Entre los elementos que Wilder utiliza de la escenografía propia del teatro oriental está el balcón destinado a 'los visitantes celestiales', que aparece ocasionalmente en el teatro chino y que nuestro dramaturgo utiliza en *Pullman Car Hiawatha* y en *The Skin of Our Teeth*, donde lo reemplaza por una plataforma.

Bajo el influjo del budismo Zen, el teatro Noh adopta no sólo la reducción a las formas esenciales sino también un tratamiento imaginativo del espacio y el tiempo. Este último transcurre con asombrosa rapidez y los lugares son precisados por los personajes, cuando se hace imprescindible. Pero, por lo general, el lugar tiene gran importancia, a pesar de esta libertad en el concepto del espacio, siempre usado en forma convencional, estilizada. Un actor le basta moverse sólo unos cuantos pasos para llegar a otro sitio muy distante del que partió. Generalmente en los dramas del teatro Noh, "el *waki*, que aparece primero en escena, está y ha estado viajando o simplemente evocando un viaje. De este modo, transmite desde el comienzo de la obra una sensación de movimiento libre, casual. De improviso determina ir a otro sitio y entonces proporciona al público, a través de su descripción, la visión panorámica, casi cinematográfica de los lugares que está recorriendo"⁴⁹. En este viaje se produce el encuentro del *waki* con el *shite*, casi siempre en un sepulcro o un templo. Hasta

⁴⁹Earle Ernst, op. cit., p. 11.

que esto no se realiza no puede decirse que haya comenzado verdaderamente la obra. Por esta razón, el encuentro y el lugar son factores muy importantes en su iniciación. Resulta evidente que el concepto de espacio y tiempo del teatro de Wilder es similar al del Noh japonés. Basta señalar la condensación del tiempo que se advierte en los *Three Minute Plays for Three Persons*, en *The Long Christmas Dinner*, *The Skin of Our Teeth*, *Our Town*, *The Queens of France*, entre otras; o el desplazamiento de los personajes en él, mediante el recurso del viaje en *Pullman Car Hiawatha*, *The Happy Journey o Childhood*, una de sus últimas piezas. Por medio de personificaciones o de los actores mismos, Wilder va señalando los lugares por los que se va pasando en el transcurso del viaje, produciendo así la sensación de constante movimiento, mientras los personajes permanecen sentados en aquellos compartimentos del coche dormitorio delineados con tiza, o en las cuatro sillas que simulan el auto, en *The Happy Journey*.

Pero en *Pullman Car*, como en otras obras de Wilder, no sólo encontramos reminiscencias del teatro oriental, sino también del expresionista. La atmósfera onírica en algunos instantes, de pesadilla en otros, su irrealidad, su marcado carácter simbólico, nos evocan las obras de aquél. Observamos también su influjo en esta pieza en la carencia en ella de un argumento y de una acción en el sentido tradicional, pues los distintos personajes proporcionan motivos más bien aislados que se conectan vagamente para servir de base a la acción. Los hechos se suceden con gran rapidez, lo que redundo en que ésta se torne, por momentos, abrupta, a lo que también contribuye el esquematismo de las situaciones que condiciona toda la obra. La acción se da en varios planos, pasando de la realidad exterior, del hecho menudo de un viaje cualquiera, a la suprarrealidad o realidad íntima del Yo, en la que los personajes revelan por medio del monólogo sus estados subjetivos, sus pensamientos o lo que les preocupa en ese instante. La acción se proyecta fuera del campo limitado del vagón hacia lo cósmico, lo universal, para llegar en último término a lo trascendente. En todo momento se alterna en ella lo real con lo fantástico y simbólico tanto en las situaciones como en los personajes mismos.

En las obras expresionistas, la acción generalmente va acompañada de música o sonidos simbólicos. En ésta, Wilder se inclina por los últimos y así escuchamos, por ejemplo, en escenas de conjunto, "el murmullo de los pensamientos de los seres humanos" o "el murmullo pensante de la tierra". Si recordamos, los planetas tampoco tienen parlamentos, sino sonidos que los identifican, de "vibración estridente, de rasgueo de cuerdas o de entonación de escalas musicales ascendentes o descendentes". En esta parte el *stage-manager* "conduce a los actores como lo haría un director de orquesta", algo propio de

las obras expresionistas, pero con la diferencia que en ellas se empleó como recurso en escenas de masas y, generalmente, con fines políticos. Por ejemplo, en *Los Burgueses de Calais*, de Kaiser, la multitud no se disuelve en un número de individuos, sino en una unidad, actuando en una forma que corresponde al ritmo ascendente y descendente de una melodía. El efecto es plástico y musical. La multitud es movida como una orquesta, con partes solistas emergiendo de todo el conjunto, como en un coro.

Los personajes no tienen otra relación entre sí que la de ir en el mismo *Pullman Car Hiawatha* y la que a su vez va estableciendo entre ellos el *stage-manager*, a medida que los hace intervenir en la acción. Como en los dramas expresionistas, están levemente motivados y al servicio de la idea central de la obra. No se los particulariza, con excepción de Harriet, Philip y la Mujer Loca. Se les designa con nombres genéricos que indican su estado o función, profesión o sexo. En algunos casos son personificaciones de lugares, del campo, de las horas o de los planetas; en otros, se les nombra simplemente por el número del compartimento que ocupan en el coche-dormitorio. Se acentúa en ellos su condición de tipos representativos más que de individuos.

La unidad de la pieza se estructura en torno al viaje mismo y a la idea implícita en su texto: la búsqueda del sentido de la existencia.

Tanto en Thornton Wilder como en los expresionistas, el vigor dramático y la intensidad se sostienen por una tendencia en el diálogo al empleo de frases cortas y a la construcción simple, con lo que logra un efecto sobrio y objetivo, ya que el énfasis está, por encima de todo, en lo esencial de la experiencia humana que viven los personajes. Esta característica del lenguaje de Wilder no sólo se observa en esta pieza, sino en toda su producción dramática.

Muchos de los elementos que encontramos en *Pullman Car Hiawatha* y otras obras de este volumen también pueden descubrirse en *The Angel That Troubled the Waters*, pero el mayor despliegue de ellos se observa, como ya habíamos señalado, en *The Skin of Our Teeth*.

En cuanto al conocimiento de estos recursos, aparte de lo que Wilder personalmente pueda haberse documentado sobre ellos, o vistos en sus viajes, cabe mencionar que en la década del veinte al treinta, el expresionismo estaba en el ambiente en Estados Unidos. Debemos tener presente, por ejemplo, que el *Emperor Jones*, de O'Neill data de 1921; que al año siguiente se estrenaron en Nueva York *The Hairy Ape*, del mismo autor, y *From Morn to Midnight*, de Kaiser; que en 1923 tenemos *The Adding Machine*, de Elmer Rice, y *Roger Bloomer*, de John Howard Lawson. Del mismo autor, dos años más tarde, *Procreational*, y de John Dos Passos, *The Moon is a Gong* y *Airways Inc.*, y, finalmente, de Sophie Treadwell, *Machinal*, en 1929. Por otra parte, el contacto de

Wilder con el teatro europeo durante ese año, debe haberle aportado bastante en este sentido, ya que, si bien es cierto que el expresionismo había decaído en esa época como movimiento en Europa, su producción dramática se representaba todavía bastante.

Para terminar diremos que no sólo existe una afinidad de Wilder con los recursos empleados por los expresionistas, sino también con el espíritu innovador que animaba a estos dramaturgos, es decir, el de "alentar el manejo más libre de estilos, de tonos o medios técnicos". Pero en todo instante la utilización de estos elementos es a la manera de Wilder, refundidos con su propia técnica, de acuerdo con las exigencias de la misma obra, advirtiéndose en ellos menos artificio, mayor sencillez y naturalidad que en la escuela germana.

*

The Happy Journey from Trenton to Camden sigue en muchos sentidos la línea de *Pullman Car Hiawatha*. Nuevamente la obra centra su interés en torno a un viaje, pero no es ahora el de un grupo representativo de la humanidad, sino el de una familia típicamente americana, que al mismo tiempo constituye la familia corriente de la cual proviene el hombre medio. Este viaje también encarna la vida tomada en cualquier instante significativo de muchos otros escogidos al azar, en su cotidiano existir. De ahí emana su universalidad. Esta familia no viaja como los pasajeros del *Pullman Car Hiawatha* a través del espacio y el tiempo, integrando su microcosmos individual al vasto panorama de lo cósmico. Si en el *Pullman Car*, aparte de crear la sensación de movimiento del tren en su viaje nocturno de Nueva York a Chicago, se alude a su posición geográfica, astronómica y teológica disparando la obra a través del espacio y el tiempo, a lo universal y lo cósmico, en *The Happy Journey*, la obra también trasciende, pero desde el plano de su propia intimidad. Desde la iniciación de la pieza, los personajes se hallan comprometidos en actividades sin importancia, que son las que imparten la tónica a la pieza: la señora Kirby después de colocarse su sombrero explica a sus vecinas el motivo de su viaje. Aprovechando una semana de vacaciones de su esposo irá por tres días a Camden a ver a su hija Beulah, que acaba de perder un hijo al nacer, a consecuencias de lo cual, ha estado muy grave. Mientras ella conversa con sus amigas, su hija Carolina, de quince años, lo hace con las suyas; Arturo, de trece, juega a las bolitas; y su esposo se preocupa de hacer la última revisión al coche antes de partir. En el transcurso del viaje no se produce ningún suceso de trascendencia que signifique una modificación de ese tono íntimo, de sencillez transparente que fluye de toda la obra. El diálogo sostenido por los personajes incide en lo trivial de

lo observado en el camino, mientras se avanza en el viaje. Los letreros de propaganda, que llaman la atención de los niños, les permiten hacer algunos alcances casuales a ellos. Un funeral que detiene por algunos instantes el auto, ofrece a mamá Kirby la ocasión de hacer reflexiones sentimentales sobre la muerte y evocar el recuerdo de un hijo perdido en la guerra. Una alusión ingenua, pero irreverente, de Arturo a Dios, provoca la irritación de mamá Kirby que, ofendida en su fervor religioso, considera que su hijo ha faltado el respeto a lo más sagrado, a lo que ella ha estado inculcando a su familia como el fundamento de toda moral. Pero el carácter conciliador del padre pone término al incidente y la armonía se restablece. Todo pasa y el "viaje" o la vida sigue, y tanto en aquél como en ésta son los hechos menudos de siempre los que conmueven, los que hacen meditar o exasperan, y sin saber cómo, de la molestia o la tristeza más honda, se pasa a la mayor felicidad, pero siempre dentro de este mundo de las pequeñas cosas. El enojo de mamá Kirby se transforma en alegría mientras disfruta de una conversación trivial con el muchacho que los atiende en una bomba de bencina. Eso le hace exclamar con un suspiro al alejarse de allí: "El mundo está lleno de gente agradable. Eso es lo que yo llamo un muchacho encantador"⁴⁴. Por su parte, los niños gozan sirviéndose unos "hot-dogs", y así llegan todos contentos al término del viaje, que tiene su mayor compensación al divisar a Beulah haciéndoles señas, esperándoles ansiosa en la puerta de su casa.

Para acentuar más la atmósfera de sencillez de la pieza y darle mayor flexibilidad al desarrollo de esa acción, ininterrumpida como el viaje mismo, Wilder nos presenta otra vez una obra en la que prácticamente no existe escenografía, aparte de la plataforma baja y las cuatro sillas que simulan el auto y que el *stage-manager* coloca en el momento oportuno en el centro del escenario. En cuanto a este personaje tiene de nuevo la misma función que en el *Pullman Car*. "No sólo traslada y saca los pocos objetos que se necesitan, sino que lee de una hoja a máquina los parlamentos de todos los personajes secundarios. Los recita claramente, pero con un leve intento de caracterización, apenas preocupándose de alterar la voz, aun cuando responde a la persona de un niño o de una mujer"⁴⁵. Valiéndose de estos recursos imaginativos en que la mímica también desempeña un papel de importancia, Wilder nos mantiene siempre conscientes del hecho que aunque su obra esté inspirada en la vida misma y sus personajes sean tomados de ella, no se propone su fiel reflejo, sino su interpretación. Porque el teatro es esencialmente ficción, Wilder piensa que una escenografía

⁴⁴*The Happy Journey from Trenton to Camden*, en op. cit., p. 101.

⁴⁵Op. cit., p. 89.

minuciosa y realista, impedirá todo artificio y vuelo libre de la imaginación en el público, aparte de obstaculizar la flexibilidad en el desarrollo de la acción. El público debe crear para sí, con la ayuda de unos cuantos elementos esenciales, toda la atmósfera de la pieza. En esta forma seríamos capaces de imaginar ese auto avanzando por la carretera, a pesar de haber visto el *stage-manager* arrastrar la plataforma y colocar las cuatro sillas que lo simulan sobre ella. Tenemos conciencia de su movimiento y, minuto a minuto, de ese fluir incesante del tiempo a través de las observaciones de los personajes acerca de los lugares, los detalles o los hechos que presencian en el camino. Los comentarios casuales de los niños acerca de los letreros de propaganda que se suceden interminablemente en el viaje, provocan la sensación que el auto va avanzando rápido por esos lugares, pero algo muy distinto se produce cuando el funeral detiene por unos segundos la marcha del coche. Las reflexiones y comentarios de la señora Kirby mientras el cortejo pasa, acentúan la sensación de espera, de detención, de disminuir el apremio del tiempo. Lo que verdaderamente gravita, marca un momento de la existencia, aislándolo del resto por lo diferente y, mientras tanto, el tiempo parece retardar su transcurso. Lo intrascendente, lo que casi no deja huella, va reduciendo muchos instantes a uno solo, por su similitud, apresurando así el suceder del tiempo.

Si el espectador de esta obra se siente interpretado en los hechos cotidianos de su existencia, también lo está en los personajes que los viven. Sus rostros le son familiares porque ha visto infinitos seres como ellos. La imagen de mamá Kirby, por ejemplo, constituye la síntesis de muchas madres que existen tras la puerta de cualquier hogar. La presencia de valores morales y religiosos universales que Wilder descubre en la formación del hombre corriente americano, y que, en última instancia, son los mismos que tienen vigencia en cualquier medio, impiden que la obra se circunscriba solamente al pequeño mundo de la vida familiar norteamericana, sino que la amplía a un ámbito mayor, relacionándola con lo que él denomina "el todo, lo de todas partes, lo de siempre". Además, los hechos triviales que van enhebrando las vidas de esos seres, cobran su verdadero sentido e importancia, a medida que el espectador los va haciendo suyos y por la implicación que tienen en el proceso significativo de la existencia del ser humano mismo. De este modo, los acontecimientos, aunque presentados en forma concreta, alcanzan una proyección mayor con los interrogantes metafísicos y morales de siempre, pero ahora planteados de una manera sencilla, casual, que revela que esa preocupación la tenemos todos, desde el ser más complejo al más simple, sólo que no la expresamos igual.

El espíritu religioso y moralista de mamá Kirby, siempre imbuido de un

tono sentimental, es tratado por Wilder en una forma levemente irónica y humorística, evitando así caer en lo solemne o lo melodramático. Existe en su retrato de simples líneas una profundidad que llega quizá más hondo por la limpieza del trazo que la dibuja. El personaje es transparente, diáfano, y por momentos exaspera o conmueve con la misma intensidad. Es la imagen de cualquier madre que vive entregada al cuidado del hogar y a la educación de sus hijos, siempre consciente de su papel, de otorgar a sus actos o a sus palabras una intención didáctica, moralizadora, rehuyendo los instantes de ternura que puedan debilitar su entereza y la sensación de apoyo que siempre tiene que ofrecer a los suyos. Pero ella también necesita algo que la sostenga para no caer en renunciados, y eso, piensa, sólo la fe se lo puede proporcionar. Es ella la que le confiere la fortaleza, el valor, la esperanza. En ella encuentra todas las respuestas a lo que racionalmente carece de explicación. Es su fe simple, pura, auténtica, la que sustenta con su fuerza, toda la vida familiar. La forma en que está trabajando el personaje y su verdadera dimensión humana quedan de manifiesto, especialmente, en un pasaje del final, cuando llegan a casa de su hija Beulah:

MAMÁ: Ahora déjenme mirar a mi hija. Bueno, bueno, cuando te vi la última vez, no me conociste. Tú decías: ¿Cuándo viene mamá? ¿Cuándo viene mamá? Pero el doctor me hizo salir.

BEULAH: (*Pone la cabeza en el hombro de su madre y llora*). Fue terrible, mamá. Fue terrible. Ella ni siquiera vivió unos minutos, mamá. Fue terrible.

MAMÁ: (*Con la mirada perdida*). Dios pensó mejor. No comprendemos por qué. Sólo continuamos, mi vida, haciéndolo lo nuestro. (*En seguida, casi abruptamente, pasando su mano por la mejilla*). Bueno, ahora, ¿qué les vamos a dar de comer a los hombres esta noche?

BEULAH: Hay un pollo en el horno.

MAMÁ: ¿A qué hora lo pusiste?

BEULAH: (*Sujetándola*). Oh, mamá, no te vayas todavía. Me gusta sentarme así contigo. Tú siempre te impacientas cuando tratamos de acariciarte, mamá.

MAMÁ: (*Apesadumbrada, riendo*). Sí, es algo tonto. Soy sólo un viejo montón de huesos de Newark⁴⁶.

Así, la pieza se estructura en torno a la personalidad de mamá Kirby y a sus reacciones. No sin razón Wilder quiso, en un comienzo, darle a la obra el nombre de 'Retrato de una Dama'. Más tarde, en Mrs. Antrobus, en *The Skin of Our Teeth*, descubrimos muchos de sus rasgos, pero en un diseño más traba-

⁴⁶Op. cit., p. 109.

jado y cuidadoso, lo que nos hace pensar que hay en ella mucho de boceto de ese personaje. En cuanto a papá Kirby, actúa por presencia, infundiendo respeto con su carácter conciliador, práctico, preocupado de satisfacer el bienestar material de los suyos, de secundar prudentemente las determinaciones de su esposa, confiando en sus manos toda la organización de la vida familiar. Los niños, como todos los niños, inquietos, inocentes, curiosos, intuitivos para captar con su ingenuidad muchas cosas. Beulah, como todas las hijas jóvenes, recién casadas, que siguen dependiendo espiritualmente de los padres, y para quienes en cualquier situación aflictiva, sólo ellos significan un verdadero apoyo y consuelo.

El espectador se siente interpretado en estos personajes, porque, como ya hemos dicho, ellos son americanos. Su creador se inspiró en la realidad que lo circundaba y los tomó de allí, pero sobre la base de constantes que observó en ellos. Esta síntesis de imágenes de muchas madres, padres o hijos que convergen en cada uno de los personajes, logra que, sin dejar de ser americanos y formar parte de ese medio, vayan más allá de él y alcancen la universalidad. El mensaje de amor simple, de alegría menuda que fluye de su intimidad, nos coge y nos llega, porque es también la nuestra. Así, esta obra donde parece que nada sucede, cobra su verdadera dimensión, cuando tomamos conciencia que es la vida la que transcurre y es el hombre el que está viviendo, ése que está ahí, uno cualquiera, nosotros mismos.

LOS NARRADORES

Jesús Capó

Se ha perdido un perro

El aviso apareció en el diario. Auténticamente igual a como se puso. Apareció a la mañana y todo la gente lo leyó desde la mañana. Aquel aviso costaba unos 200 escudos. Luego se hizo de noche y el perro no apareció.

Leyó el aviso: SE HA PERDIDO UN PERRO.

El perro estaba en un parque. El señor que puso el aviso se limitaba a leerlo, pero no a buscar en el parque. El perro era un perro chico. El señor de los 200 escudos estaba en apariencia triste. Miró por una ventana. Tenía varios criados. Tenía varios autos. Tenía varias casas. Tenía varias manías. Tenía varias mujeres. No practicaba deportes. El señor de los 200 escudos miró por la ventana. Era invierno, con luna y todo. Yo soy rico, pensó. Pero el perro se le había perdido. Tenía varios criados y los mandó a todos en su búsqueda, porque aunque era rico, el perro era suyo.

El perro sabía muchas cosas. El perro sabía ladrar, comer, correr tras la pelota amarilla y orinaba siempre en el cojín celeste. El perro sabía muchas cosas, pero no sabía que era invierno. Estuvo temblando dos días. Las noches las pasó entre los matorrales. Un perro no sabe decir que tiene hambre o frío.

El perro tembló. El perro corría por todas partes y miraba hacia arriba. Así se lo encontraron. Eran tres. El perro, no es porque temblase, pero en realidad era un perrito. Los tres niños lo encontraron. No se ponían de acuerdo en quien fue el primero. Uno echó un garabato, porque los tres iban descalzos. Era bastante de noche.

Al principio corrieron por el parque, pero el perro quedó rezagado. Uno quiso atarle una cuerdecita por el cuello. Se arrodilló a su lado, pero el perro sacó una lengua flaca como un papelito, que le dio pena. El niño no era el más grande. Si se les hubiera medido, eran iguales. Simplemente era un niño. Eso sí, iba descalzo. Tenía el estómago al aire. La cabeza maciza. Prácticamente los tres niños eran iguales. Con la cuerdecita se sujetó el pantalón.

Al cruzar la carretera venían algunos autos. El niño recogió al perrito entre sus brazos y se dio cuenta que tenía unas costillas abultadas. El perro temblaba. Entonces lo metió en su regazo. El perrito asomó una pata por el agujero de la camisa. El niño se rió. Los tres niños se rieron. Este niño era otro niño que el de la cuerdecita. Pero prácticamente eran iguales. Al llegar al Centro aminoraron la marcha. Aquí el perrito pudo seguirlos. Uno se paseó con los brazos desnudos a la espalda. Si alguien se paseaba aquella noche con los brazos a la espalda era distinto, porque todo el mundo llevaba abrigo.

La gente salía de un cine. Uno de los niños comenzó a mendigar. Los otros dos pensaron que no era el momento. Porque ya querían eventualmente al perro. Y lo ocultaron entre sus cuerpos.

El que mendigaba se fijó en un señor de abrigo azul, con el cuello subido, que paseaba ampulosamente. Y comenzó a pasear también. Después estuvo contemplando los cuadros del cine. Había una mujer sonriente.

Hola, dijo él y le tocó la cara con el dedo babosiento de saliva. Hasta que se acordó del perro. Los otros niños se iban alejando obstinadamente por el fin de la calle.

Cuando los alcanzó estaban contemplando un mordisco en el pecho de uno. El del mordisco no era el mayor, porque los tres eran prácticamente iguales. El mordisco era azulado. Como si hubieran estrujado una moneda contra la carne. Una tenue línea. Más bien azul. Los tres se rieron, porque nunca habían visto un mordisco azul. Les extrañó que el perrito no se riese. El perrito seguía temblando. Tiene frío. Otra vez lo tomaron en su regazo. Desde lejos contemplaron una pastelería. A mí me gusta aquél de color verde. A otro le gustaban todos. Después de insistir mucho en que le gustaba el pastel verde, se marcharon. El perrito quedó hipnotizado mirando por sobre el cuello del niño, la verdosa luz de una pastelería.

En la Plaza de Armas jugaron durante un buen rato en el quiosco de los músicos. Se revolcaron con el perro.

Uno de ellos quiso vigilar un poco, pero en aquella madrugada de invierno no se le ocurrió pasar por allí a nadie. Después uno tuvo sed y bebió del estanque. Entonces todos tuvieron sed y bebieron del estanque. Al perrito le mojaron el hocico en el agua. Hasta que uno dijo que había que lavarlo. No. No. Sí. Hace frío. El perro es mío. Yo lo encontré. Lo lavaré. No. Se dieron de cachetadas. Como uno de ellos no tenía nada que ver en el asunto permaneció impassible y, de vez en cuando, pegaba una gran cachetada indistintamente. Al fin, decidieron lavarlo un poco. Cogieron agua en el cuenco de la mano y la depositaron delicadamente sobre la raquílica vértebra del perro. El perro tembló y se sacudió el agua, que como un arco iris en miniatura se pulverizó en los cuerpos de los niños. Después, ladró apenas. Esto les gustó a los chicos, que tomaron más agua. Pero el perro se escapó. Cuando lo cogieron, nadie se acordaba del estanque.

Uno de ellos que parecía mayor, aunque los tres eran prácticamente iguales, se acercó a una casa colorada y se acurrucó contra la pared. Los otros dos siguieron corriendo por la vereda. El perro también se animó y de vez en cuando ladraba. Se acurrucaron los tres. El perro los miraba en silencio. Ladró dos veces. Uno de los acurrucados dormía. El niño del pastel verde sacó un cigarrillo y comenzó a hurgar en los bolsillos del que dormía. Este echó varios garabatos y le dio los fósforos. El perro se acurrucó enfrente de ellos. A aquella hora no se oía nada.

El cigarrillo pasó de boca en boca y de la pared salían como tres diminutos hálitos de frío. De pronto, uno puso el cigarro en la boca del perro. El perro se atosigó con el cigarro y lo dejó chueco y deshilachado. Pero todavía chuparon varias veces. Después intentaron dormir los tres y el perro se arrebujó como pudo entre ellos. Un poco más tarde llegó el hombre y enfocó con la linterna al perro. Una y otra vez. Solo al perro. Dijo algo por lo bajo, tomó al perro y se marchó. Ellos casi no se dieron cuenta de nada, porque como hacía tanto frío, apenas estaban durmiendo.

La Universidad de los Bueyes

En el gimnasio había cientos de personas. Los de enfrente gritaron: Leyes, Leyes, Leyes. Los demás gritaron como fanáticos: Bueyes, Bueyes, Bueyes. Entre todos, sin disimulo alguno, intentaban alegrarse. Y lo habían conseguido en gran parte. Cuando comenzó la cueca, seguían gritando. Se encontraban abundantes muchachas hermosas. Se encontraban a eso de las 8 de la tarde allí todos reunidos. Se encontraba el escenario iluminado. Se encontraba, sin advertirlo, él. Jamás se dio el caso, o al menos a él se lo parecía. De atrás le empujaban. Ahora a ti. Ya pues, apúrate. Jamás se vio un huaso con semejantes anteojos. Y el caso es que la cueca ya había comenzado. Casi instintivamente se quitó los anteojos de culo de vaso y los ocultó en un bolsillo. Veía a la muchacha como entre niebla. ¿No estaré en una ciudad importante, como Londres, pongamos por caso? Pero era evidente que estaba haciendo el ridículo. Algunos silbaron, y allá continuaban con: Bueyes, Bueyes, Bueyes. Luego siguieron silbando. Pero el caso es que jamás se había visto algo igual. La muchacha se balanceaba ante sus ojos como la bruja de un ballet. Es ridículo, pensó. Debo afrontarlo. ¡Adelante! Pero en ese instante un guitarrista le empujó disimuladamente: Ya, ya, huaso... El era un huaso. Lo sabía. Se volvió y le dijo al del empujón. Sí, tienes razón; tienes razón por completo. Decidido se colocó nuevamente los anteojos y le volvió la visión casi real. A unos pasos estaba la muchacha angustiada, esperando que él comenzara a saltar y balancearse con sus aquilatadas espuelas, que por lo demás ahora permanecían francamente estáticas. El sombrero le molestaba. Intentó quitárselo. El era un universitario. Un buen muchacho, bastante conocido. Pensó aceleradamente: ¿De quién fue la idea de meterme en esto? Por lo demás, la idea era una idea justa, porque él era un huaso. Recordó su niñez en Chillán.

Arboles, su madre, árboles, árboles, árboles. La iglesia nueva, ciertos amigos, el día del prostíbulo, la vida campesina. Luego vino a Santiago. Y su madre había quedado allá. El era un huaso. Intentó erguirse para demostrar su descomunal estatura. Era un hombre fuerte, estudioso. Se quitó los anteojos y los

escondió de nuevo. Los guitarristas se cansaron de tocar. La muchacha tuvo el suficiente valor para acercarse a él. Tenía unos ojos y unos músculos vacilantes. El se dio fuerza a sí mismo y le dijo: Sí, sé que soy un huaso. Ella le tomó de la mano y él entonces sintió que ella era una especie de borrosa bruja de ballet, sólo que más cercana que antes. Le silbaron. Alguien dijo algo que no le pudo dar vergüenza. Hasta que aquel guitarrista se levantó y le dijo: Luis, Luis. A pesar de eso, pensó nuevamente que aquello era desde todo punto de vista, imposible. Se levantó otro guitarrista. Y otro. El se apartó a un lado y otra pareja apareció en el tablado. La gente gritaba: Que salga Luis. Huaso, Huaso, Huaso. Oyó también algo de imbécil, bestia, marica. Y allá, algo más atrás Bueyes, Bueyes, Bueyes. ¿Qué hago?, pensó. Por lógica, debía actuar sin vacilaciones. Miró hacia la sala. Gritaban y cuatro filas más atrás vio a un borroso muchacho que se comía imperturbable un plátano. Vio a un profesor suyo y le dio vergüenza.

Así fue como se extrajo nuevamente del bolsillo los anteojos y pensó en hacer definitivamente algo. Los anteojos se le cayeron. Se hicieron añicos. Había pedazos rojos, naranjas, verdes. La muchacha se acercó a él, que estaba arrodillado intentando comprender algo. La vio como se reflejaba en los pedazos. Era una bruja verde, roja. Era cientos de diminutas brujas de ballet verdes, rojas. Se levantó nuevamente un guitarrista y comenzó a apartar con sus botas los pedazos de vidrio. El tuvo tiempo de recoger dos o tres. También el armazón, que lo dejaría de todas formas indefenso. Soy un huaso, pensó. Se levantó otro guitarrista. Se levantó otro guitarrista.

Apartaron los pedazos y lo dejaron sin aparentemente nada que hacer. Angustiado estrujó en su mano el pedazo donde la bruja era verde. Ahora la bruja era roja. Cayeron algunas gotas de sangre. Se levantó otro guitarrista. Todos menos aquel que le dijo amistosamente: Luis, Luis. ¿Dónde estaba su amigo? Se colocó apresuradamente el armazón y bajó a la sala. Estuvo a punto de resbalar en una piel de plátano y al llegar a la calle pensó en su miopía y en lo estudioso que era. Definitivamente será un huaso. Sentía orgullo. Respiró aire ambiciosamente, mientras le corría una lágrima que se limpió con la mano de la sangre. Del gimnasio llegaban las voces: Bueyes, Bueyes, Bueyes.

El Club del Trombón Amarillo

Cuando él apenas podía presumir de Universidad, fue a aquel club. En aquel club había orquesta, muchachas, bebidas, salones, juegos, jardines, palabras. Había un pequeño trombón amarillo. Y viejas, viejas, viejas. Todo fue en la época en que él apenas había ido a la Universidad. Así cuando se asomó al salón de baile, se dio cuenta sobre todo de que allí seguía el trombón amarillo. Las muchachas se limitaban a bailar y a reír. El, en aquella época, apenas se daba cuenta de cómo puede ser tan fácil reír. Bueno, bailaré. Y así, dio vueltas estúpidamente, sin abusar apenas de aquellos cuerpos, tan inútiles por lo demás. Bueno, se sentó de nuevo y estuvo enredando concienzudamente en una lámpara que había sobre su mesa. El garzón, al oír ruidos, acudió y preguntó qué quería servirse. Traígame cinco bebidas. ¿Cinco? Sí, casi gritó. ¿No ve que estoy solo? Este garzón piensa como un garzón, pensó. Se limita a no llevar una contraria muy enérgica. Quiso preguntarle a qué partido político pertenecía, pero el garzón se había alejado. Contemplando a aquellas muchachas, casi se vio obligado a decir: Bueno, bailaré. Pero no bailó. Había una niña que bailaba twist. Sin duda, ésta es una eso, pensó. Luego miró a las demás, que no bailaban twist, ni nada, sino que estaban aburridas, estaban con muchachos o estaban simplemente. Y también pensó: Estas, éstas, sí que son unas... Ni lo disimulan. Después de quedar extasiado con la redondez del trombón amarillo, se dijo que en realidad casi todas las muchachas que había allí, menores de 13 años, eran vírgenes. Y pensó otro tanto de algunas viejas, más bien numerosas, porque en aquel refinado club había viejas, viejas, viejas.

Bueno, bailaré; pero el garzón le trajo las bebidas. Le pagó lo justo y el garzón quedó esperando. El, entonces, sigilosamente, señalando la botella, le espetó: ¿No me trajo propina? El garzón quedó perplejo. Entonces el joven que apenas había ido a una Universidad del Estado o de lo que fuera, le dio unas amistosas palmadas en la espalda y le dijo: Usted es un buen hombre. El garzón sonrió y miró a las botellas humildemente. Sí, mi vida es así. Usted sabe... Y se fue, con la manga lustrosa y su aristocrática humita.

Como la orquesta seguía tocando, apenas podía pensar. Atenazando las sienes con sus manos, quiso pensar. Entonces dijo de nuevo: Bueno, bailaré. Después de un rato se dio cuenta que tenía cinco botellas en su mesa. ¿Para qué las quiero? Llamó de nuevo al garzón y le devolvió dos. Después le preguntó cuánto valía cada botella y le pagó las dos. Le dio propina. El garzón se limitó humildemente a decir: Mi vida es así, señor... Yo tengo cinco hijos pequeños... El muchacho del traje negro, del elegante traje y que apenas llevaba unos meses en la Universidad, metió disimuladamente una botella en cada bolsillo y recorrió lentamente el salón. Había una pareja de jóvenes enamorados. Les dejó una botella. El se rió un poco y ella dijo: ¡ah! Entonces, sin que nadie se diera cuenta, avanzó de nuevo por el salón y depositó la otra botella en una mesa repleta de muchachas que conversaban apaciblemente con sus mamás. Antes de que se pudieran reír demasiado, giró sobre sus talones. Entonces sintió una risita. Se volvió a ellas y les dijo en el tono más grave que pudo: ¡Señoritas, tengan un poco de educación! Cuando volvió a la mesa sintió una gran satisfacción al sorber de su botella. Bueno, ahora bailaré.

La orquesta seguía solfeando, mariposeando, rumiando, pero en una palabra, apenas le dejaba pensar. Sólo el trombón amarillo, que reposaba en un rincón, era algo relativamente inútil en aquella orquesta. Se levantó para bailar, mientras pensaba: Yo soy o debería aparentar que soy, por lo menos, un hombre libre. Pero no le pareció tanto, cuando se dio cuenta de que tenía fijas en él las burlonas, agresivas, simples, permanentes miradas de muchachas, muchachos, viejas, viejas, viejas. Se sentó y bebió. Bueno. Cruzó los brazos, y a pesar de su angustia, el garzón no aparecía. Por fin cuando no se fijaron tanto en él, definitivamente aferró su botella y por el medio del salón, esquivando a las parejas que bailaban, se dirigió decididamente a la orquesta. Subió al estrado y como los músicos, seguían tocando, les hizo señas. Excepto el demacrado hombre de la trompeta, todos los demás callaron. Le sonreían agradecidos. Uno casi le dice: Toda esta gente es monstruosa y estas chiquillas tan elegantes y bonitas, a pesar de todo son unas eso. Sí, pensó él, si este músico me hubiera dicho eso, casi hubiera tenido razón. En el salón nadie bailaba y él sintió un murmullo a sus espaldas. Se fijó en el trombón amarillo. Es un trombón. Los músicos le contestaron afirmativamente. El demacrado músico estaba entonces solitariamente vertiendo su melodía. El pensó: Aunque yo no he estudiado música este hombre parece que sabe tocar la trompeta. Cuando acabó, le alargó la botella, que el músico apuró ávidamente. Se volvió a la gente: Pido un aplauso, por favor. Y señaló al hombre demacrado. La gente aplaudió. Miró nostálgicamente al trombón. Y se volvió a los del salón. ¿Nadie de ustedes sabe tocar el trombón? Aunque todos se rieron, al parecer nadie sabía.

Entonces, serio y energético, les dijo: Ustedes están aquí porque esperan divertirse. ¿No es cierto? Pues yo, a pesar de ello, les digo que éste es un ambiente culto en el que el hombre tiene derecho a pensar. Estamos en un país libre. ¡Viva la República! Con gran asombro comprobó que nadie le aplaudía. Entonces se fijó de nuevo en el trombón y lo levantó amenazadoramente entre sus brazos. Del salón surgieron varios muchachos que lo sujetaron férreamente. ¿De quién es el trombón?, gritó. Este trombón estaba allí, abandonado... Pero no pudo señalar, porque tenía los brazos aprisionados.

Lo bajaron del estrado, mientras una vieja preguntaba quién lo conocía y cómo había entrado al club.

Siempre las viejas, viejas, viejas. Pero allí, abajo, cuando sus piernas se asentaron firmemente en el suelo, le volvió toda su energía sicológica que, por desgracia esta vez, sólo le sirvió para preguntar nuevamente de quién era el trombón. Oyó la risita de la muchacha del grupo, al que regaló la botella, y sintió un revolcón en la sangre. De una contracción repentina y dos violentos tirones, se libró de los muchachos. Entonces se tumbó descaradamente, de espaldas, en el suntuoso salón y gritó con todos sus pulmones: ¿De quién es el trombón? Se lo llevaron a rastras y al salir del salón se fijó especialmente en el garzón que al pasar le dijo quedamente: Mi vida es así... Lo arrojaron sobre el césped, lo obligaron a levantarse y a que se fuera. Bueno, me iré. Mientras se iba, le dio un poco de vergüenza.

Mañana tengo clase de estructuras funcionales, sicopatía y...

Mañana en realidad tenía clase de algo, pero como tuvo que pensar rápidamente, eso fue lo primero que se le ocurrió.

La hierba estaba húmeda y contempló nostálgicamente las luces del salón, donde quedaron las hermosas muchachas meciendo sus cuerpos.

Al salir del club se encontró con el problema de la movilización y al pagar al chofer de la liebre, le sugirió amistosamente que la culpa de todo la tuvo aquel trombón.

Los del 2

Era en la zapatería que metía ruido la puerta. Todos lo sabían. Es claro, que todos los dependientes. Lo peor fue el día que entró la señora. Aquella señora del traje ajustado. La puerta, como siempre, gorgojeó su chirrido. Era una hermosa tienda. Había miles de zapatos y voces olvidadas. Cuando acudió él, los demás dependientes lo sabían. Déjenlo que gane su miserable 2. La va a embarrar. Uno se frotó las manos y seguían cada uno en su puesto atentos a las deformidades habituales de los pies humanos. Cada uno peleaba por su 2%, porque para eso estaban en aquella gran zapatería. La señora del traje ajustado paseó su imperiosa mirada por el amplio salón de ventas. El muchacho del miserable 2 se había acercado y la saludó. Ella le contestó y le preguntó por las últimas novedades. Mire: Le Chat Noir, le Grand Duchesse. Le mostró varios pares. Ella dijo, este me parece lindo. Oui, mademoiselle. Y terminó mentalmente de recitar el verso de Mussett. Ella se sentó y se probó el Chat Noir. El, mientras ajustaba suavemente el zapato, musitó: "Estaban sentadas en todas las escalas. Las estrellas no aprendían a nadar, ni los hombres con sus peces de oro, presos en la mano, a alumbrar lo suficiente...".

A la señora le apretaba un poco el Chat Noir y sonriendo maliciosamente se lo dijo al muchacho. Este atentamente se fue a la sección de los zapatos cómodos y trajo un Metropolitán. Era un zapato inglés de fina estructura y de una fluidez sonora, igual que aquel verso de Whitman. ¿Cómo empezaba? Un inglés es igual para hacer un zapato que un poema. Pero a pesar de ello no se acordó.

¿Y si la señora...? La miró. Parecía impaciente. Tres dependientes estaban espiándole. No es que ellos fueran a repartirse el 2% del muchacho, cuando lo despidieran, pero tenían algo contra él, aunque en realidad nadie sabía qué era. Entonces el muchacho lo dijo: Señora ¿Conoce a Walt Whitman? ¿Cómo? dijo la señora. A Whitman, repitió él. No, ni de vista, dijo ella.

¿Por qué acaricia el zapato en sus manos? Lo necesito aquí. Aquí. Y descontroló su pie, que parecía un guerrero grueso y sanguíneo, envuelto en su

malla medieval de nylon. Estaba irritada. Los tres dependientes se rieron. El muchacho humildemente se apresuró a probárselo. Miró de reojo a sus compañeros. Hizo un esfuerzo. Señora. ¿Usted me dijo que calzaba el 38? El 37, dijo la señora. ¿El 37? dijo él. El 36, con medias finas. En verano, el 36, entése bien. Sí, señora.

Cuatro dependientes se rieron. Luego cinco. De todas formas, había muchos dependientes porque aquella era una elegante y gran zapatería.

Pasó el jefe de sección echando una rápida ojeada. Los dependientes se preocuparon de los respectivos pies ajenos.

El muchacho estaba descorazonado. Aquella señora era terrible. Y los tiempos estaban tan difíciles. Trajo otro modelo también inglés, pero azul. Era ligero y estético como la proa de una goleta. Se lo probó. Parecía que al fin la cosa estaba lista, pero la señora debía tener un dedo inconforme. Por lo visto, parte de su voluntad no estaba todavía de acuerdo. El intentó, suavemente, forzarlo.

¿Qué hace?, dijo ella. ¿Me quiere ahorcar? El estaba congestionado. Rieron los cinco dependientes. Luego los 6. Luego los 7. Aflojó el zapato e intentó probar de nuevo, con suavidad, poco a poco. Estaba angustiado. No tenía razón alguna para seguir haciendo ese papel, aunque tardara otro año en conseguirse trabajo, cuando se acordó del verso de Whitman. ¡Bendito sea! Lo recitó para sí lentamente, saboreándolo. ¡Era tan corto! ¡Qué grande es usa! Al final confidenció con ella los últimos versos en inglés y ella se extrañó mucho. No dijo nada. Permaneció a la expectativa, astuta como una serpiente. Cuando me tragaré, pensó él, y hasta estuvo a punto de decirle: ¡Buen provecho!, pero lo único que hizo fue mirar el reverso del zapato que estaba probando. Era el 38. Era el 38 y no entraba. La arpía le estaba mintiendo. La miró disimuladamente con todo el odio que pudo. Se fijó en ella. Iba elegantemente vestida. Llena de joyas. Empapada en perfume y en deseo. La miró a los ojos y pensó si en realidad era una mujer equilibrada sexualmente. Ella se sintió molesta. Cuando pasó el jefe de sección, de nuevo, ella se levantó con un pie descalzo y cuchicheó un instante por lo bajo. Los dependientes no se rieron. Parecían como arrepentidos. Todo por un malsano goce. Entre todos lo habían empujado. Además aquel muchacho tenía varios hijos. La señora se sentó, mientras el muchacho abandonó definitivamente los modelos ingleses y pasó a los españoles. Le trajo un Mallorca que, aun sin probárselo, no le gustó. Entonces el muchacho se concentró antes de elegir el próximo modelo. Y eligió uno sobrio, oscuro, de estilo castellano. Castilla era la tierra de Lope, de Machado. Pensó en Bécquer. Bécquer era sevillano. Pero pensó en Bécquer. A Bécquer lo habían expulsado de una oficina porque le pillaron escribiendo versos. Lo único malo es que yo tengo tres hijos. ¿Qué le diré a Julia? Si llegase a publicar,

mientras durara la plata de la Caja de Empleados, quizá podría abrirse un camino. O podría buscar colaboraciones en revistas y diarios.

Volvió con los zapatos oscuros donde la famosa señora. Esta se había arrellenado cómodamente y parecía dispuesta a terminar con la más exagerada paciencia. El, que ya estaba resignado a su nuevo destino, decidió ser fiel a sí mismo, aunque fuera la única vez en los tres meses que llevaba en la gran zapatería del chirrido. Así, no le importó mayormente que el zapato le ajustara bien o no. Por lo bajo, pero lo suficientemente alto para que ella oyera claramente, le recitó un poema de Lope, otro de Góngora y hasta se quiso aprovechar recitándole uno suyo como aquel de las estrellas que no sabían nadar, pero se encontró de pronto en Bécquer. El zapato estaba medio ajustado. Era negro, misterioso. Lo acarició. Siguió recitando. Suavemente. Puso toda su alma. Acarició el zapato. Acarició el tobillo. Aun recitaba. Acarició. Acarició. Terminó el poema con voz quebrada, confidencial: Hoy creo en Dios! La señora lo miraba en silencio. No parecía acordarse del zapato. No estaba ni seria ni sonriente. No sabía cómo. El sólo se fijó en que sus ojos no reflejaban sexo.

Pasó el jefe de sección y la señora se dirigió a él. Este asintió a todo y la señora desapareció en el interior de la gran tienda.

Comenzó recogiendo los modelos franceses, luego los españoles. Cuando llegó a los modelos ingleses, juró vengarse de aquella tarde, recitando a Whitman, a voz en grito, en medio de cualquier plaza pública, para todos los que quisieran escucharle. Le llegó el recado para presentarse al jefe de personal. Los dependientes no se rieron. Uno de ellos sacó disimuladamente un pañuelo y fingió que estaba acatarrado. Este era el que sabía que el muchacho tenía tres hijos. El muchacho, porque apenas tendría 24 años, atravesó varios departamentos, donde todos los dependientes, igual que en su sección, se encorvaban obstinadamente en busca del 2%. El pensó: Al fin seré libre. Le asustó la posible hambre de sus hijos. Si al menos Julia... Pero Julia había destacado en el colegio también en literatura. Luego se casaron. El jefe de personal lo invitó a sentarse. ¿Hace un momento, usted atendió a una señora? Sí, le contestó el muchacho. ¿Sabe quién era? Sí, una mujer alta, bien vestida. La misma, dijo el jefe. Esa señora es la esposa de nuestro gerente. Bueno, musitó el muchacho y le vino un pensamiento de su hijo de dos años arañándole la espalda, mientras reía de hambre. Mientras reía..., pensó. El jefe se levantó y se paseó impaciente con los brazos a la espalda. Se paró repentinamente y le apuntó con un lápiz. ¿Cómo lo hizo? Quiero que me cuente todo. El le quedó mirando y se limitó a decir que lo había hecho lo mejor posible. Eso era todo. No, dijo el jefe. Quiero todo. Todo. Y no me mienta. Porque yo ya tengo la versión de la señora. Bajó la voz. Se hizo humano. Lo siento, pero es mi deber averiguarlo. Por el bien de la firma. ¿Comprende? Yo sé por ejemplo que usted sabe inglés. Apenas,

dijo el muchacho. Apenas, anotó el jefe en una libreta. ¿Qué más? Se hizo un silencio embarazoso. El muchacho estaba erguido. Orgulloso. Sus ojos relucían. Se puso en pie. El jefe le ofreció un cigarro. Es mi deber, comprenda. El muchacho pensó que quizá aquel individuo tuviera algo de sensibilidad. Observó sus orejas. Eran grandes, como tambores. Entonces el muchacho se cerró de nuevo. De todas formas, estoy en la calle. El jefe se sentó y le ofreció asiento. El jefe le dijo: Mire usted, nosotros sus jefes no somos máquinas especiales de control, ni voluntades superiores que cobran un sueldo mayor y deben inspirar respeto. Somos bastante humanos. El jefe dijo: Este mediodía un hijo mío al llegar a casa me dijo: Papi: ¿Por qué usa usted anteojos? Y le contesté: Mire, cuando usted sea mayor y deba inspirar respeto se colocará algo; un bigote, un bastón o una pistola de este porte. Entonces el cabrón sacó su pistola y después de liquidar a toda la familia me pidió 1.000 pesos. Y me metió dos balazos en el vientre. Y el chico... El jefe se rio. El muchacho concluyó pensando cómo siendo tan estúpidos algunos hombres podían regalarles 6.000 sustanciosos escudos mensuales. El jefe pensó que cuánto era necesario hacer el imbécil para ganar 3.000 miserables escudos mensuales.

Después de un silencio el jefe no sabía qué hacer. El muchacho quiso ayudarlo. Le dijo: soy poeta.

El jefe escribió apresurado: Es poeta. Y al lado: ¿Cursó a los demás dependientes? Después hizo unos cálculos y le dijo: El 2% permanece fijo. Tendrá un aumento de 200 escudos mensuales y cuatro dependientes bajo su control. Pasa usted a la Sección 3.

Lo felicitó. Le estrechó la mano. El muchacho salió.

Sonó el teléfono: Soy yo. ¿Era cierto? Sí, dijo el jefe, tenía razón su señora. Bien, y colgó. El jefe leyó el papel. Era letra de la señora: "Buen carácter. Habla francés, inglés. Forma original de enfocar la venta. Ambienta la presentación de los diversos modelos, con frases muy adecuadas. Remata la venta con gran persuasión. Y en letra más chica: Esta cualidad me impresionó. Bien, dijo el jefe, a mí no me quita nadie de la cabeza que este joven es idiota, pero lo que importa es ascender. Llamó a una librería. Antes de que contestasen recordó que no sabía nada sobre poetas y colgó. Le pedirá su opinión.

Al joven le pagaron 200 escudos más al mes. En su casa fue una gran noticia. Siguió en la zapatería del chirrido. Y murió sin haber publicado su ansiado libro de poemas.

POSESIA

Hernán Montealegre

El boomerang

*Para venir a lo que no posees has
de ir por donde no posees.*

SAN JUAN DE LA CRUZ.

*En nuestros ojos que reposan bajo este cielo tranquilo
se anuncia la destrucción del ayer y del mañana.
La vida es un objeto que alguien arroja
y que fatalmente vuelve a su punto de origen.
No es posible transformarse
en flechas que se prolonguen rectilíneamente.
Estamos condenados
a repetir nuestras huellas, a volver
sobre nosotros mismos*

hasta borrar nuestro nacimiento
 tornando en falsedad nuestra existencia.
 Porque la muerte nos devuelve
 la nada que al nacer hemos perdido.

Tanto esfuerzo para morir de nuevo.
 Ayer no más no era
 y ya mañana seré otra vez el que fui.

Joven sentada

Muchacha cuyo pelo cae sobre un hombro deseado.

Calladamente hermosa, en actitud de espera.

Tus labios sugieren la clausura del amor.

Tus manos insinúan otras manos unidas.

*En torno a ti hay seres invisibles
disputándose la claridad de tus ojos.*

*Dime quién habita allá en el fondo de tus pupilas
dichosamente soberano en tu morada de cristal.*

*Porque allí alguien se presiente ajeno a cuanto ocurre
y te pide que cierres los párpados
dejándolo para siempre preso en tu universo.*

Prometeo

*Dios se yergue en el cielo
y su sombra nos cae en la tierra.
Repartimos penumbras parece ser nuestro oficio.
Pero dejemos tranquilo a Dios. Y entonces,
¿quién nos salvará de la vacilación?
Al quedarnos solos nos hacemos extranjeros
de nuestra propia existencia.
¿Cuándo nos abriremos a esa certeza
de que más allá de nosotros estamos nosotros mismos,
sólo que confirmados por una fuerza que nos apoya?*

*Temprano llega la noche
y lentas transcurren las horas nocturnas.
En las iglesias los hombres salen y entran,
mientras las campanas, en medio de la cena,
llaman a alguien a atender a los humanos.
Hay muchos que creyeron haber llegado al final.
Pero la realidad es siempre un más allá
y después de la muerte ha de seguir siendo así.
¡Oh noche que tan celosamente guardas
en tu rostro impenetrable la temible eternidad!
Desde las sombras ella nos acecha
con su impostergable amenaza.
Sin recuerdos no existe el hombre, pero no es humana
una memoria que carezca de límites. Sin ansias
no logramos adelantar una huella sobre la otra,
pero nos aplasta un paisaje sin comienzos ni finales.
La eternidad*

nos hiere como una copa que se rompe
 dejando ensangrentados nuestros labios ávidos de líquido y espuma.
 El misterio no es Dios sino nosotros,
 no su existencia sino la nuestra.
 ¡Oh sombrío destino
 que tan siniestramente hieres a los mortales
 devorándonos las entrañas con tu vuelo de águila sangrante!

En la nocturna inmensidad
 el espacio establece su muro infranqueable.
 La belleza abre sus ventanas a lo absoluto
 por una ruta oscura de temores y presagios.
 Sentimos la presencia de alguien que nos circunda:
 la noche es el antifaz de Dios,
 la emboscada que nos tiende
 para acecharnos desde las estrellas.
 ¡Ensangrentadas manos que a través de la neblina
 en un madero altísimo elevais vuestra protesta!
 Un relámpago ilumina dos rostros acongojados
 ante la espada de fuego que custodia el retorno.
 Y para que Dios no nos abandone nuevamente
 golpea y golpea a lo largo de la historia
 el martillo con que lo clavamos en el tiempo.

A ti, mujer

*El eterno femenino nos impulsa
hacia lo alto.*

GOETHE.

*Aún no te he iniciado este poema
y ya presiento su figura de palabras imposibles.
Porque tú estás más allá de mi lenguaje.*

*¿Dónde, Dios mío, encontraré las voces
para hablar de tu mirada, tu sonrisa, tus labios,
cuando el sólo mencionarlos interrumpe su silencio perfecto?
¿Cómo decir que en tus ojos florecen los almendros
si ante el diminuto cristal de tus pupilas
se olvidan las primaveras del universo?*

*No es el cielo el que brilla en tu frente suavísima
ni es el sonido de ciervos remotísimos lo que escucho en tus
[pisadas.*

*Cuando ríes y en tu risa
resumes el hechizo de la tierra
no son alas las que pueblan los espacios.
No, eterna mujer,
si yo te viera surgir desde el fondo del océano,
tus brazos agotando la avidez del horizonte,
tus pies desnudos humedeciendo las olas,
tu cabello encendiendo el sol,
no serías la súbita presencia de un milagro
sino tú en tu existencia permanente.*

*Nada eres porque lo eres todo,
y en palabras que tan sólo abarcan pedazos del mundo
yo no puedo insinuar tu delicia infinita,
tu cuerpo como el otro lado de las estrellas,
tus ojos que son un día sin límites, tus manos como nidos
en los que nacen no las aves sino el cielo.*

*Debo negar las cosas una a una
para que sólo seas el universo íntegro.*

*Por eso en estas voces mudas
no podrás encontrar lo que quisiera expresarte,
ya que únicamente eres toda la verdad.
No te engañes, este poema no existe:
sin haber podido iniciarse
es sólo la nostalgia de sí mismo.*

La ciudad errante

*Deshabitada ciudad desbordante de gentío. Estructuras
que golpean con sus nudillos grises, volúmenes
impenetrables, desfiladeros
como calles, sendas perdidas
que no conducen al bosque donde el sol traspasa
hermosísimos troncos en el crepúsculo mágico.
No hay suficiente tristeza
para poder llorar.*

*Dentro de oscuras tabernas la espumeante cerveza
con su oro líquido transforma la inquietud
en burbujas encantadas. Las manos se ensombrecen
en el desorden logrado con tanto esmero.
Entre el susurro del humo y las voces
un reflector instala su túnel de luz
y acaricia unos labios, unos hombros desnudos
que en su voraz destello capturan nuestro deseo.
En el festejo de las antorchas
a nuestras espaldas nos transformamos en monstruos.*

*Golpeadas de invierno las calles insisten
en no conducir a ninguna parte, en soportar
carruajes sin destino cuyos caballos brillan en la luna
y hacen sonar sus cascos estremecidos
de animales que huyen por última vez.
Y ya casi no se escucha ese llanto incomprensible,
si contemplas el remolino fijamente
te tomarás un círculo de agua.*

El mundo emigra hacia nuestro corazón

*Pacientes en la orilla las rocas renuevan su desafío
junto a un océano que no interrumpe su movimiento.
Reposo y agilidad, allí
no hay nada que falte resolver.*

*Pero nuestra inquietud dispersó a los pájaros,
el cielo se convirtió en innumerables alas fugitivas
y el espacio cayó sobre nosotros
huyendo de sus bordes
hacia la ilimitada región del espíritu.*

Tarde triste

*Aquí estás,
tristeza, junto
a mí. Tarde sola
como una enorme boca devorándome,
como unos dedos ásperos
raspando la tenuidad de mi existencia.
Me visitas, tristeza,
abres la puerta de mi corazón
con tranquilidad,
como quien repite un gesto
de pronto fácil.
Aquí me tienes, indefenso,
como un animal herido,
como un ángel que nunca existió,
como un hombre
imposible.
Entras en mí
sin dificultad, nada ni nadie
te detiene, pisas
mi alma, recorres
la totalidad de mi sangre, das vuelta en mi
todo lo que encuentras, soplas
en mi vida
desparramándola en desorden, vaciando
cualquier sitio donde algo ocupe un lugar,
donde aún mínimas figuras anuncien algún gesto diminuto.
Te transformas, tristeza,
en mí todo entero. Y te alejas conmigo*

sumiéndome en pliegues y repliegues
 tan densos que no logro ver mi mano,
 tan profundos que no consigo
 tocar nada con el pie, sólo caigo
 en tu abrazo interminable
 que jamás me estrecha.
 Debo irme de ti
 pero no sé hacia dónde. He perdido
 mi patria, tú me destierras
 del universo, tú me empujas y me arrastras,
 me atraes
 para volver a empujarme.
 ¿Acaso es cierto
 que existe un lugar donde los labios
 se reúnen? ¿Donde las manos amantes
 se encuentran y se aquietan, donde los jardines
 son plácidamente dorados por el sol?
 Pero yo que he perdido incluso la realidad
 no puedo vislumbrar el mundo de los sueños.
 Porque la ilusión no es más
 que el salto que damos desde una realidad que nos sostiene.
 Y tú, tristeza,
 fatídicamente
 borras la existencia en torno mío
 convirtiendo tu lejanía en la única proximidad.
 En ti se olvida todo lo que una vez se poseyó, porque eres
 todo lo perdido, oh
 devastadora presencia de lo ausente.

Naturaleza y espíritu

*Cada mañana nos espera
aquel que fuimos en el crepúsculo.
Si en la abierta claridad no acudimos al encuentro
un vacío nos impide pisar en la existencia.
Cuidadosamente en la madrugada
nos recogemos como una red, recuperándonos,
abarcando en el presente nuestro pasado,
saturándonos de nosotros hasta quedar completos.
En la noche, tal vez, creimos huir,
la nocturna ansiedad nos comunicó con poderes ocultos.
Pero ahora el día nos retorna a las irrenunciables horas.
He aquí la realidad
dispuesta a que en ella abandonemos los sueños.*

*Imaginarse otra vida
parece inútil, la verdad nos circunda
con sus lanzas imbatibles.
Pero al tocar los últimos eslabones de nuestro encadenamiento
esperamos que todo estalle y se resuelva, y aguardamos
lo inesperado. Algo sucederá
de pronto. En un instante somos
todo lo que seremos.*

*Mientras más lejos retrocedamos en el pasado
más cerca estaremos de lo venidero.
Tardan los pájaros en anunciar la aurora
de regiones inexploradas. ¿Es éste el camino
o flotamos a la deriva?*

*Hacia atrás está la más segura ruta para adelante.
La majestad de las ruinas se yergue con tristeza
cuando al atardecer se ensombrecen sus siluetas vencidas.
Nuestro llanto se une al de los dioses
pues somos la amenaza de un futuro ya presente.*

multisystems

[illegible]

En la lejanía un silencio
 zarale al azar
 tocamos lo más cercano, donde no hay muro
 como un se sabe el no saber el sup
 uno que todo se comunica como en las espaldas lo mejor
 una vez más el viento torbellino
 nos cepa en la brevedad
 Pienso la tierra cuando de la tierra
 a la vez
 Aguarda por
 no sabemos el es
 Como un orden
 Incompleta
 abandonamos en la

Mare nostrum

*Se esfuman en el tiempo nuestro pasado y los advenimientos.
Sobre un mar sin término y rodeados de neblina,
evitando el sueño y siempre los mismos,
cogemos nuestros peces, atentos a que en las redes
aparezca de súbito un ser de lo profundo
y nos lleve hacia donde nuestros pasos mortales no han llegado.*

*La luz esparce su lámina brillante sobre el agua
donde seres invisibles caminan sin hundirse.
Amplitud del espacio sobre la espuma
en que nacemos de nuevo y esta vez sin distancias.
Dichosísimas aves que volais sobre nuestros hombros
como peces alados o mágicas criaturas
habitantes de un océano que sólo existe en este mundo.*

*Incesante súplica arrojándote en las playas,
diosa embriagada que te tiendes en la desnudez de tus ondas
besando nuestros pies mortales con tu eterno fervor,
manos de un enorme animal estelar
que caído entre nosotros escarba intranquilo la tierra.*

*Ante ti, oh mar, ya no somos terrestres,
en tu profundidad presentimos nuestro origen,
tu grandeza nos señala nuestro final.
Abreme tus entrañas y tu muerte
y en tu vasto pecho azul sepultaré mi cuerpo.
No el cielo después de la tierra
sino el mar. Allí se respira
la más profunda eternidad.*

Sísifo

Leopoldo Marechal

por

Julian Calm

*A fuerza de hacer íntimas las palabras
llegaremos más allá de nosotros
hasta tocar la lejanía de las cosas.
Allá el campo se resuelve en surcos
hacia el crepúsculo que incendia la tierra detrás de las montañas.
Lentos animales adormecen la vista
junto a las rocas donde el tiempo no penetra.
Quieto en sus laderas, el valle
se sumerge en su cavidad
y acercando a los labios su vaso aéreo
bebemos el mundo que por un instante se detiene para nosotros.
Todo el amor cabe en una tarde
si logramos la libertad del universo.*

*En la lejanía sin retorno
tocamos lo más cercano, donde no hay muros
sino que todo se comunica como en las tumbas la muerte.
Una vez más el violento torbellino
nos captura en su irresistible vértigo.
Pisamos la tierra ausentes de la tierra
o tal vez presintiendo el desenlace final.
Acosados por un fulgor que un día presenciamos
no sabemos si es burla de los dioses
o si ellos nos conducen infaliblemente.
Como un oráculo sin fin se nos abre la vida.*

*Incompletos exorcismos junto a la hoguera en la noche
abandonamos en la playa cuando sobre el océano*

se divisan las luces encendidas
del barco que nunca se acerca a la orilla.
Al correr sobre la arena
nuestro ropaje ondea extrañamente en el viento.
Somos nuestra muerte aparecida.
A fuerza de alejarnos nos hemos encontrado.

Maro haistrum

Se venían en el tiempo nuestro paraca y los adornamientos
Sobre un mar sin idrmanu y rodado de uehima.
Espandido el viento y siempre las montañas
cogiendo montañas hacia, atentos a que en las redes
apareciera de súbito un ser de la profundidad
unidades del viento al instante que se abría el mar.
Y así fue como desde entonces el viento

La fue reparte en pedruzcos al viento el viento
donde una vez más se reunían en la distancia
Amplificó del espacio sobre la espuma
en que nacemos de nuevo y en la distancia
volvieron esas aves se situaron en los que
Dichos almas que que voláis sobre el mar
como peces alados o magisterios al viento
habitanter de un tiempo que sólo existe en este mundo.

En la lejanía sin señales
frecuente repite arrojándose en las playas,
locos en las costas, donde se dan cuenta de las ondas
que cubren la que se tienden en la distancia de las ondas
que todo se convierte como en la distancia
hoy como nuestros pies mortales con tu elegancia
Una vez más el viento levanta
nos capta en su invisible red
que cubre la tierra cuando de la tierra

o tal vez presintiendo el viento
acrobacias por las playas que se dan cuenta de las ondas
no sabemos si es por la distancia o por la distancia
Abrame tus entrañas y alumbra la distancia
y en tu voz se oyó la distancia
No el cielo después de la tierra

Como si el viento se fuera a la distancia
la más profunda de la distancia



HABLADO DE

Leopoldo Marechal

por

Lillian Calm

Un día dos hombres se encontraron frente a frente y comenzaron una larga conversación que duraría años. ¿Sus nombres? Alfonso Reyes y Leopoldo Marechal. ¿Sus vocaciones y oficios? Escritores. ¿Sus cargos? El primero, Embajador de México en la Argentina. Marechal, en cambio, ¿qué fue Marechal...? Periodista, profesor, peronista, Director Nacional de Cultura, revolucionario de las letras...

Como escritor, después de un primer contacto con la poesía, siguió con la novela y el teatro... abordó todos los géneros, cada vez con una madurez y una dimensión más honda y profunda, que le hacían volverse perplejo y asustado hacia sus inicios: esos poemas recopilados en "El Aguilucho", libro que públicamente repudiara.

Alfonso Reyes se lo dijo en una ocasión: todo poeta tiene una *historia*, pero también su *prehistoria*. En la prehistoria del poeta se cuentan todas aquellas obrillas que nunca debió publicar...

Lo que entonces Marechal ignoraba era que un día tendría que viajar a Chile para saber que él no sólo era un poeta con prehistoria... Marechal era un poeta con pre-prehistoria.

SONETOS DE NIÑO

Efectivamente, a los 12 años escribía sonetos, pero él ya los había olvidado. Triunfó en la vida como escritor, y menos de un año antes de morir, viajó a Chile para participar en el Encuentro Latinoamericano de Escritores.. era agosto

de 1969. Estaba en el Hotel Crillón, cuando se le presentó un hombre que tendría su edad... El no lo reconoció.

"Me llamo Alberto Vázquez Pinochet, soy chileno".

Leopoldo Marechal tampoco lo reconoció entonces.

Vázquez Pinochet le explicó que habían sido compañeros de curso en una escuela primaria en la Argentina. Y para comprobarlo le entregó al autor un sobre que contenía los originales de dos sonetos escritos en esos años remotos, ya desvanecidos de la memoria de Marechal. Una fotografía de curso, en que niños muy pequeños miraban entre asustados y sonrientes hacia la cámara fotográfica, acompañaban esas primeras obras. Uno de los muchachitos se llamaba Leopoldo Marechal...

Alfonso Reyes no sospechaba que hay escritores que también tienen prehistoria. Marechal fue uno de ellos... su obra y su vida fueron tan personales que se disparan rebeldes de cualquier margen donde se las quiera encerrar.

No se puede catalogar a un hombre que intentó demostrar que los contrarios —las ideas divergentes— pueden comulgar en una existencia. Marechal caminaba indiferente realzando su unida duplicidad: cristiano, adhería de corazón a la experiencia castrista de Cuba; a pesar de ser un innovador y un revolucionario de las letras y de las artes, se sostenía en cuatro maestros clásicos, pilares de su creación:

"Mis maestros son los de antes: Cervantes, en la novela; Dante, en la poesía; Shakespeare, en el teatro, y Rabelais, en el humorismo metafísico".

Una vida dedicada a la literatura fue coronada con sólo cinco años de fama: la verdadera irrupción de Marechal entre los consagrados se produjo en 1965, cuando publicó su segunda novela: *El Banquete de Severo Arcángelo* (Premio Forti Glori).

DECADA DE ROBINSONISMO

En realidad, aunque nunca aceptara ningún cargo político, su condición de intelectual peronista lo confinó a lo que él llamó su "exilio voluntario", su "década de robinsonismo".

Robinson Crusoe no tenía con quien conversar en la isla Juan Fernández. Leopoldo Marechal vivía en Buenos Aires, pero de pronto, hasta sus amigos íntimos le quitaron el saludo, pues temían comprometerse.

El exilio terminó con la publicación de la segunda novela *El Banquete de Severo Arcángelo*, que impulsó la fama de la primera, *Adán Buenosayres*.

"Mis obras narrativas entran en el género de la poética. La predilecta es *Adán Buenosayres*. Me demoré dieciocho años en escribirla, por razones vitales.

Es autobiográfica y mi personalidad fue evolucionando a medida que yo evolucionaba".

"Empecé siendo poeta y aún lo soy. Ahí están *El Eptamerón o los Siete Días Poéticos*. Soy integrante de la Generación Literaria Argentina del Grupo "Martín Fierro", de figuración histórica en la literatura de mi país, y que tuvo vinculaciones con movimientos similares en Chile, en México y en el Perú. Para ser más precisos, en Chile tuvo relación directa con Pablo Neruda y Angel Cruchaga Santa María".

Así, la entonces nueva generación literaria de los años veinte encontró en Leopoldo Marechal, como también en Jorge Luis Borges, Francisco Luis Bernárdez y Ricardo Molinari, entre otros, cabezas revolucionarias decididas, que innovaron en el uso del lenguaje y que se sumergieron en una búsqueda profunda de nuevos temas y formas de expresión. Su revolución no se exteriorizó en largas melenas, en gritos destemplados ni en actos de violencia; tuvo repercusión en la cultura y el idioma.

"Proa" y "Martín Fierro", revistas generacionales, sirvieron de tribuna de expresión a los representantes de la nueva línea. Paralelamente comenzaron a aparecer las primeras obras.

Leopoldo Marechal, nacido con el siglo en el Barrio Almagro de Buenos Aires, hijo de un mecánico de ascendencia francesa, comenzó a trabajar a conciencia, consolidando su vocación en la docencia y las letras.

En 1926 publicó *Días como Flechas*, libro de poemas considerado por muchos como el punto de partida de su trayectoria literaria. Luego entregó otras obras en verso: *Odas para el Hombre y la Mujer*, *Laberinto de Amor*, *Cinco Poemas Australes*, *El Centauro*, *Descenso y Ascenso del Alma por la belleza*, *Sonetos a Sophia y Laurel*. Apareció luego su primer libro en prosa: *Historia de la Calle Corrientes*.

Sólo en 1948 publicó su primera novela, *Adán Buenosayres*, Julio Cortázar la recibió como uno de los libros más importantes del siglo, escritos en lengua castellana. El autor de *Rayuela* anotó entonces: "Muy pocas veces entre nosotros se había sido tan valerosamente leal a lo circundante, a las cosas que están ahí mientras escribo estas palabras, a los hechos que mi propia vida me da y me corrobora diariamente, a las voces y las ideas y los sentires que chocan conmigo y son yo en la calle, en los círculos, en el tranvía y en la cama. Para alcanzar esa inmediatez, Marechal entra resuelto por un camino ya ineludible si se quiere escribir novelas argentinas: vale decir que no se esfuerza por resolver sus antinomias y sus contrarios en un estilo de compromiso, un término aséptico entre lo que aquí se habla, se siente y se piensa, sino que vuelca rapsódica-

mente las maneras que van correspondiendo a las situaciones sucesivas, la expresión que se adecúa a su contenido”.

Sin embargo la edición no se agotó, y debió salir *El Banquete de Severo Arcángelo*, para que en 1965 la crítica y los lectores volvieran a ocuparse de la primera novela de ese escritor voluntariamente exiliado. Sólo ahí se agotaron los setecientos ejemplares restantes de la primera edición.

También vendrían tres piezas de teatro, *Antígona Vélez*, *Tres Caras de Venus* y *La Batalla de José Luna*. Desde la década del treinta, su obra se impregna de un misticismo terreno, producto de la batalla espiritual sin tregua que Marechal libró en su propia alma.

Esta peculiar amalgama entregó a las letras argentinas y a la literatura hispanoamericana, a uno de sus más originales exponentes. Jorge Luis Borges expresó en una ocasión de Leopoldo Marechal: “Sus palabras han alcanzado la más alta categoría: la del elogio. Sentencia que nos obsequia mundos nuevos, tierra imaginada que puede volvérsenos patria y que recordamos después como si hubiésemos andado sus campos. Esa es la labor originalísima de Marechal poeta”.

No obstante el propio Marechal solía confesar: “Para mí, la literatura no es lo primordial. Nunca lo fue. Lo primordial es vivir, y la obra literaria no puede ser sino una consecuencia de vivir”.

COMPROMISO DE NACIMIENTO

Marechal vivió intensamente... vivió su literatura y vivió su docencia, inyectando un hálito de actualidad a todas sus actividades:

“He inaugurado una nueva especie de literatura que es el diálogo socrático con el público”, explicó en Chile. “Considero que estoy obligado a ello, pues antes el escritor se limitaba a escribir y publicar sus libros; pero actualmente debe responder a las solicitudes de su contorno vivo de cultura... Hay que contestar a los periodistas, a la televisión, a la radio, a los establecimientos educacionales. En las instituciones de enseñanza superior o universitaria, mis obras ya figuran como materia de estudio. No puede entonces eludir la conversación directa con los alumnos. Debemos comprometernos con esta función”.

Para él todo escritor debía estar comprometido... “...me parece, y no dirla todo escritor, sino todo hombre, por el hecho de nacer, ya está comprometido hasta su muerte. Eludir ese compromiso con el mundo y sus problemas, es practicar una forma de sonambulismo o de tangente escapista...”.

Detractor de esa tangente escapista, Marechal analizaba a conciencia los más

distintos y variados problemas, sin soslayar nada. Ante todo tenía una posición definida, y era consecuente con ella.

Así, por ejemplo, un tema frente al cual exponía claramente su pensamiento, era el del "boom" de la literatura hispanoamericana, fenómeno consagratorio de algunos escritores y para muchos, simplemente un truco editorial.

"Considero que el "boom", onomatopeya de estallido, tuvo dos épocas: las primeras obras que produjo fueron un estallido por su valor literario, ante la gran sorpresa de los mismos editores. Ese "boom" produjo una gran venta. Engolosinadas por el éxito, algunas empresas trataron de instalar una verdadera fábrica de "booms" sobre la base de promociones perfectamente prefabricadas. Ello nos ha hecho un gran mal a todos, pues por ese procedimiento fueron lanzadas algunas obras que el público recibió confiado, pero que sin embargo lo defraudaron".

"El "boom" —agregaba— ha creado dos especies de compradores de libros: el que los adquiere para leerlos y el que los compra para exhibirlos en su biblioteca como artículos de moda..."

"...otro problema contemporáneo —decía— es el de la literatura prefabricada, adaptada al gusto de un lector, al que se supone dotado de tales o cuales apetencias. No sólo en la literatura, sino en el cine y también en el teatro, se ofrece un tipo de obras que son un compuesto de algunos elementos que hacen atractivo el producto. Es una combinación de sexo, violencia, caos y siquismo, distribuidos en dosis inteligentes y al gusto del consumidor".

"Pero también en nuestros países subdesarrollados se han dado grandes creadores literarios. A falta de una atmósfera intelectual exterior que no existía, los escritores se han creado un ambiente particular, como hacen los astronautas al pisar la Luna: deben llevarse su propia atmósfera terrestre".

El relato profundo y ameno, condimentado con una fina ironía, juntaba en torno a la figura de Marechal a intelectuales, escritores, críticos y simples lectores que buscaban la frase pronta, directa y sutil. El respondía a todo, y entregaba así su propia visión frente al oficio literario:

—¿Qué importancia le asigna usted al humorismo en la literatura?

La respuesta no se dejaba esperar:

—Tiene un gran valor, pues tempera la gravedad de los problemas, los hace más amables y les quita solemnidad.

—¿Usted domina a sus personajes, o éstos adquieren vida propia?

—Domino a mis personajes. Creo que todos los que aparecen en una novela obedecen a otras tantas facetas del autor. Si un novelista presenta a un asesino, se presenta a sí mismo en su posibilidad de ser asesino.

DIALOGO CON ELBIAMOR

Marechal escribía versos sólo cuando estaba inspirado. Sus novelas, en cambio, eran fruto de un trabajo metódico:

"Yo diría, como Víctor Hugo, "l'inspiration vient à la table de travail" (la inspiración viene en la mesa de trabajo).

En los últimos años, el autor cerró su inicial ciclo poético y se volcó, en su literatura, a una comunicación íntima consigo mismo y a un diálogo con Elbiamor, Elbia Rosbaco, su esposa.

Sin duda unirse a la vida de esa poetisa, quien fuera alumna suya, fue decisivo en Marechal. Inseparable, ella se mantuvo a su lado durante más de veinte años de matrimonio. Por primera vez en Chile debieron dejar de verse durante un breve lapso de dos horas: ambos fueron requeridos para asistir a distintos foros literarios.

"Estoy muy triste y afectada —expresaba ella— pues ambos no podemos asistir a la misma reunión".

"Elbia me ha acompañado a todas partes —explicaba él— ...incluso a la selva de Santiago del Estero, donde hay víboras cascabel".

Hoy han debido separarse por segundo vez, y en esta oportunidad, definitivamente y para siempre. Murió Leopoldo Marechal, el escritor que decía: "Para mí la literatura no es lo primordial. Nunca lo fue. Lo primordial es vivir, y la obra literaria no puede ser sino una consecuencia de vivir".

La noticia llegó a Chile redactada en forma escueta y fría. Un ataque al corazón detuvo esa vida primordial de Leopoldo Marechal. Una frase definitiva cerraba el párrafo: "Los funerales se efectuaron en el cementerio de Chacaritas, Argentina".

La información no decía nada más, pero quiéralo o no, evocaba las primeras líneas de ese "Prólogo Indispensable" que introduce al lector en la novela *Adán Buenosayres*:

"En cierta mañana de octubre de 192...., casi al mediodía, seis hombres nos internábamos en el Cementerio del Oeste, llevando a pulso un ataúd de modesta factura (cuatro tablitas frágiles) cuya levedad era tanta, que nos parecía llevar en su interior, no la vencida carne de un hombre muerto, sino la materia sutil de un poema concluido".

Cinco décadas más tarde, en el Cementerio de Chacaritas, otros hombres llevaban el cuerpo de ese místico terreno que revolucionó de trascendencia y forma la literatura. Sus obras quedan. Es por ello que en su caso no se puede hablar de un poema concluido.



Teatro

Salvador Reyes

La Redención de las Sirenas

Farsa en un prólogo y tres actos, estrenada por el Teatro de la Universidad de Chile de Antofagasta, el 20 de octubre de 1967, con el siguiente reparto:

Dirección: Pedro de la Barra

Escenografía y vestuario: Mario Tardito

Iluminación: Renato Visconti

Música compuesta: Mario Baeza

Música elegida y ejecutada al piano: Gabriela Ramos

Acompañada por integrantes de la: Orquesta Filarmónica

CAPITÁN: Mario Vernal

PEDRO: Marcio Egaña

POLO: José Santander

ALDO: Francisco Araya

ROSA: (tía de Polo) Gilda Rojas

MICAELA: (abuela de Aldo) Teresa Ramos

UN CURA: Angel Lattus

MABEL: Magda Gómez

RINA: Meche Chace

LULÚ: Ruz Egaña

PETRONILA: Mireya Veneros

DOÑA LIRIO: Teresa Vernal

UN ORGANILLERO: Omar Awad

UN POLICÍA: Hernán Ogaz

ALCALDE: Fernando Reyes

UN FOTÓGRAFO: Angel Lattus

GENTE DE PUEBLO: María Cristina Guerrero, Germana Paredes, Manuel Núñez, Carlos Toledo, Flor Ramírez, Monserrat Piñol, Silvia Pérez, Denisa Martinovic, Luis Castro, María Segovia.

PROLOGO

TELON DE PRIMER PLANO. UN BARCO PESQUERO EN LA TEMPESTAD

ESCENA I

(El Capitán en la rueda del timón. Los marineros Pedro y Polo en la maniobra)

CAPITÁN: (*Haciendo girar la rueda del timón*) ¡Dios mío, ten piedad de nosotros!... (*A los marineros*). Nunca me he visto en tanto peligro y eso, muchachos que, como Uds. saben, hace cuarenta años que navego.

PEDRO: ¡San Pedro, patrón mío, sálvame, salva a tu hijo que lleva tu santo nombre!

POLO: ¡Cochino egoísta, podías rogar también por nosotros!... Capitán, ¿cree Ud. que saldremos vivos de este trance?

CAPITÁN: Sólo Dios lo sabe.

POLO: ¡Pero Ud. es el patrón de este barco y debía saber algo! ¡Ud. es responsable de nuestras vidas!

CAPITÁN: En medio de una tempestad como ésta, no hay más patrón que San Pedro. (*Soltando la rueda del timón y levantando los brazos al cielo*) ¡San Pedro, si nos permites llegar al puerto, te encenderé un cirio del porte de mi hijo mayor, que es bastante crecido!... ¡No dejes viuda a mi mujer!... ¡Todavía es joven y bonita!... ¡He pecado, patrón de los pescadores, San Pedro bendito, pero me arrepiento!...

PEDRO: ¡Ah capitán!... Sus pecados nos traen este castigo. Yo soy bueno y se que cuando me muera me iré directamente al cielo; pero antes de gozar de la felicidad allá arriba, quisiera saber algo de las cosas buenas de este mundo. ¡San Pedro, patrón mío, ten piedad de mi juventud de mi inocencia. ¡Sálvame!...

POLO: ¡Sinvergüenza egoísta! San Pedro no es sólo patrón tuyo, sino de todos los pescadores. ¡San Pedro bendito, sálvanos de este mar enfurecido!

CAPITÁN: (*Empuñando de nuevo la rueda del timón*). ¡Miren, muchachos, esa ola espantosa que se nos viene encimal ¡Nos va a tragar, nos va a tragar!...

POLO: ¡Este es el fin...! ¡San Pedro, ten piedad de nosotros! ¡Qué montaña de agual ¡Ay, Ay!...

PEDRO: ¡San Pedro, acuérdate de que nunca he cometido un pecado! ¡Sálvame!...

(Espanto y silencio de los pescadores. La tempestad ruge)

CAPITÁN: ¡Gracias, patrón bendito! Ya la ola pasó y estamos aún sobre esta cáscara de nuez. *(Dirigiéndose a Aldo que se encuentra en lo alto del mástil)*
¡Eh, Aldo, aferra bien la vela, muchacho! ¡Aferra con todas tus fuerzas y baja pronto, que el huracán puede arrebatarte!...

ESCENA II

(Aparece Aldo, dejándose resbalar por el mástil)

ALDO: ¡Estoy muerto de fatiga!... ¡Ya no me importa naufragar y que los tiburones se regalen con mi carne fresca! Fresca hasta antes de que empezara esta maldita tempestad, porque desde que sopla el huracán he envejecido ochenta años...

CAPITÁN: ¡Cállate, no dices más que estupideces! Eres joven y debes luchar por la vida. ¡Mírame a mí! Soy mucho más viejo que tú y sin embargo, le hago pelea al mar. ¡Mírame como tomo esta ola!... *(Haciendo girar la rueda del timón)* ¡Así, por estribor!... ¡Hop!... ¡Ya está!... Dirán lo que quieran, pero un piloto como yo es un tipo admirable!... ¡Les he salvado la vida a todos Uds., gallinas!...

ALDO: Estoy dispuesto a luchar, pero no subo más a ese maldito mástil. Allá arriba el balance es tan fuerte, que me da vértigos.

PEDRO: ¡Allí viene otra ola todavía más grande!... ¡Tiéndeme la mano, San Pedro, mi patrón adorador! ¡Librame de esta mar feroz!...

POLO: ¡Otra ola gigante!

ALDO: ¡Otra más gorda que todas!... ¡San Pedro, apiádate de estos pobres pescadores!...

CAPITÁN: ¡Estamos perdidos! ¡Sólo el cielo puede salvarnos!... *(Haciendo girar la rueda)* ¡Mi experiencia de piloto es inútil!... ¡Arrodíllense, muchachos! ¡Cantemos cánticos sagrados! *(Los tres marineros se arrodillan)*.

Todos: *(Cantando)*. Pedro, patrón bendito,
sé nuestro capitán
lleva esta barca a puerto,
calma la tempestad.

(El viento silba con mayor fuerza. El capitán en el timón hace esfuerzos y gestos desesperados).

traguel... ¡Vamos, rápido! ¡Y Uds., hijos míos, sean más generosos con nuestro patrón! ¡Diez días sin beber y un mes sin hacer el amor, no bastan para aplacar una tempestad como ésta! ¡Animo, ofrezcan un verdadero sacrificio!

ALDO: ¡Un mes sin vino, santo patrón!

POLO: ¡Un mes sin tocar a Rina y sin beber un trago!

ALDO: ¡Yo juro que no estaré con Lulú durante quince días, si salgo vivo de este infierno!

PEDRO: ¡Todo eso es muy poco! ¡Ofrezcan más!...

ALDO: Y tú, qué ofreces, condenado santurrón.

PEDRO: No tengo placer de qué privarme ni pecado de qué arrepentirme.

POLO: Entonces te irás al cielo en un momento más. Lo que me aterra es que yo tendré que acompañarte.

CAPITÁN: ¡Otra promesa! ¡Rápido!... El mar va a tragarnos si no encontramos un verdadero sacrificio que ofrecer.

POLO: A mí Rina me gusta mucho. Pasaré un mes desesperado sin tenerla en mis brazos.

ALDO: Y a mí Lulú me enloquece. ¡Y no hablemos del vino!

POLO: A mí la sed puede matarme en un mes de abstinencia.

CAPITÁN: ¡No es bastantel ¡Rápido, rápido!... Ofrezcan algo extraordinario que conmueva a nuestro Santo Patrón.

PEDRO: El capitán dice la verdad: ustedes deben encontrar algo mejor: una promesa que sea un gran sacrificio.

POLO: Y tú, cochino cartuchón, ¿qué ofreces?

PEDRO: Yo estoy dispuesto a prometer cualquier cosa, pero no sé qué. Yo no tengo vicios ni gusto por los placeres.

ALDO: Tú, sinvergüenza, estás pensando salvarte a costa nuestra, pero no te burlarás de nosotros. Antes de que naufraguemos te echaré al mar para estar seguro de que te vas al infierno.

(Se echa amenazante sobre Pedro que se escabulle).

POLO: *(Persiguiendo a Pedro).* ¡Santurrón maldito!... ¡Tú eres el que nos trae mala suerte! Si te echamos al mar, nos salvaremos.

CAPITÁN: *(Interponiéndose entre Pedro y sus perseguidores).* ¡Basta, basta! ¡No es el momento de reñir!... ¡Necesitamos hacer una gran promesa! El vino y las mujeres no sirven... ¡Nos hundimos, nos hundimos!... ¡San Pedro, espera aún un momentol ¡Vamos a ofrecerte algo digno de tu gloria!

POLO: Yo estoy seguro de que es este intrigante el que nos trae la mala suerte. ¡Echémoslo al mar! *(Vuelve a perseguir a Pedro).*

ALDO: Si nos libramos de él la tempestad se calmará. (*Persigue también a Pedro*).

PEDRO: ¡Patrón, bendito, acuérdate de que me llamo Pedro como tú! ¡Sálvame de estos criminales!

POLO: Si lo tiramos al mar, nos libramos de la mala suerte.

PEDRO: (*Escabulléndose tras del capitán y corriendo al mástil*). ¡Socorro, socorro, me quieren matar! ¡Capitán, protéjame, San Pedro, sálvame!...

ALDO: ¡Al agua el bribón!

POLO: ¡Al agua el intrigante!

PEDRO: ¡Un momento, compañeros, un momento!... Si me escuchan estamos salvados... Oíganme, por favor. ¡Siento que nuestro patrón quiere comunicarse conmigo. (*Toma la actitud de la persona inspirada*). ¡San Pedro, dime qué hay que hacer para aplacar este mar furioso! ¡Habla a tu hijo, San Pedro, protector de los pescadores, ten piedad, patrón de mi alma!... (*Se oye un trueno y un rayo de luz toca un instante a Pedro, que cae de rodillas y empieza a hablar gesticulando en una especie de éxtasis*). ¡Ah, sí, sí!... ¡Te oigo muy bien, santo patrón!... ¡Ya sé, ya sé!... ¡Todo lo que tú exijas, patrón de mi alma! ¡Haremos lo que tú ordenes! ¡Somos tus devotos hijos!... ¡Sí, sí! ¡Sálvanos, patrón nuestro!... ¡Te oigo perfectamente, te obedeceremos! ¿Aldo y Polo? Sí, ellos también te obedecerán...! ¡Aplaca este mar enfurecido, ten piedad de nuestras miserias!... Te lo prometo, patrón bendito, te lo prometo: el capitán, Aldo, Polo y yo haremos todos los sacrificios que tú quieras...

ALDO: ¿Qué está diciendo?

POLO: ¿Se ha vuelto loco?

CAPITÁN: San Pedro le habla...

PEDRO: Mis compañeros cambiarán de vida, abandonarán el pecado. Sí, patrón mío; y se convertirán en buenos esposos y padres. Aldo y Polo son tus devotos. Te lo juro por ellos...

POLO: La tempestad le ha transtornado el seso.

ALDO: Está hablando a San Pedro de nosotros y eso no me gusta nada.

PEDRO: (*Poniéndose de pie y dirigiéndose a los dos pescadores*). Nuestro patrón me ha hablado y me ha dicho que quiere que Uds. abandonen la vida libertina que llevan.

POLO: Yo hago cualquiera cosa con tal de salvar el pellejo.

ALDO: Dile a nuestro patrón que viviremos santamente.

PEDRO: San Pedro exige un gran sacrificio. Uds. deben ofrecer algo que les cueste mucho.

POLO: ¿Y tú cres que no nos cuesta dejar las mujeres y el vino?

CAPITÁN: ¡Basta de discusiones! La tempestad vuelve con mayor fuerza. ¡Miren esa ola!... ¡De ésta no nos salvaremos! ¡El timón no obedece!... ¡Rápido la promesa que exige el santo, si no estamos perdidos!

PEDRO: Tengo una idea. ¡Es nuestro patrón que me inspira! Al mismo tiempo que ustedes renuncian al vicio, deben salvar dos almas del pecado. Polo, tú debes prometer que te vas a casar con Rina y tú, Aldo, que te vas a casar con Lulú. San Pedro quedará contento y nos permitirá llegar a puerto.

CAPITÁN: ¡Vamos, muchachos, hagan la promesa! ¡Es nuestra única esperanza de salvación!

POLO: ¿Se han vuelto Uds. locos? Rina me gusta mucho, pero es... Bueno... Uds. saben lo que es...

ALDO: Y yo, ¿cómo me voy a casar con Lulú?

CAPITÁN: Muchachos, esto es cuestión de vida o muerte. ¿Qué te dijo nuestro patrón, Pedro?

PEDRO: Oí perfectamente su voz. Me dijo que quiere que Polo y Aldo abandonen el vicio en que viven y que al mismo tiempo salven otras almas del pecado. Esas otras almas no pueden ser sino las de Rina y Lulú...

CAPITÁN: Así debe ser...

ALDO: Yo no hago mal a nadie; me divierto con una chica alegre, y eso es todo.

POLO: Aldo tiene razón; nosotros no hemos corrompido a esas muchachas.

ALDO: Si ellas no se divierten con nosotros, se divertirán con otros.

POLO: No somos los únicos, puesto que la casa de Doña Lirio tiene sus clientes...

PEDRO: Yo sólo repito lo que me dijo nuestro patrón.

CAPITÁN: Estamos perdiendo el tiempo en discusiones, cuando de un momento a otro nos iremos al fondo.

PEDRO: Si Uds. no se deciden, la tempestad nos tragará a los cuatro dentro de un momento.

POLO: Estás inventando una farsa estúpida.

ALDO: ¿Nos crees idiotas? Si escapamos de ésta, te voy a dar una zurra de la cual se van acordar hasta tus nietos.

CAPITÁN: ¡Silencio, muchachos! Yo creo que, en realidad, nuestro patrón habló a Pedro. Tuve la impresión de que algo sobrenatural se produjo cuando nuestro compañero cayó de rodillas...

ALDO: Los truenos y relámpagos no tienen nada de sobrenatural.

CAPITÁN: ¡Silencio! Esta es una cuestión de vida o muerte. Si la tempestad arrecia, el barco no resistirá. Yo creo que Uds. deben cumplir con los deseos de nuestro patrón.

POLO: Son embustes y embrollos de este bribón.

PEDRO: Oí perfectamente la voz de nuestro patrón que me decía: "Que Aldo y Polo abandonen el vicio y que salven dos almas del pecado". Está claro, ¿no?

CAPITÁN: ¿Dijo eso el santo?

PEDRO: Lo oí perfectamente, pues dos veces me repitió sus palabras con toda claridad.

CAPITÁN: ¡Animo, muchachos! ¡Hagan la promesa antes de que nos vamos al fondo.

POLO: ¡No, no!... Rina es muy bonita, pero ¡caramba!... no es para esposa.

CAPITÁN: En el fondo, son buenas muchachas.

ALDO: Muy buenas sí, pero todo el pueblo se reiría de mí si me casara con Lulú. Es asilada de Doña Lirio y en la casa de esa señora los matrimonios sólo duran una noche.

POLO: Siento que me crecen los cuernos con la sola idea de casarme con Rina.

PEDRO: Nuestro patrón exige un sacrificio que signifique, al mismo tiempo, una buena acción.

POLO: Lo que quieres es sacar la castaña con la mano del gato. ¡Jamás haremos esa promesa!

ALDO: Si las pupilas de Doña Lirio necesitan marido, para eso estás tú y el capitán.

PEDRO: Si ustedes toman las cosas así, nuestro patrón nos hará pagar a todos esta impiedad. ¡Nos iremos al fondo! ¡Miren como el mar se enfurece otra vez!

(Silba el huracán y menudean los truenos y relámpagos).

CAPITÁN: ¡La impiedad de Uds. ha ofendido a San Pedro y nos abandona!... ¡Ahí viene una ola más alta que una torre!... No sé si podré cogerla de proa; el timón ya casi no obedece. ¡Estamos perdidos, nos vamos a pique!

PEDRO: ¡Patrón mío, ten piedad de tu hijo, sálvame.

ALDO: Oigo el agua que entra en la bodega. Sin duda el barco está reventado y nos vamos al fondo. ¡Socorro, socorro!

POLO: Ha llegado nuestro último momento! ¡Nunca vi un mar tan furioso!

CAPITÁN: ¡Polo, Polo, aún es tiempo! Si hacen la manda nos salvamos todos.

POLO: Tengo un miedo terrible.

ALDO: ¡Piedad, santo patrón, piedad!

PEDRO: Nuestra salvación está en las manos de Uds. No tienen más que hacer la promesa.

CAPITÁN: Creo que es demasiado tarde: mi oído de viejo marino siente entrar agua en el casco. ¡Nos vamos al fondo sin remedio!... Aldo, Polo, Uds. asen a su capitán...

ALDO: Me muero de terror, pero no puedo prometer matrimonio a una niña de la vida. ¡Qué vergüenza!

POLO: Yo soy un hombre honrado. ¿Cómo voy a buscar esposa en el prostíbulo de doña Lirio.

PEDRO: ¡Ay, ay! ¡Una tromba cae sobre nosotros! ¡Adiós, amigos, nos hundimos

CAPITÁN: ¡Nos hundimos, nos hundimos!... ¡Ya me siento muerto!

ALDO: ¡Ay, madre mía, el mar nos traga!

POLO: ¡No quiero morir, no quiero morir!

CAPITÁN: ¡Hagan la manda entonces, muchachos! ¡Sólo la promesa de Uds. nos salvará a todos!

PEDRO: Nuestro santo patrón nos tiende la mano y Uds. se niegan. Nosotros pagaremos la herejía de Uds.

POLO: ¡No puedo más! Antes de ahogarme, me voy a morir de miedo.

ALDO: ¡Capitán, capitán, sálvenos!...

CAPITÁN: ¿Qué quieres que yo haga? No sé cómo el barco resiste todavía, pero será sólo por unos minutos.

ALDO: ¡Qué miedo tengo!... Siento que me muero de terror.

PEDRO: Promete entonces que abandonarás el libertinaje y salvarás a Lulú del vicio casándote con ella.

ALDO: Es que no me atrevo... Todo Iquique se reiría de mí.

CAPITÁN: Mejor es que el pueblo se ría en tu boda a que lllore en tus funerales.

PEDRO: ¡Qué funerales! ¡Los peces se van a regalar con nosotros!

POLO: ¡Ay, ay, yo quiero vivir, yo quiero vivir! Haré lo que nuestro patrón quiera, prometeré cualquier cosa!...

CAPITÁN: ¡Animo entonces, hijo mío! ¡Haz tu promesa y nos salvaremos todos!

POLO: ¡Sí, sí!... ¡Cualquier cosa a condición de vivir! ¡Patrón bendito, dejaré de emborracharme y me casaré con Rinal! ¡Lo juro!

CAPITÁN: ¡Bravo, muchacho, eres piadoso y valiente!

PEDRO: ¡Ahora tú, Aldo! Ya ves como Polo hizo su promesa. No nos hagas perecer a todos por tu orgullo.

ALDO: Con la manda de Polo basta.

PEDRO: ¡Eso no! Nuestro patrón exige el sacrificio de Uds. dos. Me lo dijo claramente.

POLO: ¡Aldo, amigo mío! No me dejes solo en este trance. Promete casarte con Lulú. Así seremos dos para llevar la cruz.

- ALDO: El miedo me paraliza; estoy agonizando de terror.
- CAPITÁN: ¿Te decides o no? ¡No nos quedan sino dos o tres minutos para salvarnos! ¡Mira la ola inmensa que se nos viene encima!
- PEDRO: ¡Ha llegado nuestro último instante! ¡Vamos a morir, porque tú, Aldo, has ofendido a nuestro patrón...
- ALDO: ¡Eso no es cierto! Yo soy devoto, pero no puedo casarme con una muchacha de mala vida.
- CAPITÁN: ¡Basta ya, nos hundimos!... El único que se salvará será Polo... Hijo mío, di al pueblo que hemos muerto por culpa de la soberbia de Aldo.
- ALDO: ¡Tengo miedo, tengo miedo!
- PEDRO: ¡Haz tu manda al instante! Un segundo más y ya será tarde. Mira como el barco se escara. Sin embarca esa ola que viene allí nos iremos al fondo.
- CAPITÁN: ¡Sálvanos, Aldo! Nuestro patrón espera tu promesa. Que no se diga que por culpa tuya mi esposa quedó viuda y mis hijos huérfanos. Piensa que el patrón de los pescadores sólo puede exigirte cosas buenas y justas. ¡Ay, mi amada esposa, no la veré más!
- POLO: ¡Eres un mal compañero, Aldo!... Yo he hecho mi promesa y tú te niegas cuando podrías vivir feliz con Lulú. El barco va a naufragar, pero, yo me salvaré porque estoy en paz con mi patrón santo. ¡Adiós, amigos!
- ALDO: ¡No se que hacer! ¡Tengo miedo!
- CAPITÁN: ¡Promete, hijo mío, promete y sálvanos!
- ALDO: ¡No puedo más, quiero vivir! ¡Prometo, prometol... Juro que seré temperante y me casaré con Lulú.

(El mar se tranquiliza súbitamente, el viento cesa. El Capitán y los marineros quedan un instante en silencio, sobreecogidos).

- CAPITÁN: ¡Milagro! ¡El santo patrón nos ha salvado!...
- PEDRO: *(Tirando al aire su gorra y haciendo una cabriola).* ¡Hurra, hurra! ¡Seguiremos viviendo! ¡Que hermosa es la vida! Ya me siento otra vez en mi linda ciudad de Iquique.
- CAPITÁN: El mar se tranquiliza, el viento nos lleva dulcemente al puerto. *(Poniendo el oído)* Ya no oigo entrar el agua. ¡Gracias, patrón venerado!... Cumpliré mi promesa y te encenderé un cirio tan grande como mi hijo mayor.
- POLO: ¡Que prodigio! Nuestra manda calmó el viento y el mar. ¡Gracias, San Pedro bendito!
- ALDO: ¡Milagro, milagro! ¡Viva nuestro patrón!
- Todos: ¡Viva, viva!

ALDO: (*Reflexionando*). Pero, en buenas cuentas, gracias a Polo y a mí, Ud. capitán y ese farsante salvan el pellejo.

PEDRO: Soy yo quien ha salvado a Uds., puesto que nuestro patrón me habló a mí.

POLO: Gracias a ti, ¿he? En tierra arreglaremos cuentas...

CAPITÁN: Sólo salvando el buque, podíamos salvarnos todos. Yo pagaré la fiesta en celebración de este milagro.

PEDRO: Y además, capitán, tendrá que pagar la fiesta de la doble boda.

POLO: ¿Qué boda?

PEDRO: ¿Cómo, qué boda? La tuya con Rina y la de Aldo con Lulú.

ALDO: ¿Tenemos que cumplir una promesa que hicimos cuando el miedo nos tenía enloquecidos?

PEDRO: ¡Claro que sí! ¡Y no empieces a decir tonterías, porque nuestro patrón puede enojarse de nuevo y hacer que la tempestad vuelva.

CAPITÁN: ¡Bueno, muchachos, nada de discusiones!... Hemos salvado la vida por un milagro. ¡Ahora a la maniobra! Despleguemos todas las velas para llegar pronto al puerto.

ALDO: No tengo mucha prisa en llegar a Iquique. Si debo casarme con la pensiónista de un burdel, ¿qué van a decir en el pueblo?

CAPITÁN: ¡Alto ahí muchacho!... ¡A bordo de mi barco nadie insulta a la novia de uno de mis marineros!...

TELON

ACTO PRIMERO

(Plaza de pueblo con una fuente en el centro. Al fondo se ven los mástiles del puerto de pescadores. A un lado, en primer término, la casa del cura; al otro lado, y al fondo, la casa de doña Lirio. Hay escaños a la puerta de ambas)

ESCENA I

(Rosa, tía de Polo, y Micaela, abuela de Aldo, entran por la derecha)

ROSA: Esperemos aquí; el señor cura no puede tardar.

MICAELA: *(Sentándose en el escaño)*. ¡Ay, hija mía, que fatiga!... Son los nervios los que me tienen agotada, porque no hay fuerzas humanas que resistan estos golpes. Creo que voy a volverme loca. ¿Quién me habría dicho que a mi edad tendría que sufrir semejante vergüenza?

ROSA: ¿Y qué te diré yo? Me creía con derecho a morir en paz, respetada de todo el pueblo, como siempre fueron los de mi familia, ¡y mira el barro que me cae encima!... Barro que me arroja mi propio sobrino, a quien crié como a un hijo.

MICAELA: Tu sobrino y mi nieto nos destrozan la vida. Tienes razón: la vergüenza no cae solamente sobre nosotras, sino que termina con el honor de nuestras familias. Si Aldo y Polo tienen hijos, los pobres niños andarán con la cabeza baja, huirán del pueblo, morirán quién sabe dónde... ¡Ay que miseria!... ¡Y cuando tu piensas, mi querida Rosa, que mi bisabuela estuvo a punto de ser canonizada!... ¡Sólo faltó un detalle! En fin, en tu familia, mi pobre Rosa, es diferente...

ROSA: ¿Cómo diferente? ¿Qué quieres decir? ¿Tienes la pretensión de mirar en menos a mi familia? ¡No faltaba más!... ¿No sabes que nosotros tenemos un obispo, un caballero de Malta, varios condecorados con órdenes reales, entre ellos mi tío abuelo que recibió la gran cruz del Elefante Blanco de Siam? Además, hemos tenido un candidato a la Cámara que, como tu santa, perdió la elección por un pelo.

MICAELA: ¡Qué raro!... En la Cámara hay muchos calvos...

ROSA: ¡Qué irónica estás! Pues debes saber que la calvicie es signo de distinción.

MICAELA: De todas maneras, tú no puedes comparar al político de un partido formado por él mismo, con una casi santa de la cual se habló hasta en el Vaticano. Además tu pariente era izquierdista.

ROSA: ¡Ya salió la reaccionaria!... Parece mentira que sigas tan anticuada, sobre

todo después que fuiste a pedirle una pensión al alcalde que es más rojo que el diablo.

MICAELA: ¡Tenía derecho a esa pensión! ¡Y en cuanto a ser reaccionaria, eso está en la tradición de mis abuelos!... ¡Reaccionaria, anticuada!... Claro que no soy una modernista como tú, pero te diré cuatro verdades: somos de clase sociales bien distintas, y la santidad está por encima de todo. En nuestra familia hemos tenido una santa (aunque no fuera canonizada) y nadie en Iquique puede alabarse de cosa parecida.

ROSA: Por algo sería que tu famosa santa no fue canonizada... Yo sólo creo en los santos que figuran en el calendario... Pero en fin, para que discutir... No olvides que tu nieto Aldo quiere casarse con una mujer de mala vida.

MICAELA: ¿Es que por casualidad, tu sobrino Polo no está resuelto a casarse con una asilada del mismo burdel?

ROSA: ¡Qué palabras usas! ¡Como se nota el ambiente en que te criaste!

MICAELA: Hay que llamar a las cosas por su nombre. ¡Pero no perdamos el tiempo en discusiones! Será mejor que tratemos de impedir que esos dos desgraciados se casen con tales mujerzuelas. ¡Ah, un muchacho tan bueno como mi Aldo!... Seguramente la compañía de tu sobrino Polo lo corrompió.

ROSA: ¡Cállate, víbora! Mi Polo ha sido siempre serio y decente hasta que ese demonio de tu nieto lo echó a perder.

MICAELA: ¡Estás delirando!

ROSA: ¡Ay, que zurra te daría si no fuera por mis años!...

MICAELA: Al fin te oigo confesar que eres vieja.

ROSA: ¿Y tú? ¿Cuántos años tienes tú? Ciertamente es que soy vieja, pero no tanto como para recordar que yo era una mocosa así, de este porte, cuando tú saltabas la tapia del convento para juntarte con un granadero...

MICAELA: ¡Un granadero!... ¡Me parte el alma, tú mi amiga, mi vieja amiga Rosa!... *(Se echa a llorar)*.

ROSA: ¡Ah pobre de nosotras!... En realidad, no somos más que viejas chochas y estamos peléndonos por una juventud perdida desde hace tanto tiempo, cuando haríamos mejor en lamentarnos por nuestro miserable presente. ¡Perdóname, mi buena amiga; no nos disputemos más! Llegar a esta edad para ver, tú a tu nieto y yo a mi sobrino empecinados en casarse con mujeres perdidas. *(Se echa a llorar también y abraza a Micaela)*.

MICAELA: ¡Mujeres perdidas, demonio de lujuria!

ROSA: ¡Mujeres de harem, verdaderos monstruos de pecado!

MICAELA: ¡Qué horror!

ROSA: ¡Qué desgracia!

(Ambas lloran abrazadas).

ESCENA II

(Las mismas y el cura)

CURA: *(Entrando)*. Buenas tardes, señoras mías.

ROSA: Buenas tardes señor cura.

MICAELA: Santas y buenas tardes, señor cura.

ROSA: Señor cura, estamos tan desesperadas, que hemos venido a pedirle socorro.

MICAELA: Estamos muertas de vergüenza, señor cura. Imagínese Ud. que mi nieto Aldo y Polo, el sobrino de Rosa...

ROSA: Esos muchachos, señor cura, se han vuelto locos y quieren...

MICAELA: Casarse, señor cura... *(Se hecha a llorar de nuevo)*.

ROSA: *(Llorando)* Es nuestra muerte, nuestro suplicio...

CURA: ¡Calma, calma, mis buenas amigas! En estos casos hay que tratar de no exaltarse y de hablar lo menos posible, pues uno se enreda en las palabras y termina por perderse. Conozco la situación: Aldo y Polo hicieron una manda...

MICAELA: ...para salvarse de la tempestad, señor cura, pero yo estoy convencida de que no ha habido milagro...

ROSA: La tempestad se calmó naturalmente; no ha habido milagro...

CURA: Ni Uds. ni yo estamos calificados para juzgar nada de lo que se refiere a los milagros...

MICAELA: Es que nuestros muchachos se creen comprometidos.

CURA: Sí, Aldo y Polo han venido a explicarme el caso.

ROSA: ¿Han venido a verlo?

CURA: Hace un instante.

MICAELA: ¿Para pedirle consejo, señor cura?

CURA: Naturalmente...

ROSA: ¡Ah, señor cura, que peso me quita Ud. de encima, porque sin duda Ud. les ha hecho comprender que la promesa que hicieron no tiene valor.

MICAELA: ¡Qué tranquilidad, señor cura! Ud. les habrá dicho que no pueden casarse con esas mujeres perdidas.

CURA: ¿Por qué?

ROSA: *(Sorprendida)*. ¿Cómo, por qué?... Porque, sin duda, Ud. les ha dicho que dos muchachos honrados como ellos, tienen que casarse con mujeres igualmente honradas y no con esas...

MICAELA: Yo creo, señor cura, que Ud. les ha hecho ver que esa promesa no tiene valor porque va contra la moral.

- CURA: Uds. se equivocan, mis buenas señoras. Les he dicho que deben cumplir la promesa que hicieron.
- ROSA: ¿Cómo? ¿Ud. les ha aconsejado que se casen...
- MICAELA: ...¿con esas mujeres de vicio?
- CURA: Puesto que prometieron...
- ROSA: ¡Ud. está loco!... La promesa no tiene valor, porque no hubo milagro, como creen nuestros muchachos.
- MICAELA: El santo patrón no puede haberles exigido que se casen con pecadoras. ¡No hubo milagro! ¡Ud. está loco de atar!... Perdón, señor cura... Ud. comprende...
- CURA: Las comprendo perfectamente, pero quisiera que Uds. se tranquilizaran para que pudiéramos resolver este asunto, sin caer en el error y en el pecado. Aldo y Polo hicieron una promesa al santo patrón para que les salvara la vida. La tempestad se aplacó y llegaron sanos y salvos al puerto...
- ROSA: ¡Pero no fue milagro! Todas las tempestades pasan...
- MICAELA: ¿Cómo el santo va a pedir un sacrificio inmoral como sería ese doble matrimonio?
- CURA: Yo no puedo decir si hubo milagro o no. Yo no soy más que un pobre mortal, que no puede juzgar la voluntad del cielo. Yo no sé si el santo patrón intervino o no. Lo único que sé es que Aldo y Polo hicieron un juramento, y los juramentos hechos a Dios, a los santos o a los hombres deben cumplirse.
- ROSA: ¡Pero, señor cura. Ud. ignora seguramente que las mujeres con quienes prometieron casarse son de mala vida!
- MICAELA: ¡Prostitutas, señor cura!
- CURA: Es cierto que, desgraciadamente, esas muchachas son grandes pecadoras, pero son, sin embargo, criaturas del Señor.
- ROSA: ¡No, eso no! Son hijas del diablo, hundidas en el infierno.
- CURA: ¡Calma, calma! Repito que son criaturas del Señor caídas es cierto, en las manos de satán. Pero, ¿cómo sabemos si no es éste el medio que la Providencia emplea para redimir las?
- MICAELA: ¡Imposible, imposible!
- ROSA: El cielo nada tiene que ver en este asunto. El otro marinero, Pedro, inventó una fábula: dijo que el santo patrón le había hablado. Todo es mentira!
- CURA: No juzguemos lo que ignoramos: Les repito que yo no sé si Aldo y Polo se salvaron gracias a un milagro o si la tempestad cedió de manera natural. No nos corresponde a nosotros discutir los designios de la Providencia. Pero yo sé que hay un juramento hecho al santo patrón.

ROSA: Puesto que Ud. mismo no puede asegurar que hubo milagro, la promesa no tiene por que ser cumplida.

CURA: Tiene que ser cumplida porque es una promesa.

MICAELA: Pero esas mujeres son indignas del sacramento del matrimonio. ¿Se atrevería Ud. a bendecir la unión de esas mujeres viciosas con nuestros honrados muchachos?

CURA: Si esas mujeres vienen a mí arrepentidas, deseosas de salvarse, de remediar con la virtud el mal que han hecho, yo no puedo rechazarlas y empujarlas de nuevo al vicio.

ROSA: Yo me voy a volver loca. No comprendo nada... Ud. tiene que defender la moral.

CURA: Y la definiendo, hijas mías: definiendo la moral del perdón por el cual se salvan las almas.

MICAELA: ¡Ay que golpe! ¡Me siento mal!... *(Se deja caer en el escaño)*. ¡Pobre de mí, me voy a desmayar!

ROSA: ¡Amiga mía, amiga mía, llevamos juntas esta cruz! *(Abanica a Micaela y se deja caer a su lado)*.

CURA: Vuelvan a sus casas y descansen. Beban tisanas para tranquilizar los nervios. Y sobre todo reflexionen en que Dios exige el cumplimiento de los juramentos nuestros. Los juramentos son sagrados.

(Las dos mujeres se ponen de pie apoyada una en la otra)

MICAELA: Perdóneme, señor cura, pero debo decirle que Ud. nos abandona en nuestra desgracia.

ROSA: Esta pena nos va a matar, señor cura.

CURA: Lo dudo. Mucha más gente muere de gripe que de pena. Vayan a sus casas, descansen, reflexionen y que el cielo las ilumine. Buenas tardes.

ESCENA III

(Las dos mujeres desaparecen. El cura entra a su casa. Llegan el capitán, Polo y Aldo que se detienen a discutir junto a la fuente central)

CAPITÁN: Bueno muchachos. Antes de seguir adelante, pongamos un poco de orden en nuestras ideas para hablar con el señor cura.

ALDO: Yo sé muy bien lo que le voy a decirle y además, lo que voy a decirle a Ud., capitán, delante del cura.

CAPITÁN: ¿Qué vas a decir?

ALDO: Que Ud. es un sinvergüenza.

CAPITÁN: ¡Alto ahí! ¿Te atreves a faltarle el respeto a tu capitán?

POLO: Estoy de acuerdo con Aldo: Ud. es un fresco que se ha salvado a costa nuestra y que ahora pretende no cumplir ninguna manda.

CAPITÁN: ¿Cómo? Prometí a nuestro patrón encenderle un cirio más alto que mi hijo mayor, y puedes ir a verlo como brilla.

ALDO: ¡Qué cirio ni que ocho cuartos!... Ud., capitán y tú, Pedro, se han salvado a costa nuestra. Nosotros vamos a ponernos en ridículo a causa de nuestro matrimonio, vamos a sacrificarnos por cumplir una promesa. ¿Y Uds.?

CAPITÁN: Yo encendí mi cirio...

PEDRO: Por mi parte, yo no estaba obligado a hacer ninguna promesa. Nuestro santo patrón no me pidió nada, pero fue a mí a quien habló. Si yo no hubiera estado en el barco, hace tiempo que el cura les habría rezado los responsos a Uds. tres.

POLO: Nosotros nos sacrificamos, pero nuestra intención no fue, en ningún caso, compartir con Uds. nuestra salud. Uds. se han aprovechado de nosotros.

ALDO: ¡Es verdad! Uds. no tienen ningún derecho a beneficiarse de un milagro que nuestro patrón nos hizo a nosotros dos, personalmente a nosotros dos. Para restablecer el orden, vamos a tirarlos a Uds. al mar y a mantenerlos con la cabeza bajo el agua un buen cuarto de hora, ¡Desagradecidos!

PEDRO: ¿Desagradecidos? ¿Y por qué? Uds. me deben la vida. Gracias a que en el buque había un hombre virtuoso, el santo patrón habló. Jamás se hubiera dirigido a libertinos como Uds. Acuérdense que yo no bebo ni frecuento mujeres.

ALDO: ¡Santurrón carajeta! A veces, me viene la sospecha de que el santo patrón no te habló jamás.

POLO: ¡Eso es! Yo también lo he pensado: todo esto no debe ser más que una falsa tuya.

CAPITÁN: ¡Vamos, vamos!... ¡Conservemos la calma! Lo importante es que todos nos salvamos.

POLO: Pero en este asunto hay algo que no es justo.

ALDO: Porque, mientras más lo pienso, encuentro más atroz, nos van a mostrar con el dedo porque Rina y Lulú son...

CAPITÁN: ...vuestras futuras esposas...

ALDO: Bueno... Es posible que lleguen a serlo, pero por el momento ellas son... ¿cómo diré yo?

POLO: ...¡Prostitutas! Hay que llamar a las cosas por su nombre.

CAPITÁN: ¡No, no! ¡Eso de ninguna manera!... Digamos muchachas algo coquetas.

ALDO: ¡Vaya con las coquetas!... Son asiladas de doña Lirio la cual, a su vez, es la más famosa alcahueta de todo el norte.

PEDRO: Y cuando tú la llamas alcahueta, empleas un lenguaje delicado...

POLO: ¡Cállate intrigante! ¡Con toda tu hipocresía no te librarás de ser al fin cornudo.

PEDRO: *(Cantando y dando pasos de baile)*. Es posible, es posible, pero en la procesión de los cornudos Uds. serán los primeros y yo el último...

ALDO: ¡Maldito farsante! Nos has metido en esta historia, pero no creas que vas a salir con la tuya: doña Lirio tiene otras asiladas y te obligaremos a casarte con una de ellas. ¡Si no te casas te rompemos el alma!

PEDRO: *(En el mismo tono)*. Cantando y haciendo pasos de baile. No quiero nada con el matrimonio.

A los novios los busca el santo y a las novias el demonio...

POLO: Lo que dice Aldo es justo: nos casaremos los cuatro, cada uno con una niña de doña Lirio. Así afrontaremos juntos las burlas del pueblo.

CAPITÁN: ¡Ese es un disparate! Uds. saben que soy casado y padre de cuatro niños...

PEDRO: Y Uds. saben también que yo he prometido no tocar nunca a una mujer. ¡Ni mujeres ni vino! ¡Soy un hombre casto!

ALDO: ¿Te acuerdas, Polo, de lo que te dije? Sin muchachos como nosotros, a quienes les gusta acariciar a las mujeres y a las botellas, los justos irían al infierno.

POLO: ¡Tienes razón y ayúdame a castigar a este bellaco! *(A Pedro)*. Si no fuiste al agua desde el barco ahora te vas a ahogar en el malecón.

(Polo y Aldo cogen a Pedro y tratan de arrastrarlo)

PEDRO: ¡Socorro, capitán, socorro!

ALDO: Te sujetaremos la cabeza debajo del agua hasta que te ahoges como un ratón.

CAPITÁN: ¡Paz, paz! ¡Suelten a ese muchacho! Vamos, no sean brutos!

PEDRO: ¡Socorro, socorro, me matan!...

ESCENA IV

(Los mismos y el cura)

CURA: *(Saliendo a la puerta de su casa)*. ¿Qué escándalo es éste? ¡Ah, otra vez Uds.! ¿No me van a dejar nunca en paz?

POLO: Es este bellaco, señor cura...

CURA: ¡Suelten a ese muchacho! ¡Márchense de aquí!

ALDO: Es que queremos justicia, señor cura.

CURA: ¡Vayan donde el juez, a la policía, que se yo dónde, pero déjenme tranquilo! ¡Y suelten a ése inmediatamente!

(Polo y Aldo sueltan a Pedro que los mira burlonamente)

POLO: Señor cura, Ud. es el único que nos puede sacar de esta situación. Nosotros estamos de acuerdo en cumplir nuestra promesa ya que no nos queda otro remedio, pero que éstos también se casen.

ALDO: Puesto que los cuatro tuvimos el mismo beneficio, los cuatro debemos pagar la misma penitencia.

POLO: Repartida entre cuatro, la burla del pueblo le tocará menos a cada uno.

CAPITÁN: Están locos, señor cura. No les haga caso. Pretenden que me case, cuando soy casado y padre de cuatro niños.

ALDO: Entonces, señor cura, que se divorcie y se case con una asilada de doña Lirio, como nosotros. Ahí está la gorda Petronila que le gusta bastante.

CAPITÁN: ¿A mí? ¿Qué estás diciendo, deslenguado? Señor cura, no crea una palabra a este bellaco.

POLO: ¿Con que esas tenemos, capitán? No quiero faltar el respecto al señor cura, pero la situación es grave y debo decir lo que sé: no hace quince días que lo vi a Ud., capitán, con la gorda Petronila sobre las rodillas.

CAPITÁN: ¡Infame calumnia! ¡No crea nada, señor cura. A bordo de mi barco yo he sido como el padre de estos monstruos. Y vea como me tratan! ¡Alimenté tigres venenosos, señor cura!

POLO: No hay más que preguntar a la misma Petronila.

CAPITÁN: ¡Malvados!... Señor cura, me calumnian como lo hacen las serpientes con sus víctimas.

CURA: ¡Silencio, silencio! ¡Ya estoy harto de vuestras historias! ¿Creen ustedes que estoy dispuesto a perder mi tiempo oyendo indecencias y tonterías?

ALDO: Perdóne, señor cura, pero queremos que usted juzgue este caso. ¿Por qué estos dos van a salvarse sin pagar su parte?

POLO: Además, no nos importa que sea con la Petronila. Si le gusta otra pensiónista de doña Lirio, para nosotros es igual.

CAPITÁN: ¿Hasta cuándo quieren que les repita que soy casado?

ALDO: Entonces, señor cura, debe divorciarse y casarse con cualquiera chica de la casa, porque si no dentro de poco nos va a despreciar por nuestros matrimonios.

POLO: ¡Sí, señor cura, que se divorcie! ¡Exíjale usted!

CURA: ¡Basta, basta!... Aunque soy un hombre del Señor, tengo que reconocer que el cielo no ha sido generoso con ustedes en materia de inteligencia. Yo no les pido que eleven muy alto sus ideas, pero que traten, por lo menos, de comprender que un sacerdote no puede empujar la gente al divorcio...

ALDO: Y entonces, ¿qué hacemos? ¿Si no cumplimos la manda, cree usted, señor cura, que el santo patrón nos castigará?

CURA: Yo sólo soy un humilde sacerdote y nunca me permitiría interpretar la voluntad divina. Lo único que sé es que un hombre honrado cumple su palabra.

PEDRO: ¡Claro que si ustedes no cumplen su palabra, el santo patrón les enviará toda clase de calamidades: enfermedades, miseria, mal de amores.

CURA: ¡Cállate muchacho!

POLO: ¿Cree, usted, señor cura, que es verdad lo que éste dice, que el santo nos castigará?

CURA: ¡Ya he dicho lo que tenía que decir, y estoy cansado de tanto tontería! Sigan el camino que les dicta la conciencia y no vuelvan por aquí hasta que no se hayan resuelto a cumplir como hombres honrados, lo que juraron! ¡Vayan con Dios!

ESCENA V

(El cura entra a su casa y los otros vuelven al centro de la escena)

ALDO: ¿Qué hacemos ahora?

CAPITÁN: Yo creo que las cosas están bien en claro y que no queda otro camino que el matrimonio. ¡Bravo, muchachos!... ¡Tendremos una fiesta estupenda! Yo pago todo...

POLO: Bueno, si no hay otro remedio, ¡qué vamos hacer! Prefiero casarme con Rina a sufrir los castigos que me enviaría nuestro patrón.

ALDO: Yo también me resigno... Si el santo se enoja debe enviarle a uno calamidades terribles. ¡Prefiero el matrimonio!

CAPITÁN: ¡Estupendo, muchachos, estupendo! Ya sabía que Uds. se darían a la razón. No perdamos el tiempo y vamos a pedir las manos de esas señoritas. Doña Lirio estará encantada.

PEDRO: ¡Yo no voy! Soy un muchacho casto y no puedo acercarme a esa casa del pecado.

POLO: Tu vendrás con nosotros o de lo contrario te rompemos la crisma.

ALDO: ¡Maldito hipócrita! Tu eres el autor de todo este lío y ahora tienes que acompañarnos. Después veremos que vamos a hacer contigo.

ESCENA VI

(El capitán se dirige a casa de doña Lirio, seguido de Aldo y Polo que arrastran a Pedro. El capitán golpea la puerta y aparece Mabel)

MABEL: Buenas tardes, Capitán. ¡Hola, Polo, salud Aldo! *(Señalando a Pedro)* ¿Quién es este jovencito? ¿Qué chico tan buenmozo!

POLO: Este es una víbora disfrazada de hombre, más venenoso que un escorpión y más retorcido que la serpiente de mar. Jamás ha tocado a una mujer ni a un vaso de vino.

MABEL: ¿Es cierto? ¡Vaya, buenmozo, tú sabes que eso trae suerte a la primera!... ¡Ven, entra! ¡Te convidó un trago!

POLO: *(A Aldo)*. Este sinvergüenza se las arreglará hasta para beber gratis.

MABEL: Entra, simpático, te pago una botella...

PEDRO: ¡No, no, señorital... Soy un muchacho de buenas costumbres. El único entre estos perdidos *(Señala a sus compañeros)*.

ESCENA VII

(Rina aparece en la puerta y se echa en los brazos de Polo)

RINA: ¡Amorcito lindo, por fin has venido! Estábamos inquietas pensando que Uds. se hallaban en el mar con esa terrible tempestad. Entren, vamos a beber un trago y a pasar un buen rato.

CAPITÁN: ¡Por favor señorital! Hemos venido a un asunto serio. No es el momento de beber ni de divertirse.

RINA: ¿Qué me cuentas? ¡Vaya, viejito, déjate de broma y vamos adentro! Ven.

POLO: No sé que hacer. Señorita... yo...

RINA: ¡Basta de bromas tontas! Hop, adentro, adentro! Precisamente, tengo sed. *(Enlazando a Polo)* ¡Sed de amor, corazón mío!

POLO: *(Desligándose de Rina)*. Señorita, quédese tranquila. Tenemos que hablar seriamente.

RINA: ¿Qué broma es esta? A mí me gusta la farsa, pero no cuando se exagera. ¿Te quieres reír de mí?

CAPITÁN: No nos pongamos nerviosos. Yo le explicaré lo que pasa, señorita Rina. ¿Dónde está Lulú? También tenemos que hablar con ella.

MABEL: (*A Pedro*). ¡Ven, simpático! Si no quieres entrar todavía, ven a conversar un momento aquí.

ESCENA VIII

(*Mabel y Pedro se sientan aparte en el malecón y se enfrascan en una conversación. Aparece Lulú en la puerta de la casa de doña Lirio*).

LULÚ: ¡A fin llegaste, chiquillo!... Alguien contó que habías estado en peligro de naufragar. Yo me decía; "Con tal que no le pase nada malo a mi pescadorcito. ¡Dame un beso, ricol (*Se arroja a los brazos de Aldo*).

ALDO: Señorita, por favor, suélteme. ¡Pórtese correctamente!

LULÚ: ¿Estás enojado con tu Lulú? ¡Grandísimo tonto! ¡Vas a ver que bien lo vamos a pasar! Me siento más cariñosa que nunca.

CAPITÁN: Señoritas, señoritas, escúchenme un momento.

LULÚ: Tú, viejo verde, no te metas en lo que no te importa.

ESCENA IX

(*Los mismos y Petronila que sale de la casa de doña Lirio y abraza al capitán*).

PETRONILA: ¡Viejo de mi alma, besa a tu muñeca!

CAPITÁN: (*Desprendiéndose de Petronila*). ¡Hágame el favor, señorita, de comportarse decentemente. No es el momento para estas manifestaciones. No venimos de juerga, sino a tratar de cosas serias. Estos caballeros (*mostrando a Aldo y Polo*) tienen que hacer una proposición de mucha importancia a las señoritas Rina y Lulú.

LULÚ: ¿Pero qué diablos les pasa a Uds.? ¿No están un poco borrachos? ¡Señorita por aquí... señorita por allá!...

CAPITÁN: ¡No hablemos de borracheras! Este es un momento solemne. Vamos, Polo, di lo que tienes que decir.

POLO: Señorita Rina, tengo el honor de pedir su mano. Si podemos ver a sus padres, vamos inmediatamente para formalizar este pedido...

RINA: ¿Cómo? ¿Qué estás diciendo?

POLO: Señorita, si sus padres no están en el pueblo, no importa: le hago a Ud. el pedido...

RINA: ¡No seas imbécil! Detesto esta clase de bromas... ¡Anda a burlarte de otra, cretino!

POLO: ¡Pero si hablo en serio!...

ALDO: Señorita Lulú, le ruego aceptarme como esposo.

LULÚ: (*Haciendo una cómica reverencia*). Con muchísimo gusto, señor conde, y como no disponemos de mucho tiempo, podemos dejar el registro civil a un lado y pasar inmediatamente al dormitorio...

CAPITÁN: ¡Señorita, por favor, no hable así! El momento es solemne. No se trata de una broma. De ninguna manera.

RINA: Yo soy sentimental y estas bromas me destrozan el corazón. Pienso en mi inocencia perdida. Uds. son unos canallas al venir a burlarse de una pobre muchacha que ha sido siempre buena con Uds. (*Se echa a llorar*).

LULÚ: ¡No seas tonta, Rina, sigue la broma. ¡Vamos a casarnos inmediatamente, pero les prevenimos que Uds. serán cornudos, novios adorados.

POLO: ¡Si yo no me burlo!

ALDO: Ni yo tampoco. Capitán, explíqueles Ud.

RINA: ¡No, no acepto que se rían de mí! ¿Por qué vienen a humillarnos estos desgraciados? Si yo estoy aquí, ¿por qué es, quieren decirme Uds.? Por culpa de un sinvergüenza, como son todos los hombres.

CAPITÁN: Le aseguro señorita Rina, que estos jóvenes son sinceros, que no se trata, de ninguna manera de una burla.

LULÚ: ¡Déjate de lloriqueos, estúpida!... ¿Por qué pierdes tus lágrimas? ¡Vamos a casarnos! ¡Qué juerga!

RINA: ¡Uds. son unos canallas y si tuvieran un poco de corazón se les caería la cara de vergüenza!... ¿Por qué no van hacer esta broma a las beatas del pueblo? ¿Por qué vienen a humillarnos a nosotras? Al fin y al cabo tenemos más decencia que muchas de esas que Uds. creen cartuchonas (*Llora con más fuerza*).

PETRONILA: (*Al capitán*). ¿Y tú, mi gordo, te casas con tu Petronila?

CAPITÁN: Yo le explicaré. Señorita Petronila, por favor, conserve las buenas maneras.

LULÚ: ¡Viva el matrimonio! ¡Vamos a casarnos! ¡Entren, entren y que se arme la juerga!

RINA: ¡Retírense de aquí, sinvergüenzas! ¡A mí no me humillan Uds. ni nadie!

ESCENA X

(*Doña Lirio aparece en la puerta de su casa*)

LIRIO: ¡Vaya una jarana que Uds. arman!... ¿Qué diablo pasa? Tengo una jaqueca terrible, y ustedes dando chillidos hace una hora. ¿Por qué lloras tú, estúpida?

RINA: Estos desgraciados que han venido a burlarse de nosotras... Estoy ofendida en lo más puro que queda siempre en el alma de una mujer, aunque una sea lo que sea...

LIRIO: ¿Pero qué jerigonza es esa? ¿Ustedes qué hacen ahí en lugar de entrar? ¿Quieren alborotar el barrio y que me expulsen de la casa? ¡Vamos, adentro!

LULÚ: ¡Nos casamos, doña Lirio, nos casamos! ¡Vivan los novios!

LIRIO: ¡Silencio, idiota! Nada de escándalos en la puerta de mi casa. ¡Ay, mi cabeza, parece que se parte! ¡Adentro todo el mundo!

CAPITÁN: ¡Un momento, señoras mías! Hablemos tranquilamente y sin formar alboroto. Mire, doña Lirio, tenemos cosas graves que comunicarles a ustedes.

LIRIO: Las cosas graves ustedes las van a contar a otra parte. ¡A mi casa se viene a farrear y a gastar dinero! ¡Si no están dispuestos a eso, mándense cambiar antes de que yo les eche a puntapiés! ¡Ay, mi cabeza!

CAPITÁN: ¡Señoras, un poco de calma y de paciencia, por favor! Yo explicaré todo en pocas palabras... Se trata de un asunto sencillo. Ustedes ya saben que hubo una terrible tempestad. Nosotros nos salvamos gracias a una promesa hecha a nuestro santo patrón por Polo y Aldo.

LIRIO: ¡No me vengas tú, viejo chocho, con cuentos de promesas! ¡Basta ya, márchense de aquí, y ustedes, muchachas, adentro!

CAPITÁN: Aldo y Polo prometieron al santo patrón que se casarían si nos traía al puerto sanos y salvos...

LIRIO: ¡Muy bien, muy bien! ¡Vayan a casarse y vuelvan después a engañar a sus mujeres como lo hacen todos los hombres. No quiero perderlos como clientes, pero no me den más lata. ¡Dios mío, parece que mi cabeza va a estallar!

CAPITÁN: Escúcheme, doña Lirio: Las novias se encuentran aquí presentes y por eso hemos venido a pedir sus manos. Polo juró casarse con Rina y Aldo con Lulú...

LULÚ: ¿Es cierto, estoy de novia, me voy a casar?... ¡Ay, ay, ay!... *(Se desmaya)*.

RINA: Pero de verdad, ¿ésta no es una broma?

CAPITÁN: No, de ninguna manera...

LIRIO: Uds. están locos o borrachos. ¡Ay, qué dolor de cabeza!

CAPITÁN: Jamás he hablado más en serio: pido solemnemente la mano de estas señoritas para estos jóvenes.

PETRONILA: ¡Parece que es verdad, doña Lirio!... ¡Ay, qué gusto! Tal vez yo también voy a encontrar novio *(Abanica apresuradamente a Lulú que sigue desmayada)*.

RINA: Pero dime, Polo, ¿es cierto lo que dice este viejo loco?

POLO: Completamente cierto. Juré al santo patrón casarme contigo.

RINA: Entonces, novio mío, vámonos de esta casa. Un ambiente así no conviene a una mujer de mi condición.

LIRIO: ¡Cállate, infeliz idiota! ¿No te das cuenta de que estos sinvergüenzas se están burlando de ustedes? ¿Cómo crees que alguien del pueblo se va a casar contigo *(Al capitán y a los marineros)* ¡Largo de aquí o los haré echar a palos!

LULÚ: *(Volviendo en sí)*. ¿Qué ha pasado? ¡Ay, ay! ¿Me caso, no?

LIRIO: Todo es una estúpida farsa de este viejo cabrón.

LULÚ: *(A Aldo)* ¡Te voy a arañar, cochino...! Siempre fui buena contigo y ahora vienes a ofenderme *(Lo persigue)*.

ALDO: Lulú, por favor, escúchame.

RINA: ¡No comprendo una palabra de este asunto!

PETRONILA: A mí me parece que estos jóvenes vienen con buenas intenciones.

LIRIO: ¿Desde cuándo? Son unos borrachos y unos juerguistas. Tú, Polo, todavía me debes dinero. ¡Lárgate de aquí! ¡Y ustedes, muchachas, adentro!

RINA: Pero si es serio, debemos escuchar con calma la proposición.

LIRIO: ¡Qué proposición ni qué ocho cuartos! Parece mentira que una mujer con tu experiencia crea en esta farsa *(A Petronila)*. Tú que estás ahí como un enfermo, vamos adentro. Ayúdame a meter a estas dos tontas en su sano juicio. ¡Basta ya! ¡Adentro, he dicho!

(Doña Lirio y Petronila empujan a Rina y Lulú dentro de la casa y cierran la puerta. El capitán, Polo y Aldo quedan desconcertados).

ESCENA XI

ALDO: Y yo que creía que iban a estar felices.

CAPITÁN: Volveremos más tarde, cuando doña Lirio se haya convencido de nuestras buenas intenciones. Rina y Lulú van a reflexionar y convencerán a la vieja. Deben ya estar entusiasmadas con la idea del matrimonio.

POLO: Más entusiasmadas que nosotros...

CAPITÁN: Vamos a capear el temporal por ahí. Volveremos más tarde, cuando el cielo se haya despejado *(Se van los tres)*.

ESCENA XII

(Mabel y Pedro a primer término)

PEDRO: Veo que mis amigos no han tenido suerte. ¡Pobres muchachos! ¡Qué difícil es encontrar el camino de la virtud!

MABEL: Doña Lirio no dejará escapar a sus niñas.

PEDRO: Eso sería terrible, mis amigos no podrían cumplir su manda.

MABEL: Bueno, pero tú no me dices lo que prometiste.

PEDRO: Yo no tengo necesidad de hacer promesas. Ya te he dicho que soy bueno y que el cielo me protege por eso.

MABEL: Pero hay también un paraíso en la tierra. ¿No te gustaría disfrutar un poco? El amor, por ejemplo... ¿eh, simpático?

PEDRO: No, no. Hasta en las canciones se dice que cuando se está enamorado uno sufre. Yo quiero seguir siendo feliz.

MABEL: Conmigo no sufrirás. Los que padecen son los que no alcanzan lo que desean. Yo te daré todo. Entremos a casa y verás.

PEDRO: No, no. Yo he visto cosas, a pesar de que soy joven. El amor hace siempre sufrir. Los celos...

MABEL: ¡Anda, tonto, te seré fiel. Me gustas.

PEDRO: ¡El amor!... ¿Tú eres todo el amor? ¿No hay otras mujeres que tengan otra parte del amor que tú no tienes?

MABEL: ¿De dónde sacas esas cosas?

PEDRO: ¡Bah, soy pescador!... He pasado muchas horas mirando el mar inmenso y pensando. Creo que el amor debe ser como el mar: grande, muy grande, siempre en movimiento, siempre cambiando, siempre con colores distintos... ¿Cómo puede uno saber lo que va a suceder cuando va al mar o al amor?... Tal vez mucha pesca, tal vez nada; tal vez buen tiempo, tempestad, calma, alegría, pena... ¡Yo tengo suficiente con el mar! Quiero llegar a ser patrón de un barco, mandar a mis hombres y ganar mucho dinero. Si me meto en amores, me pasará lo que a mis compañeros: gastan su plata en esta casa, se emborrachan, sufren... Yo ahorro y estoy tranquilo porque soy lo que se llama un muchacho de mucho carácter.

MABEL: ¿Es verdad que no has probado nunca una copa de vino?

PEDRO: Bueno... es decir... Cuando el señor cura me manda a buscar el vino para la misa, suelo probar un poquitito...

MABEL: ¿Y las muchachas? ¿No has acariciado nunca la piel suave de un brazo como éste, de un hombro? (*Se acerca a él y baja su escote*). Di, mentiroso, ¿no has visto nunca la línea de un pecho, así? ¡Habla, no seas tímido!

PEDRO: No sé, no sé... Nunca he tocado, nunca he visto...

MABEL: ¡Pues ahora es la ocasión!... Acabas de decir que el amor es como el mar, y es cierto. Tú conoces el mar; yo conozco el amor. ¡Tú y yo completaremos el mundo!... ¡Ven conmigo! (*Lo arrastra a la casa de doña Lirio, entran*).

TELON

ACTO SEGUNDO

(El mismo decorado del primer acto)

ESCENA I

(El capitán aparece en la plaza y va a golpear la puerta de doña Lirio)

LIRIO: *(Saliendo a la puerta).* ¿Tú otra vez, viejo juerguista? Supongo que ahora vienes a gastarte unos cuantos buenos escudos con las chicas y no a molestar-me con cuentos de casorio...

CAPITÁN: ¡Por favor, doña Lirio, le ruego escucharme con calma algunos minutos! Tengo que hablar seriamente con Ud. y he venido con la esperanza de que nos entenderemos mejor.

LIRIO: ¿Si estás tan serio, por qué no te quedas en tu casa con tu mujer con tus hijos?

CAPITÁN: Porque tengo que explicarle a Ud. lo que ocurre. Esta tarde, en el barullo de la discusión, no nos pudimos entender.

LIRIO: ¿Vas a empezar otra vez con la historia del matrimonio?

CAPITÁN: No tengo más remedio. Ponga buena voluntad para comprender la situación. ¡Se lo ruego! Polo debe casarse con Rina y Aldo con Lulú. Se lo prometieron a nuestro patrón y él nos salvó de la tempestad.

LIRIO: ¡Mala idea tuvo el santol! Mejor hubiera sido que todos Uds. estuvieran ya en el infierno. Así no molestarían a la gente honrada.

CAPITÁN: ¡No blasfeme, doña Lirio, que eso le puede traer mala suertel! Le repito que esos matrimonios tienen que hacerse, porque se trata de una promesa. El señor cura mismo ha dicho que los muchachos deben cumplir.

LIRIO: ¿Eso ha dicho el cura?

CAPITÁN: Sí, señora. Eso ha dicho. Los muchachos creían poder librarse de cumplir lo prometido, pero el señor cura ha sido terminante: no pueden faltar a la palabra empeñada con nuestro santo patrón.

LIRIO: Y tú, viejo desvergonzado, ¿también te casas?

CAPITÁN: ¡Yo no; ya sabe Ud. que soy casado y padre de cuatro niños!

LIRIO: ¿De modo que tú salvaste el pellejo sin prometer nada?

CAPITÁN: ¿Cómo, nada? Encendí un cirio enorme en el altar de nuestro patrón. Además pagaré la fiesta de las bodas.

LIRIO: ¿De modo que bodas, eh? ¡Pues bien, prefiero decirte desde luego que ahorrarás tu dinero porque no habrá tales bodas!

CAPITÁN: ¿Cómo que no?

LIRIO: ¡No! ¿Está claro? ¡No habrá matrimonios! Rina y Lulú seguirán solteras, y si tus marineros quieren casarse tendrán que ir a buscar novias a otro lado.

CAPITÁN: ¡No es posible! Ud. sabe, doña Lirio, que una manda debe significar un sacrificio. Por eso los muchachos juraron casarse con Rina y Lulú. Con muchachas honradas el matrimonio no habría tenido gracia.

LIRIO: ¡Gracia, gracial... ¡Al que le falta gracia es a ti... desgraciado! (*Haciendo ademán de entrar a su casa*). ¡Pues he dicho mi última palabra: las niñas no se casarán! ¡Con que ya lo sabes, y adiós!

CAPITÁN: ¡Por favor, por favor, dígame aún una palabra!... ¿Por qué se opone Ud. a este matrimonio? ¡No comprendo!...

LIRIO: ¿Aún no comprendes, viejo cornudo? Pues me opongo, sencillamente, porque no quiero quedarme sin personal. Si Rina y Lulú se marchan, ¿quién va a atender la clientela? Los negocios ya van bastante malitos y no me faltaba más que esto para arruinarme.

CAPITÁN: Pero le queda Mabel y la gorda Petronila...

LIRIO: ¡Bah...! ¿Qué quieres que haga con esas? Mabel es una loca y Petronila una pava. Para peor, ya no está muy fresca...

ESCENA II

(*Petronila abre la puerta con violencia y se encara con doña Lirio*)

PETRONILA: ¿Que yo no estoy fresca, vieja alcahuete? ¿Y esto y esto? (*Abre su escote y levanta su vestido*). ¡Miren, miren y digan si han visto algo mejor!...

CAPITÁN: ¡Calma, calma, señoras más!... Examinemos la situación con serenidad. No olvidemos que estamos en un momento solemne, cumpliendo las más altas funciones de la vida social. Dos hogares van a formarse, dos parejas construirán sus nidos. ¡Oh, sublime felicidad!

PETRONILA: (*Echándose a llorar*). ¡Ay, ay!... ¡Qué desgracia la mía! ¡Mientras mis compañeras son dichosas, yo recibo insultos de esta vieja infame! (*Amenazando a doña Lirio*) ¡Me las pagarás, bruja! ¡Debieras pensar en la plata que me has robado!

LIRIO: ¡A mis años, tener que sufrir estos insultos! ¡Defiéndeme tú, condenado capitán! ¡Por tu culpa estoy pasando estos bochornos! Hasta ahora en mi casa reinaba la paz; mis niñas eran como mis hijas, y ahora todo está patas arriba por el maldito cuento del casorio...

CAPITÁN: ¡Calma, calma!... ¡Nada más que un poco de calma, señoras más! No hay ningún motivo para disgustarse ni formar alboroto. A todo el mundo

le llega la hora del matrimonio. Es lo más natural. Polo y Aldo, señora Lirio, piden respetuosamente las manos de Rina y Lulú...

PETRONILA: (*Llorando con grandes sollozos*). ¡Ay, qué felices van a ser!... ¿Y yo? ¿Ninguno más hizo la promesa de casarse? (*Al capitán*) ¿Y tú, mi muñequito regalón, no te casarás conmigo? Tú sabes que soy una muchacha seria. Conozco la cocina y el lavado como nadie.

CAPITÁN: Sí, sí, amiga mía, pero yo soy casado... Señora Lirio, sea Ud. razonable. No se oponga a la felicidad de esas niñas a las cuales quiere como a sus hijas. Más tarde Ud. se arrepentirá...

LIRIO: (*Enjugándose los ojos*). ¡Ay, ay, qué dilema, qué problema!...

CAPITÁN: ¿Consiente Ud., doña Lirio?

LIRIO: ¡No, no, mi negocio! ¡Primero mi negocio!

CAPITÁN: No piense Ud. en el negocio. Deje que su corazón hable.

LIRIO: ¿Cómo no voy a pensar en el negocio, cuando es mi pan? ¿No sabes que mi marido, un sinvergüenza como tú, me abandonó y que tengo que ganarme la vida?

CAPITÁN: ¡Pero encontrará otras niñas! No deje Ud. que un sentimiento egoísta le impida hacer la felicidad de Lulú y Rina.

LIRIO: ¡Ay, ay, capitán, no me hable Ud. así que me detroza el corazón! Tal vez tengo muchos pecados, pero no el egoísmo. ¡Eso no! ¡Egoísta por nada en el mundo!... ¡Ay, ay! (*Llora*).

CAPITÁN: ¡Dé entonces el sí, señora Lirio! ¡Dé el sí! ¡Piense que de Ud. depende que se formen dos hogares felices!

LIRIO: En el fondo soy una sentimental, y me enternece la idea de que Lulú y Rina puedan casarse y tener muchos hijos... Pero ¿y yo? ¿De dónde sacaré otras muchachas tan agraciadas y que sepan tratar a la clientela como éstas?

CAPITÁN: ¡No se aflija Ud.! Hace muchos años que la tierra viene girando y nunca han faltado las muchachas de mucho corazón y de poca virtud.

LIRIO: ¡No sé que hacer! ¡De verdad, no sé qué hacer! De un lado mis buenos sentimientos, del otro mi temor a la miseria. Soy una mujer que lucha por la vida.

CAPITÁN: Pero piense en la felicidad inmensa que tendrá cuando vea que gracias a Ud. se han formado dos hogares, que han nacido una cantidad de lindos angelitos... Así, así... Unos rubios, otros morenos, que juegan alrededor de Ud. y la llaman abuelita. Ud. será la autora de toda esa dicha... ¡Consienta!

LIRIO: (*En medio de fuerte llanto*). Bueno, bueno, acepto, digo que sí... Sé que estoy labrando mi ruina, pero soy mujer, soy madre, soy... ¡Ay, soy muy desgraciada!... Consiento, sí consiento... ¡Que se casen Rina y Lulú! ¡Que se casen!

CAPITÁN: ¡Bravo, bravo! Pronto se sentirá dichosa Ud. cuando vea la felicidad de esas dos parejas ¡Corro a darles la buena nueva a mis muchachos!...

LIRIO: ¡No, vamos primero a ver a Rina y Lulú para anunciarles que ya son novias!...

PETRONILA: ¡Todo esto esta muy bien, pero nadie piensa en mí (*Al capitán*) Tu, mi viejo amoroso, ven conmigo allá arriba a festejar la felicidad de los otros con un poco de placer nuestro...

CAPITÁN: Pero señorita, ¿no se da Ud. cuenta de que me encuentro aquí en visita oficial?

LIRIO: ¡Basta ya, vamos a buscar a Rina y a Lulú. Deben prepararse. Tal vez pronto los novios estarán aquí! ¡Vamos adentro! (*Entran los tres a casa de doña Lirio*).

ESCENA III

(*Aparecen Micaela y Rosa dirigiéndose a casa del cura, pero se detienen en el centro de la escena*).

MICAELA: Amiga mía, la virtud consiste más en reconocer los propios errores que en no cometerlos.

ROSA: Así es, mi buena amiga, y en este caso yo reconozco que fui injusta al oponerme al matrimonio de mi sobrino. Polo ha sido siempre un muchacho razonable y desde el principio yo debí comprender que había elegido la novia que le convenía.

MICAELA: Lo mismo digo de mi nieto Aldo. He recogido informes y me he convencido que Lulú es una excelente muchacha y que hará una esposa ejemplar.

ROSA: (*Confidencial*). Sí, sí... pero entre nosotras podemos hablar claro ¿eh? Somos viejas amigas... Dime, ¿estás segura de que las dos muchachas tienen buena dote?

MICAELA: ¡Estoy segurísima, querida amiga! ¡Segurísima! Y la dote es más que buena: ¡esplendida!... Son señoritas de muy buena cabeza, que han sabido ahorrar... Y tu, ¿qué has averiguado?

ROSA: ¡Pues eso mismo! El notario, que lo sabe todo, me ha asegurado que son miles de escudos, muchos miles de escudos, lo que cada una tiene...

MICAELA: ¡Miles de escudos!...

ROSA: ¡Muchos miles de escudos!... ¿Te imaginas tú cómo será eso?

MICAELA: No. ¿Cómo voy a poder imaginarlo si en mi vida yo no vi más que pesos, muy pocos y muy flacos...

ROSA: Pues ahora, si consigues que Aldo y Lulú te lleven a vivir con ellos, nadarás en la abundancia.

MICAELA: ¡En el lujo! ¿Y tú?

ROSA: Polo me ha jurado que yo viviré con él y su mujercita. ¿Te imaginas? Se acabó el caldo de chirle y el té falsificado y sin azúcar. ¡Ahora cazuela de ave y chocolate!

MICAELA: ¡Siempre fuiste golosa!

ROSA: ¡Siempre, pero ahora más que nunca! ¿Qué otro placer le queda a una cuando es vieja?

MICAELA: Cierto. Vamos a ver al señor cura y a darle la buena noticia de que consentimos en los matrimonios de nuestros muchachos.

ESCENA IV

(Rosa y Micaela van a la casa del cura y llaman. Sale el cura)

CURA: ¡Ah, señoras mías, de nuevo tengo el placer de verlas!... ¿No creen Uds. que debían dejarme un poco más de tiempo para trabajar?

ROSA: Perdónenos señor cura, pero hemos venido a decirle que nos hemos dado cuenta de que Ud. tenía razón: nuestros muchachos deben casarse.

MICAELA: El arrepentimiento, como Ud. muy bien lo dijo, señor cura, borra todos los pecados, así es que nuestros muchachos se casarán con niñas arrepentidas, tan puras como las que más.

ROSA: También hemos comprendido que nuestros muchachos realizan una obra meritoria, apartando esas almas del mal camino.

CURA: ¡En buenahora, en buenahora!...

MICAELA: Esas niñas, que estaban en peligro de perderse, serán ejemplares esposas...

ROSA: ...honradas madres de familia.

CURA: ¡Bien, bien!... Todo eso me parece perfecto. Uds. saben que en la vida hay... *(Queda soñador, mirando a lo lejos).*

MICAELA y ROSA: ¿Qué hay, señor cura, en la vida?

CURA: *(Volviendo a la realidad después de un esfuerzo).* ¿Qué hay? ¡Hay tantas cosas..., tantas cosas que Uds. no pueden comprender!...

MICAELA y ROSA: *(Con gesto ávido).* ¿Qué, señor cura, qué, por ejemplo.

CURA: *(Condescendiente).* ¡Bali, tantas cosas que Uds. no pueden comprender... Hay la juventud, la ilusión... Pues bien, ahora Aldo y Lulú, Polo y Rina se casarán, formarán un hogar seguramente feliz, con muchos hijos, con un porvenir tranquilo. ¡Eso es lo importante! En la paz de los días venideros olvida-

rán las ilusiones, las inquietudes y las ansias de la juventud. ¡Ah, la juventud!...

MICAELA: ¿La juventud? Yo no la recuerdo...

ROSA: A mi me parece que nunca fui joven...

CURA: (*Aparte*). Por eso es que vuestra virtud resulta sospechosa...

ROSA: ¿Qué dice, señor cura?

CURA: ¡Nada, nada! ¡Id con Dios y dejadme trabajar! En este pueblo hay muchos pobres y muchos descarriados. Yo debo cumplir con mi deber y Uds. me hacen perder el tiempo...

MICAELA: Ya nos vamos, señor cura. (*Confidencial*). Pero antes de marcharnos, ¿podemos hacerle una pequeña pregunta?

CURA: Bien, pero hablen pronto. Tengo mucho trabajo.

MICAELA: Pues... se trata... Ud. vera, señor cura: el Notario nos ha dicho que las novias de nuestros niños, Lulú y Rina, han reunido un cierto capitalito, una suma nada despreciable, cada una... ¿Sabe Ud. algo acerca de eso, señor cura?

CURA: (*Mirando a las dos mujeres con desprecio*). ¡Bah, id con Dios y dejadme tranquilol ¡Dinero, siempre dinero!... ¡Ay, que tristeza!... (*Entra a su casa y cierra la puerta*).

ESCENA V

ROSA: ¿No encuentras tú, Micaela, que nuestro párraco no se interesa bastante por sus fieles? ¿Has visto que manera de comportarse con personas devotas como nosotras? Yo estoy por creer que no tiene un verdadero espíritu cristiano.

MICAELA: Ya te lo había dicho: es una persona rara. Cuando venga en visita el señor Obispo deberemos presentar una queja.

ROSA: ¡Una queja bien sería, mi querida amiga! ¡Bien sería!... Ahora habría podido decirnos una palabra reconfortante, darnos la seguridad de que las novias de nuestros muchachos aportarán las dotes que esperamos... En fin, habría podido alentarnos, como es su deber. En lugar de eso, nos ha dado con la puerta en las narices.

MICAELA: Pero no importa. Después de todo, no necesitamos de sus informaciones. El Notario es persona seria, y cuando él dice que los niñas tienen mucho dinero, no hay duda alguna.

ROSA: ¡No hay duda, mi querida Micaela! Al fin viviremos como grandes damas, como lo que somos...

MICAELA: Así es, mi querida Rosa, ¡Todo Iquique nos envidiará!

ROSA: Vamos a buscar a nuestros niños para felicitarlos. (*Se marchan cuchicheando*).

ESCENA VI

(Se abre la puerta de la casa de doña Lirio y aparecen: Doña Lirio, el capitán, Rina, Lulú y Petronila).

LIRIO: *(Lloriqueando y enjugándose los ojos con un gran pañuelo).* ¡Ay, hijas mías!... Yo creía que la vida y las penas me habían endurecido el corazón, que el abandono de mi marido y de mis hijos me habían hecho incapaz de sentir otros afectos. Pero ahora comprendo que mi corazón sigue siendo tan tierno como cuando despertó a las primeras ilusiones. ¡Ay, si me parece que vuelvo a vivir el día en que Leocadio pidió mi mano!... Aunque después me resultó un sinvergüenza, en ese momento me hizo feliz... ¡Ay, pensar que voy a perderte, mi linda Rina, que te vas de mi lado mi encantadora Lulú!... ¡Ay, qué desgraciada soy!...

PETRONILA: No llore, doña Lirio. Yo me quedo con Ud.

LIRIO: *(Mirándola compasivamente).* Gracias, mi buena Petronila. Eres un ángel de bondad, pero ¿cómo voy a salir del aprieto sólo contigo? Tú gustas a una clase de hombres, es cierto; pero una señora como yo, que ha sufrido tanto, que ha sido abandonada por su marido y por sus hijos, necesita muchachas para todos los gustos. Y tú, mi pobre Petronila, no me vas a conservar la clientela de estas dos, que están frescas como melocotones.

PETRONILA: ¡Vieja desagradecida!... Si tuvieras que devolverme todo el dinero que les has robado a estas dos estúpidas. *(Mostrando a Rina y Lulú).*

LIRIO: ¿Cómo te atreves, insolente, a hablarme así? ¡Ay, las cosas que una debe oír!...

LULÚ: ¡No pierdas la cabeza, Petronila! Lo que te pasa es que te mueres de envidia porque estamos pedidas en matrimonio.

PETRONILA: ¿Yo? ¡Ay, qué risa!... Después de un mes de casados, los sinvergüenzas de Aldo y Polo vendrán aquí a divertirse con otras. ¡Ja, ja!...

CAPITÁN: ¡Calma, calma, señoras y señoritas!... Estos asuntos deben ser tratados con la mayor serenidad y con la más exquisita cortesía. No podemos emplear ninguna expresión indecente, desde el momento que nos ocupamos de noviazgos, es decir, de la formación de futuras familias.

PETRONILA: Pero mi viejo lindo, ¿no ves cómo esta bruja que ha explotado mi juventud, trata a cada momento de humillarme y me dice que no valgo nada como mujer. ¡Tú sabes bien que no es así! ¿Verdad, mi cachorro? ¡Ay, mi capitán pirata, ráptame, llévame a una isla salvaje! ¡Seré tu esclava ardiente!

CAPITÁN: ¡Ah, sí, ven conmigo, amémonos como Adán y Eva!... *(Petronila hace ademán de arrojarle a sus brazos, pero el capitán la contiene).* ¡Perdón,

perdón!... (*Pasándose la mano por la frente*). A veces pierdo la cabeza... mi fantasía es más fuerte que mi buen sentido de padre de familia... ¿En qué estábamos? ¡Ah, sí, en que hay que casar a estas señoritas!...

RINA: Permítame hacerle notar, señor capitán, en que yo todavía no le he dado el sí.

LULÚ: Ni yo.

CAPITÁN: Pero lo darán, lo darán. Casarse es el sueño de todas las señoritas.

RINA: Oye, viejo libertino, ya nos tienes bastante aburridas con tus jerigonzas, pero no pretendas reírte de nosotras. (*Imitándolo*). "Casarse es el sueño de todas las señoritas..." Viejo sátiro, ¿tú crees que los cuatro años que he pasado en esta casa los he pasado soñando?

CAPITÁN: Lo dije en sentido figurado...

RINA: ¡Nada de figuras conmigo!... Multiplica cuatro por trescientos sesenta y cinco, y sabrás cuántas noches he pasado aquí, bien despierta a causa de sinvergüenzas como tú.

LIRIO: ¡Más compostura, niñas! No olviden que en estos momentos el capitán no está entre nosotras como cliente, sino como representante de los novios.

CAPITÁN: ¡Eso es! Yo decía que el amor perfecto lleva al matrimonio.

LULÚ: ¡Qué pamplinas son esas! ¿Tú crees, viejo chocho, que por venir a pedirnos nuestras manos de parte de Aldo y de Polo, estás obligado a darnos la lata con tus estupideces? Quiero decirte, una vez por todas, que con la experiencia que tengo de los hombres, no siento muchas ganas de amarrarme con uno solo para siempre. ¿Y sabes por qué? Porque tengo la idea de que en el marido se van a reunir los defectos de todos los amantes.

LIRIO: ¡Qué horror, pero qué cierto!... Yo hice esa experiencia: mi marido me abandonó con dos hijos pequeños. He debido luchar para ganarme la vida. Les contaré: Cuando yo era joven e inocente...

RINA: Sí, sí, Ud. era un ángel de pureza, se casó llena de ilusiones, el marido era un fresco... ¡Vaya si conocemos la historia!

LULÚ: Nos la cuenta todos los días...

LIRIO: La cuento para que sirva de ejemplo a las otras niñas inocentes como yo era en ese tiempo.

RINA: Entonces, ¿para qué nos la cuenta a nosotras?

CAPITÁN: Bueno, no nos apartemos del asunto. Yo he venido aquí a pedir las manos de las señoritas Rina y Lulú. Tengo que llevar la respuesta a los pretendientes. ¿Cuál es la respuesta?

LIRIO: Yo he dado la mía: a pesar del daño que causará a mi negocio la partida de estas dos chiquillas, consiento en que se casen. Tengo un corazón mater-

nal y no puedo dominar sus arranques generosos. Perderé a mi clientela, me arruinaré... ¡Ay, infeliz de mí!

CAPITÁN: Bueno, vamos al grano. ¿Qué dice Ud., señorita Lulú?

LULÚ: Yo daré el sí, pero con ciertas condiciones. Una mujer de categoría no puede lanzarse en una aventura.

CAPITÁN: Esta no es una aventura: es el matrimonio. Por lo demás, señorita, Ud. conoce bastante a Aldo.

LULÚ: Como marido no lo conozco.

LIRIO: Para eso no tienes más remedio que convertirte en su mujer.

PETRONILA: ¡Bien dicho!

LULÚ: A ti nadie te ha pedido tu opinión, y te agradeceré tratarme con más respeto. Soy una mujer decente, casi una novia.

PETRONILA: ¡Pero, Lulú, si no he dicho nada de malo!... Sabes que te quiero, que soy tu amiga...

LULÚ: ¿Amiga? Eso lo veremos. Amigas serán las que recibiré en mi casa.

PETRONILA: (Llorando). ¡Ay, que desengaño!... Lulú, todavía no estás de novia y ya desprecias a tu compañera que tanto te ha ayudado.

LULÚ: ¿Ayudado? ¡Vaya una noticia!... ¿En qué me has ayudado?

CAPITÁN: ¡Por favor, vamos al grano, no perdamos tiempo! ¿Cuál es su respuesta, señorita Rina?

RINA: Mi respuesta es muy clara: Polo me conoce y yo lo conozco muy bien a él. Que sepa pues, que desde el momento que salgamos del Registro Civil, debe despedirse de las juergas. Si va a la taberna o anda en lós con mujeres, no necesitaré que me lo cuenten. Con la experiencia que tengo de los hombres, me bastará darle una mirada a diez metros para saberlo. Y en ese caso, ¡pobre de él!

CAPITÁN: Polo es un muchacho serio.

RINA: Tendrá que serlo. Además, tendrá que andar con mucho tino en cuestión de dinero. Yo aporito una buena dote y no consentiré que despilfarre en francacheles lo que yo he ganado con... con...

LIRIO: Con tu trabajo, hija mía.

RINA: Bueno con mi trabajo... Digo que no soportaré que ningún fresco despilfarre mi plata.

CAPITÁN: ¿De modo que Ud. acepta la mano de Polo?

RINA: Con esas condiciones acepto, no sólo una mano sino las dos. Y esas manos tendrán que trabajar para mí y darme una buena vida. Para empezar, Ud. Capitán, dará a Polo una participación mayor en la pesca.

CAPITÁN: ¿Mayor participación en la pesca? ¡No vamos tan de prisa!

RINA: Ud. explota a Polo ¡Eso tiene que terminar!

CAPITÁN: Ya veremos, ya veremos... ¿Y Ud., señorita Lulú?

LULÚ: Yo digo lo mismo que Rina. También yo llevaré una buena dote al matrimonio y, como mi amiga, siempre he detestado a los hombres juerguistas, que se gastan en mujeres y bebidas todo lo que ganan. Una mujer decente debe tener un marido serio, un hombre de hogar, apartado de los vicios. ¡Odio a los vividores!...

PETRONILA: Yo, francamente, no comprendo una palabra. Sin los juerguistas y vividores, ¿cómo habrías juntado tu dote, Lulú?

LULÚ: Me parece que no le he dirigido la palabra a Ud. No comprendo tampoco por qué Ud. me tutea.

PETRONILA: ¿Cómo? ¿Yo, tu vieja amiga, no puedo tutearte? ¿Ya no te acuerdas, desagradecida, de cuando te dio el tifus y pasé cinco noches cuidándote?

LULÚ: No me acuerdo; seguramente Ud. me confunde con otra persona.

PETRONILA: (*Haciendo un gesto agresivo*). ¡Qué infamia, que alma más negra!

CAPITÁN: ¡Señoritas, por favor, nada de escándalos!

LIRIO: ¡Calma, calma!... Petronila, debes comprender que estamos en una situación delicada. (*A Rina y Lulú*). Y Uds. mis palomitas, vayan adentro y reposen bien, porque esta noche habrá mucho trabajo. Llega un barco inglés y acaso ésta sea la última noche alegre de esta casa, donde tantos valientes marineros encontraron la felicidad. La francachela será seguramente grande, porque los ingleses traen mucha sed y, sobre todo, mucha plata. Será la gran despedida de Uds., mis palomitas. Vayan a reposar ahora para que estén esta noche más frescas y tentadoras que nunca. La semana próxima partirán a casarse ¡ay! y yo me quedaré sola.

RINA: ¿La semana próxima dice Ud.? ¡No se haga ilusiones, señora! Yo me marcho esta misma tarde. Mi novio tendrá necesidad de hablar conmigo. ¿No es así, Capitán?

CAPITÁN: No sé... supongo...

LIRIO: ¿Cómo? ¿Te vas a marchar en seguida? No ves que te necesito para que atiendas a los ingleses esta noche?

RINA: ¿Por quién me toma Ud., señora? ¿Cómo quiere que le explique que soy una mujer decente y que mi novio me espera?

LIRIO: Bien, ¡ándate al diablo! He criado serpiente en mi seno! ¡Pero, en fin, así es la vida! Vamos dentro, Lulú, Petronila. ¡Vamos dentro!

LULÚ: Sí, voy a preparar mi equipaje, señor Capitán, ¿quiere hacerme el favor de decirle a mi novio que venga a buscarme dentro de una hora?

LIRIO: ¿Cómo? ¿Dentro de una hora? ¿Tú también me abandonas?

- LULÚ: Espero, señora, que Ud. se haya dado cuenta de que estoy comprometida...
- LIRIO: ¿Y qué voy a hacer esta noche con los marineros ingleses si Uds. se marchan?
- RINA: Ese no es asunto nuestro. Lulú y yo somos personas de una esfera social muy distinta a la suya y no podemos quedarnos aquí para mezclarnos con desconocidos.
- LIRIO: ¿Qué oigo, santo cielo? ¿Es posible que ahora me desprecies? ¿No te acuerdas de dónde te saqué ni de todo el bien que te he hecho?
- LULÚ: Señora, no es el momento de recordar el pasado ni de discutir asuntos que no nos interesan. Nuestros novios deben estar impacientes por reunirse con nosotras. Querida Rina, vamos a preparar los equipajes. Cuanto antes dejemos esta casa mejor será.
- LIRIO: ¡Qué víboras! ¡Y yo que había considerado a estas mujeres como hijas mías, yo que las he sacado de la miseria!... ¡Tratarme así, a mí, a mí!... ¡Cásense o váyanse al infierno!...
- LULÚ: Querida Rina, vámonos. No nos rebajemos contestándole a esta harpía...
- LIRIO: ¡Y los marineros ingleses que llegan esta noche!... ¿Qué voy hacer, cómo los voy a recibir?
- PETRONILA: No se amargue, doña Lirio. A pesar de lo que ha dicho de mí, seguiré a su lado. No le guardo rencor, porque tengo corazón. Ojalá que después no se olvide que, mientras las otras la abandonan, yo sigo con Ud.
- LIRIO: ¡Ay, Petronila, tú eres mi consuelo en este momento en que soy víctima de la más negra ingratitud. Gracias, hija mía.
- RINA: Señor Capitán, ¿Ud. nos espera para acompañarnos donde nuestros novios?
- CAPITÁN: Aquí esperaré, mis distinguidas amigas.
- LULÚ: No tardaremos. Aldo y Polo deben estar impacientes. Hasta luego, Capitán.
(Rina y Lulú entran a la casa).

ESCENA VII

(Los mismos, menos Rina y Lulú).

- LIRIO: ¡Maldita sea mi suerte! Hace tiempo que los negocios van mal, y ahora que llegan marinos con libras esterlinas, me encuentro sola sin poder atenderlos.
- PETRONILA: ¿Cómo sola? ¡Aquí estoy yo!
- LIRIO: ¡Gracias, mi noble, mi fiel Petronila! Eres un ángel, pero con toda tu buena voluntad, no lograremos salir del paso.
- PETRONILA: También está Mabel. ¡Se ha olvidado de Mabel, doña Lirio!
- LIRIO: ¿Mabel? ¡Es cierto! Pero ¿dónde tengo la cabeza? Con estos enredos, ya

no me acuerdo de nada. ¿Dónde está Mabel? ¡Es una loca y no se puede contar con ella!

CAPITÁN: Es verdad que Mabel ha desaparecido...

PETRONILA: Andaba por ahí con el pescador más joven, con Pedro.

CAPITÁN: (*Riendo*). ¡Qué idea!... Pedro no se acerca a ninguna muchacha. Cuida su castidad y sus escudos.

LIRIO: (*Gritando hacia el interior*). ¡Mabel, Mabel! ¿Dónde te has metido, mujer del diablo? ¡Ay, me voy a volver loca!... ¡No puedo más!

CAPITÁN: ¿Y Pedro? ¿Dónde se habrá metido ese santurrón? ¿Será cierto que anda con Mabel?

PETRONILA: Ya se lo he dicho a Ud.: los vi irse juntos por esa calle.

ESCENA VIII

(*Aparece el muchacho*)

CAPITÁN: ¡Eh, tú, muchacho! Ven aquí.

MUCHACHO: ¿Me llama, Capitán?

CAPITÁN: ¿Conoces a Pedro, mi marinero?

MUCHACHO: ¿A ese que nuestro patrón salvó de la tempestad? ¡Claro que lo conozco!

CAPITÁN: ¿No lo has visto por estos lados?

MUCHACHO: Sí, hace un buen rato que andaba por ahí.

CAPITÁN: ¿Solo?

MUCHACHO: Bueno... No sé si iba solo, porque él y Mabel parecían no ser más que una persona. ¡Tan pegaditos iban uno al otro!

LIRIO: ¿Qué dices, niño del demonio? ¿Mabel? ¡Qué escándalo!... Sería la primera vez que mis niñas olvidaran sus deberes y perdieran su tiempo en paseos románticos, cuando me he cansado de repetirles que el amor es un lujo que no se puede dar gratis.

CAPITÁN: ¡Señora, modere sus expresiones!... El amor es la base de la familia. No se olvide que en este día se forman dos nuevos hogares.

LIRIO: ¡Cállate, viejo hipócrita! Has pasado tu vida en juergas y ahora te da por predicar la moral... Por culpa tuya me veo en esta situación. Tú les has revuelto el seso a esas dos estúpidas, que ya se creen grandes damas.

CAPITÁN: Bueno, no discutamos. Tú, niño, anda en busca de mi marinero Pedro y dile que venga aquí inmediatamente, que necesito hablarle con urgencia.

LIRIO: Y busca también a Mabel, chico. Dile que vuelva en el acto.

PETRONILA: Tal vez Mabel y Pedro van a casarse también. ¡Sólo yo no encuentro novio!

LIRIO: ¿Casarse Mabel? ¡Ah, sólo me faltaba eso! Tendría que cerrar mi casa.

¡Y pensar que esta noche llegan los gringos!

MUCHACHO: ¿Habrá casamiento? ¡Ay, qué buenol Los novios son generosos y no niegan su dinero a los pobres. *(Parodiando)*. ¿Novio buenmozo, una limosnita para este huerfanito!...

CAPITÁN: ¿Todavía estás ahí, demonio? ¡Corre en busca de Pedro y Mabel!

MUCHACHO: ¡Corre, corre!... Yo corro muy ligero, pero cuando hay algo que alcanzar, un medio escudo, por ejemplo.

CAPITÁN: ¿Medio escudo? Toma diez centésimos.

MUCHACHO: Peor es nada... *(Sale corriendo)*.

ESCENA IX

(Los mismos menos el muchacho).

PETRONILA: Si Mabel se casa también, me suicido; no podría sufrir tanta humillación.

LIRIO: ¡Cállate, mujer! ¡No digas disparates.

PETRONILA: *(Lloriqueando)*. Sólo yo no encuentro novio... *(Al Capitán)*. Y tú, mi viejo querendón, ¿por qué no te casas conmigo?

CAPITÁN: ¡Dále otra vez!... ¿No le he repetido que soy casado? Déjeme en paz, señorita.

LIRIO: ¡Basta, basta! Ustedes me van a volver más loca de lo que ya estoy con todos estos líos. Cállense y piensen cómo voy a solucionar mi problema. Si esta noche no aprovecho a los marinos ingleses, estoy arruinada.

CAPITÁN: ¿Y qué quiere que yo haga? No pretenderá que me disfrace de mujer y que baile con los marineros...

LIRIO: ¡Al fin y al cabo, viejo cornudo, tú eres el culpable de mi desastre! ¡Tienes que hacer algo para sacarme de este aprieto!

CAPITÁN: Modere sus palabras, señora Lirio.

LIRIO: ¿Qué te crees, cara de foca? Desde que te has metido a casamentero te das unos aires de señorón que no te sientan. Hace quince años que te conozco como un mujeriego sinvergüenza, y ahora la *señora* y la *señorita* no se te caen de la boca. Parecerías disfrazado de marqués, si no fuera por esa cara de borrachín.

PETRONILA: ¡Eso no! ¡No consentiré que insulten a mi hombre!

LIRIO: ¿Tú hombre? ¿Y desde cuándo?

PETRONILA: Bueno... Quiero decir que él ha sido siempre cariñoso conmigo y me ha preferido a las otras. ¿No es así, pichoncito mío?

CAPITÁN: Francamente, a mí me gustaría no entrar ahora en estas intimidades.

LIRIO: Lo que a mí me preocupa es que las libras esterlinas no se me escapen esta noche. Soy una mujer de trabajo. Detesto la ociosidad. El trabajo ennoblecce.

PETRONILA: Entre Mabel y yo podemos hacer que los gringos dejen buenos billetes.

LIRIO: Sí, sí, pero esas condenadas de Rina y Lulú harán falta, mucha falta.

¡Ay, con tal que aparezca Mabel!

CAPITÁN: El chico es despierto y sabrá encontrarla.

LIRIO: ¡Ojalá! Entremos a esperar y a ver si podemos convencer a esas dos estúpidas que se queden. ¡Por lo menos esta noche!

CAPITÁN: Vamos adentro. Yo me tomaría una copita. Tanto hablar me ha dado sed.

(Entran Lirio, Petronila y el Capitán. La escena queda sola un breve momento).

ESCENA X

(Mabel y Pedro entran enlazados).

PEDRO: *(Acariciando el cabello de Mabel)*. ¿Es éste tu verdadero color de pelo?

MABEL: Sí, voy a la peluquería nada más que a peinarme y a lavarme la cabeza.

¡Detesto las tinturas!

PEDRO: ¡Qué color más hermoso, que tonos más lindos!

MABEL: ¿Te gusta de verdad?

PEDRO: Tu pelo me enloquece, tú entera me trastornas.

MABEL: Tú también me agradas mucho. Eres fuerte y en tus ojos hay algo que me hace pensar en el diablo. ¿Sabes? Cuando yo era pequeña y me amenazaban con el diablo, me imaginaba un hombre que tenía los mismos ojos tuyos, pero que era muy feo.

PEDRO: ¿Qué estás diciendo? Me das un poco de miedo. Tengo horror del diablo. Es él quien nos hace pecar.

MABEL: ¿Y tú no quieres pecar, verdad?

PEDRO: *(Riendo)*. Ya no sé nada. Mabel. Desde que te conozco, todo se me confunde. No sé lo que quiero... Es decir: te quiero a ti.

MABEL: *(Besándolo)*. Tómame. Eres ardiente y fuerte. Todas las muchachas deben estar locas por ti.

PEDRO: Ya te he dicho que hasta ahora he huido de las mujeres. Pero tú me has trastornado. Eres deliciosa. ¿Cómo, siendo tan bella, puedes ser un ser humano; vivir entre nosotros? ¿Cómo la gente puede verte pasar sin adorarte?

MABEL: ¡Qué loco eres! ¿Por qué no preguntas también cómo los hombres pueden besarme? *(Le ofrece sus labios)*.

PEDRO: ¿Los hombres? No, sólo yo he besado tus labios! ¡Nadie los besará nunca sino yo!

MABEL: ¿Nadie nunca más que tú? ¡Ay, marinero, marinero!... ¿Qué haré cuando tú estés en el mar y otros hombres me pidan besos? ¿Qué hará tú, pobre Mabel sola, triste, mientras tú estés lejos?

PEDRO: Esperarás a que yo regrese.

MABEL: ¡Esperar!... Yo no sé esperar. No me enseñaron a esperar. El amor llegó para mí cuando yo era aún muy niña, y desde entonces no me han dejado un momento de respiro. El amor ronda en torno mío sin cesar. Es como un fuego que me rodea, que no me deja huir.

PEDRO: Yo soy tu amor, tú eres mi amor.

MABEL: ¡Tonto!... Te quiero porque eres tonto y no sabes nada del amor. Para querer de verdad, es necesario no saber nada del amor.

PEDRO: Nunca me acerqué antes a una mujer. Te esperaba a ti.

MABEL: (*Besándolo*). Entre centenares de hombres, era a ti a quien yo buscaba.

PEDRO: ¡Y pensar que al fin nos hemos encontrado!

MABEL: Tenía que ser así. En todo el mundo, en todas las ciudades, en todos los caminos, cada día, a cada instante, un Pedro y una Mabel se arrojan uno en los brazos del otro y se dicen muy bajito: "Mi amor, al fin te he encontrado...".

PEDRO: (*Estrechándola en sus brazos*). Mi amor, al fin te he encontrado.

MABEL: Tienes los ojos del diablo que yo imaginaba cuando niña...

PEDRO: Tal vez, pero he vivido como un santo.

MABEL: ¿Y ahora? Dicen que el diablo, antes de pecar, era un ángel.

PEDRO: Eso me enseñaron en el catecismo. Pero, ¿cuál fue el pecado del diablo? Creo que fue la soberbia. ¡Qué estúpido!... La soberbia no tiene sabor ni perfume, (*Acariciando a Mabel*), no es tersa como tu piel, no se puede tocar ni paladear... Prefiero el pecado de Adán: una manzana es deliciosa si está en sazón... como tú.

MABEL: ¡Tonto!... Voy a entrar. El muchacho me dijo que doña Lirio está furiosa por mi ausencia. ¿Vienes? (*Lo arrastra de una mano hacia la casa*).

PEDRO: No... me da miedo una casa como ésta.

MABEL: Es mi casa...

PEDRO: Una casa de perdición... ¿Cómo puedes decir que es la tuya?

MABEL: Sí, es la mía. Aquí vivo. Hace tres años, cuando llegué aquí, era casi una niña. ¡Cuántas cosas han ocurrido desde entonces!... Aquí he reído mucho y también he llorado algunas veces... ¡Bah, la vida!... Aquí, durante tanto tiempo, esperé a encontrarme contigo.

PEDRO: ¿Esperabas? Sí, pero mientras tanto, otros hombres...

MABEL: Sí, otros, muchos hombres... Yo iba como entre una muchedumbre buscándote, y cuando miraba a los ojos de cada uno le decía: "No, no eres tú..."

PEDRO: ¿Y ahora?

MABEL: (*Riendo*). Ahora ya ni necesito mirarles a los ojos...

PEDRO: Pero ellos sí te mirarán, te besarán en la boca...

MABEL: ¿Estás celoso?

PEDRO: No sé... Es la primera vez que estoy cerca de una mujer y que hablo de estas cosas... Siento algo que me oprime el corazón... Tal vez sean los celos...

Sin embargo, también me parece que soy tan feliz... Tal vez sea el amor...

MABEL: Entonces, ¿qué más puedo desear?

PEDRO: Nada fuera de ti.

MABEL: Soy yo eso que te oprime el corazón, que te da celos y felicidad... Cuando te vayas a pescar durante muchos días, me quedará muy sola y de pronto, en medio de la fiesta, sentiré sobre el corazón ese mismo peso que ahora sientes tú. Entonces me diré es el "amor". Y acaso tendré que meterme en un rincón para llorar un poquito...

PEDRO: ¿Para qué llorar? ¿Tan desgraciada serás?

MABEL: Si me enamoro de ti, sí... Por muy feliz que sea en el amor, siempre hay un rinconcito para la desgracia. Por eso no quiero enamorarme.

PEDRO: Yo creía que ya estabas enamorada de mí...

MABEL: Pretencioso...

PEDRO: Dime, Mabel, ¿has querido a muchos hombres? Dímelo aunque me haga sufrir...

MABEL: No me preguntes...

PEDRO: Dímelo, Mabel, dímelo!...

MABEL: ¡Bah!... A uno, por lo menos... Siempre se quiere al primero.

PEDRO: ¿No soy yo el primero? Decías que me buscabas entre todos...

MABEL: Sí, te buscaba para ser feliz, no para sufrir por tu amor.

PEDRO: Decías que cuando me marchara a pescar y te quedaras sola, pensarías en mí y acaso tuvieras que esconderte para llorar...

MABEL: Una dice cosas...

PEDRO: ¿No me quieres entonces?

MABEL: Acabamos de conocernos... Espera...

PEDRO: Sí, acabamos de encontrarnos, pero ha sido como tú lo dijiste: como si nos hubiéramos estado buscando. Tú eres la primera mujer a quien he besado.

¡Tienes que quererme!

MABEL: Espera, espera... Seamos felices primero; gocemos de la sorpresa de este encuentro, disfrutemos de todo lo que tenemos que descubrir yo en ti y tú en

mí... ¡Viva el placer!... Ya tendremos tiempo después para amarnos y ser desgraciados.

PEDRO: Yo no quiero ser desgraciado; quiero ser feliz contigo...

MABEL: ¡Loco!... Cuando se quiere ser feliz, no hay que decirlo. Con la felicidad hay que usar las mismas mañas que con los peces. Tú sabes mucho de eso, pescador: hay que acercarse cautelosamente y echarle un anzuelo sin espantarlos... Entonces la felicidad pica... Pero la palabra amor es demasiado sonora. Si la pronuncias, la felicidad se asusta y huye. Uno apenas alcanza a ver las escamas doradas en el agua... Apenas...

PEDRO: Yo de una cosa estoy seguro: la felicidad eres tú. Ya te tengo y no te dejaré escapar.

MABEL: *(Riendo)*. Ya veremos...

PEDRO: *(Intentando besarla)*. ¡Te amo!

MABEL: *(Resistiendo)*. No, aquí no. Entra. Estaremos solos, y cuando nos hayamos besado mucho, cuando hayamos gozado mucho y hayamos sido muy felices, entonces hablaremos de amor...

PEDRO: Me da miedo entrar a esta casa... Es como miedo de cambiar de piel, de convertirme en un hombre distinto... Hasta ahora he sido el único pescador de buenas costumbres. Todos mis compañeros vienen aquí a beber y a...

MABEL: *(Arrastrándolo hacia la casa)*. No te ocupes de los otros. Ven.

(Van a entrar cuando se abre la puerta y aparecen doña Lirio, el Capitán, Lulú, Rina y Petronila).

ESCENA XI

(Lulú y Rina llevan sombreros y abrigos. Cada una de ellas tiene en su mano una maleta. Doña Lirio y Petronila se enjugan los ojos).

LIRIO: *(Viendo a Mabel)*. ¡Ah, tú! ¡Al fin has llegado! ¿Dónde diablos te habías metido?

MABEL: Andaba paseando. Creo que tengo el derecho de pasear, ¿no?

CAPITÁN: *(Mostrando a Pedro)*. ¿En compañía de éste? ¡Ah, muchacho, que bien! Veo que empiezas a desperdiciarte...

PEDRO: Océpese Ud. de sus enredos, que bastante tiene, y déjeme tranquilo.

CAPITÁN: ¡Insolente! ¿Qué manera es esa de tratar a tu Capitán?

PEDRO: Aquí, en tierra, no hay capitán que valga.

LIRIO: ¡Basta, basta! La neuralgia me va a matar. Por lo menos, Mabel, espero que no tendrás también la idea de casarte... ¿Con qué cuentos te ha venido este otro fresco? ¡Ay, hija mía, acuérdate de mis consejos: se pueden hacer

todas las tonterías, menos la de creer en las promesas de los hombres. Acuérdate de que esta noche vienen los marineros ingleses.

PEDRO: ¿Qué historia es ésta de marineros ingleses? Tú eres mía y no acepto que otros hombres...

LULÚ: ¡Bueno, bueno!... Todo eso lo discutirán Uds. después. Ahora nosotras nos marchamos. ¡Rina, Capitán, adelante!...

LIRIO: ¡Ingratas, desagradecidas!... ¡Ay, que pena!... Yo, que he tenido por Uds. el cariño de una madre, verme abandonada así!... ¡Y justamente esta noche, cuando vienen los mejores clientes!... ¡Quédense hasta mañana! ¡Ganaremos mucho dinero!

RINA: Señora, su insistencia es muy desagradable. Lo mejor que puede hacer es cerrar su horrible negocio. ¡Y tenga cuidado!... Al regreso de mi viaje de bodas haré una campaña con las damas de esta ciudad para cerrar todas las casas de corrupción, como la suya.

LIRIO: ¡Que me parta un rayo!... ¡Esto sí que es lo último que me quedaba por oír!... ¿De modo que ahora representas la moral?

LULÚ: Por mi parte, señora, yo no la desprecio a Ud. Pero tenga cuidado, cuando me encuentre por la calle, de no saludarme, por que supongo que se dará cuenta de que hay una gran diferencia entre nosotras...

LIRIO: (*Llorando*). ¡Qué desgraciada soy! ¡Jamás imaginé semejante ingratitude!... Yo que las saqué a Uds. de la miseria, yo que las enseñé a vestirse, a portarse como señoritas...

RINA: Bien, Capitán, terminemos con esta escena desagradable. Llévenos donde nos esperan nuestros novios. ¡Vamos Lulú!

CAPITÁN: Sí, vamos. Los muchachos deben estar impacientes.

PETRONILA: No llore, doña Lirio. Olvídense de estas ingratas. Mabel y yo nos quedamos a su lado.

MABEL: Y no es porque yo no tenga novio... (*Enlazando a Pedro*). ¿No es cierto que me amas y que te casarías conmigo, mi tesoro?

PEDRO: ¡Te amo, te amo!... Pero ¿casarme? Eso no sé...

LIRIO: ¡Ah, Mabel querida, te lo suplico, no te marches... Si tú también me abandonas, mi ruina será completa.

MABEL: Por el momento, me quedo...

RINA: (*Dirigiéndose a Mabel y a Petronila*). Y Uds., señoritas, tengan presente que jamás nos hemos conocido.

LULÚ: Lo mismo digo. ¡Cuidado con saludarme, si me ven en la calle! Las diferencias sociales están bien marcadas en este pueblo y yo no puedo rebajarme a contestar saludos de mujeres de mala vida.

MABEL: (*Riendo*). ¡Váyanse Uds. tranquilas!... Si alguna vez las encuentro en la calle no podré saludarlas porque me moriré de risa al verlas con aire de santurronas.

RINA: ¡Cállate, mujer desvergonzada!

PETRONILA: (*Haciendo ademán de atacar a Rina y a Lulú*). ¡Hipócritas, les voy a dar tal paliza que sus novios no van a saber dónde tienen la cara ni el trasero...

LULÚ: ¡Capitán, capitán, defiéndanos!... Somos mujeres decentes...

RINA: ¡Socorro, Capitán!... ¡Llame a la policía!...

CAPITÁN: ¡Señoritas, calma, por favor!... ¡Calma, calma!... Doña Lirio, Mabel, ayúdeme! ¡Pedro, muchacho, ven aquí!...

MABEL: ¡Ay, qué risa!... Yo ayudaré a Petronila para darles una zurra a este par de vírgenes de segunda mano...

LIRIO: Yo no me meto en más líos. ¿Qué se imaginan estas infelices? ¿Green que porque se van a casar con unos pescadores muertos de hambre, se han convertido en grandes damas? ¡Cuando reciban las palizas de los maridos, verán la cara que podrán! ¡Pobre de mí! ¡Y yo que las saqué de la miseria!... ¡Malditas desagradecidas!

PETRONILA: ¡Déjelas, doña Lirio, déjelas! Cuando Aldo y Polo las abandonen, vendrán a buscarla a Ud. para que las reciba de nuevo... ¡Que se vayan al diablo!... ¡No les haga caso, mi buena señora! ¡Vamos adentro! (*Dirigiéndose al capitán*). ¡Y tu, viejo babieca, llévate a tus novias y enséñales lo que tienen que hacer en la noche de boda.

MABEL: ¡Son tan inocentes las pobrecitas!... Ven, Pedro vamos adentro.

LIRIO: ¡Adentro todos, y que el diablo cargue con las novias!

ESCENA XII

(*Entran doña Lirio, Mabel, Pedro y Petronila. El capitán coge las dos maletas*).

CAPITÁN: ¡Vamos andando!

RINA: ¡Que bochorno he pasado! Mi querida Lulú, tenemos que reunir cuanto antes un Comité de Moralidad para expulsar a estas mujeres perdidas.

LULÚ: Son la vergüenza de la ciudad...

CAPITÁN: Vamos andando. ¡Qué difícil es casar a la gente!

RINA: ¡Vamos pronto! Tengo impaciencia por ver a mi novio y saber cómo vamos arreglar esto del matrimonio.

CAPITÁN: Eso se arregla en el Registro Civil.

RINA: No, me refiero a la seguridad que me dará Polo. Yo dejo una buena

situación para casarme con él. Tiene pues, que corresponderme. Le exigiré que se comprometa a trabajar, abandonar las juergas y la bebida. ¡Nada de mujeres! A una señorita de mi posición no se le engaña.

LULÚ: ¡Y que Aldo y Polo no crean que nos hacen un favor!... Más bien son ellos los favorecidos. Nosotras aportamos buenas dotes, y en cuanto a nuestras prendas personales, tenemos muchos testimonios de lo que valemos...

CAPITÁN: Sí, sí, eso lo creo...

LULÚ: Además, no es la primera vez que nos ofrecen matrimonio. Hace tiempo que nos habríamos casado si hubiéramos querido. Pero como tenemos experiencia de los hombres...

RINA: Eso también tendrán que tomar en cuenta nuestros novios: conocemos todas las tretas de los hombres y a nosotras no nos engañan como a las demás. Sabemos defendernos.

CAPITÁN: Sí, ya sé que son Uds. de armas tomar.

LULÚ: Nada de eso. Pero Polo y Aldo tienen que pensar bien en el riesgo que corren al casarse con nosotras... *(El Capitán hace un gesto fatalista)*. ¿Por qué hace Ud. ese gesto? ¿Cree que el riesgo que corren sus marineros es el de ser cornudos? Eso es lo que Ud. piensa, porque Ud. es un cochino y un egoísta como la mayor parte de los hombres. ¡No, no, tranquilícese Ud.! ¡Somos muchachas sinceras y si nos casamos es para formar un hogar tranquilo y ser felices. El riesgo que corren sus marineros es de que les rompamos la cabeza el día que los sorprendamos despilfarrando el dinero en francachelas. A nosotras no se nos cuenta cuentos, Capitán! De modo que al llegar al puerto, los mariditos se vienen a casa con toda la plata, sin que falte un céntimo, y cuando quieran tomar un trago, se lo toman en la cocina, mientras la mujercita prepara la comida y los niños juegan alrededor.

CAPITÁN: ¡Emocionante cuadro!

RINA: Vamos a ver lo que dicen los novios. Si están de acuerdo con nuestras condiciones, fijaremos las fechas de las bodas. De otro modo, que se vayan de paseo.

LULÚ: Eso es. A mí me gustaría, querida Rina, que nos casáramos el mismo día. No se olvide, Capitán, que Ud. ha prometido grandes fiestas y magníficos regalos.

CAPITÁN: Bueno... Uds. saben... En un momento de arrebatos se hacen promesas, pero después...

RINA: Tampoco Ud. nos viene con cuentos. Lo dicho, dicho. Si no cumple su promesa, iremos a contarle a su señora algunas cositas que sabemos de Ud. y que ella oiría con mucho interés...

CAPITÁN: ¡No, no!... Nada de ir con historietas a mi mujer, que ya tiene el genio bastante agrio creyéndome un santo. ¡Qué sería si llegara a saber!...

LULÚ: Entonces, ¿los regalos, la fiesta?

CAPITÁN: *(Fatalista)* ¡Qué voy a hacer!... ¡De acuerdo, de acuerdo!... ¡Si yo hubiera sabido en el lío en que me metía el Santo Patrón!... ¡Vamos andando, señoritas!

RINA: Vamos. Nunca creí que el ser novia emocionara tanto.

LULÚ: ¡Ay, mi querida Rina!... Tiemblo como una hoja. Pienso en el vestido blanco, en los azahares... Vamos a ver a nuestros novios. *(Salen seguidas por el Capitán)*.

ESCENA XIII

(Doña Lirio aparece en la puerta de su casa, baja a la calle y mira hacia el lado por donde se han ido Lulú y Rina).

LIRIO: ¡Se han ido!... Nunca me hubiera imaginado que fueran capaces de marcharse así, insultándome y despreciándome. ¡A mí, que he sido una madre para ellas!... ¡Ingratas, desagradecidas!... ¡Este mundo de ahora está poblado de víboras, nada más que de víboras! ¡Ay, Rina, Lulú, corazones de piedra, Uds. causarán mi ruina! ¿Qué voy hacer ahora? ¿Dónde voy a encontrar otras muchachas agraciadas y con temperamento, que sepan dar a los hombres la ilusión de amor? ¡Y esta noche los gringos estarán aquí!... Mabel y Petronila no bastarán, a pesar de que están resueltas a afrontar la situación. ¡Qué desastre!... Antes sobraban las chicas alegres, que sabían vivir; pero los tiempos han cambiado y las mujeres se ponen cada día más virtuosas. No hay nada que hacer con ellas. Mi casa era la última que tenía éxito en esta ciudad, pero ahora me dan un golpe mortal y tendré que seguir la suerte de las otras. Bella, donde yo aprendí el oficio, tuvo que cerrar sus puertas por falta de muchachas; Dorina, que tenía dormitorios en todos los estilos y hasta una piscina romana, se declaró en quiebra. El decorado ya no interesa a nadie. Los hombres han perdido la fantasía y la curiosidad. Antes les gustaba un salón chino, un dormitorio árabe. Ahora están siempre de prisa y ni siquiera miran cómo es el cuarto. No sienten el deseo de cambiar de ambiente. Apenas si ya se dan el trabajo de engañar a sus mujeres. Y eso no es porque ahora se hayan puesto serios, sino porque han perdido la fantasía y el amor por la vida. Los muchachos jóvenes, en vez de hacer el amor, prefieren discutir de política o convertirse en gangsters. ¿Por qué? Porque las mujeres ya no se dan la pena de atraerlos, ya no quieren ser

coquetas ni misteriosas como éramos las niñas de mi tiempo. Ahora proclaman la igualdad de los sexos. ¡Las mujeres y los hombres iguales...! ¡Háganme el favor... Hay cosas que no comprenderé nunca. ¿Dónde quieren Uds. que yo encuentre otras muchachas como Rina y Lulú? Las chicas de ahora ya no saben divertir a los viejos ni embrujar a los jóvenes. No les interesa. Por eso los pobres, cuando quieren matar el aburrimiento, no tienen más remedio que fundar un partido político, asaltar un banco o hacer otra tontería por el estilo. Pero no son felices; ni el poder ni el dinero les sirven, y al fin mueren desesperados. ¡Qué porvenir más negro!... Nuestro oficio era bueno. Nosotras ganábamos lo suficiente para pasarlo bien y asegurar nuestra vejez. Al mismo tiempo la sociedad se beneficiaba porque dábamos fantasía y variedad al mundo. Gracias a nosotras, los hombres podían escapar a la rutina por algunos momentos y volver a ella con un poco de optimismo. Nosotras despertábamos en los hombres esa ternura que la avidez del dinero ahoga en ellos. Los hacíamos más humanos. Los que condenan al amor venal, no saben nada de la vida e ignoran cómo la intimidad con una muchacha bonita y alegre apacigua el corazón del hombre... Y ahora las últimas de esas muchachas, las últimas dispuestas a desempeñar un oficio ilustre en el pasado, me abandonan para convertirse ¡ellas también! en mujeres honestas... ¿Qué va a ser de mí? Cerraré mi casa y moriré de aburrimiento como el mundo entero.

TELON

ACTO TERCERO

(El mismo decorado, pero la plaza está adornada de banderolas y de farolillos. Grupos de personas hablan animadamente. Hay ambiente de fiesta. En primer término un ciego que toca el violín).

ESCENA I

(El ciego se desprende del grupo de personas que aplauden la pieza que acaba de ejecutar en su violín).

CIEGO: *(Cantando, acompañado del violín).*

*Escuchad, mis damas y mis caballeros,
esta historia plena de moralidad
en la cual se unieron cuatro corazones
al triunfo admirable de la sociedad.*

*El mar y el demonio se hallaban de acuerdo
para en sus horribles abismo hundir
a dos lindas niñas y a dos pescadores
que sólo deseaban amar y vivir.*

*Danzaban contentos los siete pecados
y las malas lenguas se daban a hablar:
serían las niñas presas del demonio
y los pescadores víctimas del mar.*

*Pero la desgracia fue a tiempo vencida,
y en vez de naufragio, chisme y perversión,
dos bodas ahora celebra este pueblo
en la misma fiesta de su gran patrón.*

*Aplaudid, mis damas y mis caballeros,
al triunfo del orden y de la moral.
Los goces prohibidos y los malos sueños
ceden ante el noble tálamo nupcial.*

*Dentro de un momento, las dos parejitas
a esta ilustre plaza deberán venir,*

*ellas transformadas en castas esposas,
ellos en camisa... del hombre feliz.*

*Respetable público, celebrad conmigo,
el triunfo bendito del orden social.
¡Qué vivan los novios, y por muchos años
que llueva sobre ellos la felicidad!...*

EL PÚBLICO: *(Aplaudiendo)* ¡Bravo, bravo! ¡Vivan los novios! ¡Vivan!

UNA MUJER: ¡Qué buena idea la de celebrar los dos matrimonios en la fiesta de nuestro santo patrón. Así todo el pueblo puede gozar del espectáculo y oír los discursos.

UN HOMBRE: El discurso del alcalde me gustó más que todos los otros ¡Qué bonito habló!

UNA MUJER: ¡Muy bonito, muy bonito! Claro que en términos demasiado elevados para una pobre ignorante como yo.

UN HOMBRE: Lo que dijo fue lo de menos. La cuestión estaba en ver cómo accionaba el tipo. Si de pronto se hubiera quedado inmóvil cuando hacía un ademán, habría parecido una estatua! *(Imita al orador)*.

OTRO HOMBRE: ¡Eso es, una estatua!

OTRA MUJER: Mi marido dice que es un gran hombre y que se presentará como candidato a diputado. Mi marido votará por él.

UN HOMBRE: Yo también, y creo que todo el pueblo.

UN NIÑO: *(Gritando)*. ¡Ya vienen los novios! ¡Ya vienen los novios!

UNA VIEJA: Déjenme pasar. Quiero besar otra vez a Rina y a Lulú. ¡Parecen reinas!

UNA MUCHACHA: ¡Qué trajes más bonitos! ¡Ay, cuándo me tocará a mí!

VARIOS: ¡Ya vienen, la vienen!

ESCENA II

(Entran Lulú del brazo de Aldo y Rina del brazo de Polo. Ellas visten trajes de novias y ellos están endomingados. Siguen a las parejas Rosa, Micaela, el capitán, el alcalde y otras personas).

LOS DE LA PLAZA: ¡Vivan los novios! ¡Vivan!...

(El ciego toca la marcha nupcial en su violín).

TODO: ¡Bravo! ¡Vivan los novios!

(Las novias corresponden a los besos de las mujeres; los novios hacen reverencias).

ALCALDE: Sin falsa modestia, debo decir que siempre tengo ideas admirables. ¡Mire usted, capitán, qué ocurrírseme casar a estas parejitas el día de nuestro Santo Patrón!... La fiesta está resultando estupenda, más lucida de lo que yo mismo esperé. ¿No es cierto?

CAPITÁN: Sí... hum... sí...

ALCALDE: ¡Hombre, qué le pasa a Ud.!... ¿Por qué anda con esa cara de entierro en un día de regocijo como éste?

CAPITÁN: Pienso en lo que me cuesta la fiestecita ésta. ¡Maldita idea tuve cuando ofrecí costearla.

ALCALDE: ¡Vamos, hombre! ¡Quién piensa en el dinero!...

CAPITÁN: Claro, Ud. no piensa porque no es Ud. el que paga.

ALCALDE: No sea mal genio, hombre, y póngase alegre. ¡Qué espectáculo tan hermoso y tan reconfortante. El corazón se le ensancha a uno viendo cómo triunfa Eros y cómo, en lugar de volar locamente de flor en flor, se posa en una corola y llama a Himenco. En este caso, se ha posado al mismo tiempo en dos corolas y ha formado dos nidos. Luego veremos regordetes amorcillos triscado en esta plaza. ¿No es así, capitán?

CAPITÁN: Yo no digo nada. Eso de que llame a Himeneo para triscar por la plaza, no me parece...

ALCALDE: ¿Cómo es eso? ¿No está Ud. de acuerdo?

CAPITÁN: No sé si estoy de acuerdo o no, porque no entiendo eso de alguien que vuela de flor en flor. Pienso en la plata que me cuesta este vuelo. ¡Maldita sea!

ALCALDE: (*Con desprecio*). No me extraña que cuando hablo en forma elegante Ud. no me entienda. Ud. se ha pasado la vida pescando y no ha podido cultivarse...

CAPITÁN: ¿Y qué hay con que yo me haya pasado la vida pescando? ¿Acaso no es más honrado y más decente un pescador, que un fresco como Ud., que se hace elegir alcalde a fuerza de intrigas, que pasa el tiempo hablando en jerigonza y echándose al bolsillo los dineros de la comuna?

ALCALDE: ¡Pero, capitán!... ¿Qué es esto? ¿Ud. me insulta, y en un día como éste?

CAPITÁN: En este día, o en otro cualquiera, no tolero a Ud. ni a nadie que me trate con arrogancia. Aquí nos conocemos todos y Ud. debe andarse con cuidado si no quiere pasar un mal rato.

ALCALDE: ¡Hombre, por Dios!... ¡Qué mal humor tiene Ud.! No hay motivo para sulfurarse. Cada uno a lo suyo: Ud. ejerce el noble oficio de pescador. Está muy bien. Yo soy político, hombre de letras, líder, y eso —Ud. no lo

negará— es una elevada manera de servir al país. Mi intención no ha sido jamás la de ofender a un valiente marino como Ud. Sólo he querido explicarme sobre lo que significa un día como hoy.

CAPITÁN: Significa simplemente, que todo el mundo come y bebe a costa mía.

(Los novios se acercan. El alcalde se dirige a ellos).

ALCALDE: Hijos míos (permitidme que os dé este nombre tan grato al corazón de quien ha traído al mundo numerosa prole), hijos míos, dentro de algunos momentos se iniciará el baile en la Alcaldía. Vosotros cuatro seréis nuestros festejados de honor, y aunque comprendemos que estáis impacientes por refugiarnos en vuestros tibios nidos y entregaros a los dulces retozos de Eros, os rogamos que iniciéis la danza *(Aparte a Aldo y Polo)*. Abran Uds. el baile, den unas cuantas vueltas y luego se escabullen *(Malicioso)*. ¡Qué ganas tendrán de estar a solas. con esos pimpollos! ¿eh? ¡Ah, los diablos con suerte!... Las chicas están preciosas.

POLO: Iremos con mucho gusto, señor alcalde.

RINA: Señor alcalde, le agradecemos mucho la invitación y abriremos la danza con el mayor placer, pero Ud. tendrá que disculparme. Me siento fatigada y quiero retirarme temprano.

CAPITÁN: *(Aparte)*. ¡Fatigada!... ¡Y cuando bailaba toda la noche en casa de doña Lirio!

LULÚ: El baile me marea, señor alcalde... Pero iré a la fiesta un momento para no desairar la invitación...

ALCALDE: *(Malicioso)*. Sí, sí, comprendo... no necesito explicaciones... Quieren estar solos. Muy bien. Hijos míos, hacéis una aparición, bailáis un poquito y os retiráis. Nosotros continuaremos festejando a nuestro Santo Patrón y bebiendo a la salud de estas dos encantadoras parejas.

UNA MUCHACHA: *(Al oído de la otra muchacha)*. ¿No te da envidia? Esas ya casadas y nosotras todavía esperando... No se puede negar que están bonitas, pero mira el aire de mosquitas muertas que tienen, y ya sabes de donde salen.

OTRA MUCHACHA: ¡Cállate, no te vayan a oír!

UNA MUCHACHA: ¡Bah, qué me importa!... Si me oyen tendrán que hacerse las desentendidas porque no les conviene discutir estas cosas.

OTRA MUCHACHA: Y dicen que llevan al matrimonio una gran dote. Parece que ganaron mucho cuando estuvieron donde tú sabes.

UNA MUCHACHA: Así dicen...

OTRA MUCHACHA: ¡Hay mujeres con suerte!... ¡Y pensar que dos novios me dejaron plantada cuando supieron que yo era pobre!... ¡Y esas!...

UNA MUCHACHA: ¡Ay, hija, si a veces dan ganas de meterme en una casa mala!...

OTRA MUCHACHA: Ya lo creo. Las desvergonzadas se casan, y nosotras las honradas nos quedamos para vestir santos...

ROSA: *(A Polo y Rina)*. Hijitos míos, ¡qué felicidad, qué día más dichoso! El cielo ha querido darme para mi vejez, el consuelo de mis encantadores sobrinos *(Los besa)*.

RINA: ¡Querida tía!... Su virtud merece todo nuestro cariño.

ROSA: Micaela, ven aquí, ¿no encuentras adorable a mi sobrina?

MICAELA: Claro que sí, tan hermosa y distinguida como mi nieta Lulú.

ROSA: *(Aparte, a Micaela)*. ¡Y qué bien vamos a vivir ahora, mi vieja amiga! ¡Se acabaron las penurias!

MICAELA: Viviremos como lo merecemos por nuestra condición. ¡Qué muchachas más encantadoras!... ¿Viste qué caritas tan angelicales tenían cuando el alcalde hizo su discurso y habló de la virtud de las esposas y de los deberes de las madres?

ROSA: ¡Cómo no lo iba a ver!... Parecían en realidad, dos ángeles.

ESCENA III

(Aparecen Pedro y Mabel del brazo y cantando. Avanzan entre la espectación de los presentes).

PEDRO: ¡Hola, Polo!... ¡Qué tal, Aldo!... No podía dejar de venir a felicitaros. ¡Vivan los novios!

LULÚ: ¿Qué escándalo es éste? *(Mostrando a Mabel)*. ¿Cómo se atreve esta mujerzuela a presentarse aquí?

MABEL: ¿Mujerzuela yo? La desvergonzada eres tú.

RINA: Señor alcalde, ¿cómo puede Ud. permitir que gente de esa calaña venga a mezclarse a personas decentes?

MABEL: ¿Quién te dio la decencia, pobre infeliz?

ALCALDE: ¡Paz, paz, por favor! Respeten, por lo menos el día de nuestro Patrón.

PEDRO: No faltamos el respeto a nadie, señor alcalde. Yo sólo quería felicitar a mis compañeros.

LULÚ: Aldo, vámonos inmediatamente a casa. No puedo soportar la presencia de esta mujer de malas costumbres.

MABEL: ¿Malas costumbres? Fuiste tú quien me las enseñaste. Cuando yo llegué a casa de doña Lirio, ya hacía tiempo que tú estabas ahí.

RINA: Lulú, no te rebajes a discutir con esa perdida. ¡Vámonos inmediatamente!

ALCALDE: ¡Calma, calma! Hoy es día de regocijo. Vamos a la alcaldía para

dar comienzo al baile (*A Rina y Lulú*). Mis queridas señoras, pasen, vengan por aquí. No es posible que vosotras faltéis. Debéis abrir la danza.

RINA: Si va esta clase de gente, yo no voy.

LULÚ: Ni yo.

ALCALDE: No tengáis cuidado. Al baile sólo vendrá lo más distinguido de la ciudad. Será una hermosa recepción. Vosotras iniciaréis la danza y luego os marcharéis a casita, al nidito de amor, ¡eh los pichones!... (*Al ciego*). ¡Eh, tú! la Marcha Nupcial! ¡Adelante, la fiesta comienza!

(*El ciego toca la Marcha Nupcial. El alcalde, dando el brazo izquierdo a Rosa y el derecho a Micaela, inicia la marcha seguido de los novios y de toda la concurrencia de la plaza. Sólo quedan en escena el capitán, Mabel y Pedro*).

ESCENA IV

MABEL: ¡Ja, ja!... ¡Qué ridículas!... Se van furiosas porque saben que nadie cree en la virtud que aparentan.

CAPITÁN: Pero tú, Pedro, ¿qué mosca te picó de venir a formar líos aquí?

PEDRO: Sólo quería saludar a mis compañeros, felicitarlos...

MABEL: Y yo quería ver la cara de esas dos sinvergüenzas convertidas en damas respetables. ¡Qué mundo, qué mundo!...

PEDRO: ¡Y como están de serios y tímidos Aldo y Polo!...

MABEL: No se atrevieron a decirme nada. Debían haber salido en defensa de sus mujercitas.

CAPITÁN: Bueno. Olvidemos todo esto.

MABEL: ¡Tratarme a mí de mujerzuela!... ¿Y ellas qué son?

CAPITÁN: Ellas son respetables esposas...

MABEL: ¿Cómo? Si hace pocos días estábamos juntas en casa de doña Lirio. Y tú lo sabes, viejo chocho, puesto que eres cliente de la casa.

CAPITÁN: Calla, niña. No te hagas mala sangre, porque todo lo que puedes decir es inútil. Rina y Lulú eran pensionistas de doña Lirio. ¿Y qué? Eso fue el pasado. El mundo no vive del pasado sino del presente. Ahora Rina y Lulú son respetables esposas. Tú nos vienes ahora con historias de otros tiempos, que ya no interesan a nadie.

MABEL: Yo digo la verdad. Todos lo saben.

CAPITÁN: Tu verdad ya no existe. La verdad de ahora es diferente. Rina y Lulú tienen razón en darse tono. Se ponen en el papel que les corresponde como esposas de Aldo y Polo.

PEDRO: Ud., capitán, es el autor de esa transformación.

CAPITÁN: Déjame tranquilo, que para transformaciones, hay que ver la tuya.

Tú, el muchacho tímido, que nunca había tocado una mujer, que jamás bebía un trago, te pasas ahora en eterna francachela.

MABEL: No vas a venir a moralizarnos también a nosotros...

CAPITÁN: No, eso no. ¿Qué tengo que ver con lo que Uds. hagan? Pero me asombra el cambio de éste. ¡Tan casto, tan santurrón, y ahora loco por tí!...

MABEL: ¿Y qué? ¿No soy acaso bastante bonita para volver locos a los hombres?

CAPITÁN: Claro que sí, pero a este Casto José...

PEDRO: ¡Bah, algún día yo también tenía que descubrir las cosas buenas que hay en este mundo. Además, como Aldo y Polo se han pasado al campo de la virtud, yo tenía que pasarme al campo del vicio para equilibrar la situación.

CAPITÁN: Por lo que veo, reemplazas ventajosamente a los dos.

MABEL: Mi Pedro puede reemplazar a media docena. Vale más que todos los hombres de esta ciudad.

PEDRO: (*Pavoneándose*). Y de cualquiera otra ciudad o capital.

MABEL: (*Besándolo*). Así es, amor mío.

CAPITÁN: Bien, bien. Háganse todos los arrumacos que les venga en gana y sigan la juerga, pero no formen escándalos a Rina y Lulú, que están casadas con todas las de la ley y quieren vivir tranquilas.

PEDRO: Capitán, déjese de tanto sermón, y venga con nosotros a beber una buena botella.

MABEL: ¡Qué risa ver a Lulú y Rina coronadas de azahares y bajando los párpados púdicamente!

CAPITÁN: ¿Y por qué no? Quieren ser buenas esposas.

PEDRO: Está muy bien, pero se ve que el Registro Civil las ha transformado: eran muchachas modestas y de buen corazón. El matrimonio les ha dado una pureza agresiva. ¿Por qué será?

MABEL: Siempre fueron unas víboras, pero el oficio las obligaba a disimular su maldad. Por agradar a la clientela, se presentaban como buenas chicas. Hasta tenían gestos de ternura. Ahora aparecen las verdaderas almas...

PEDRO: Sí, ésa es la verdad. Ahora pueden darse el lujo de no fingir más. Cada día irán más lejos por el camino de la pureza y serán más implacables frente a los pecados, más despiadadas frente a la miseria. Antes tuvieron que sonreír a la fuerza. Ahora, de manera natural, harán muecas agrias. Prefiero el pecado de mi Mabel, que es alegre y tierna, en vez de esas brujas.

CAPITÁN: ¡Vaya, hombre; otra vez me dejas asombrado!... ¡Qué discursito!... Te pareces al profesor de la Escuela en día de repartición de premios...

MABEL: Es el amor que ha cambiado completamente a mi Pedro.

CAPITÁN: Se ve, se ve... hasta parece que lo ha puesto inteligente, ¡Qué transformación!

PEDRO: Mi caso es bien sencillo: el hombre es débil y cae con la misma facilidad en la virtud que en el libertinaje.

MABEL: Tú has caído en el amor; nada más que en el amor.

PEDRO: Bueno, dejémonos de estar hablando con la garganta seca. Vamos a beber una buena botella, Capitán. Piense que hace pocos días estábamos en peligro de ser tragados por las olas y ahora estamos gozando de la vida. Vamos.

CAPITÁN: No puedo; tengo que ir al baile del Alcalde.

MABEL: ¡Venga Ud., hombre! Eche al diablo al Alcalde. Al fin y al cabo no es Ud. el que se casa.

CAPITÁN: No, por desgracia.

PEDRO: ¿Cómo? ¿Ud. también quiere casarse?

CAPITÁN: ¡No digas tonterías!... Lo que quiero decir es que todos han cambiado menos yo. Eramos cuatro en nuestro barco. Dos, como tú dices, han caído en la virtud y uno, tú, en el libertinaje. Sólo yo sigo lo mismo, ¡siempre lo mismo!... Pero sería ridículo que cambiara a mis años. Sólo la juventud tiene derecho a escoger. ¡Es maravilloso! ¡Podér decir, seré bueno, seré malo, seré santurrón, seré un calavera!... El viejo ya no puede ser más que eso: viejo.

MABEL: ¡No vengas con esas historias!... No hace muchos días estabas bailando como loco en casa de doña Lirio. Y cuando te encierras con la gorda Petronila, ¿eh? ¡No será para contarle que eres viejo, supongo!...

CAPITÁN: ¡Bah, no es más que el arranque de un momento!... Pero antes era otra cosa. A veces me pongo a pensar, y veo unas caras muy bonitas, así como la tuya, Mabel, que me sonríen en el recuerdo de mis años mozos... No sé cómo se llamaban esas muchachas, ni dónde las vi. ¡Hace ya tanto tiempo! Pero cuando pienso en ellas, me parece que vuelven a visitar al pobre viejo.

MABEL: ¡Vaya, Capitán, no te pongas triste en este día de fiesta para todos; para los que se casan y para los otros. Entremos. Petronila debe estar ahí. A ti te gusta la gorda Petronila, ¿no es cierto? Y cuando estás con ella no te sientes tan viejito...

CAPITÁN: ¡Ay, algunas veces uno pierde la cabeza!

PEDRO: Pues, piérdala ahora: vamos a tomar unos tragos. La vida es corta.

CAPITÁN: ¡A quién se lo dices!...

MABEL: ¡Vamos adentro! Habrá que consolar también a doña Lirio, que debe estar llorando a mares por la ingratitud de Rina y Lulú.

CAPITÁN: Vayan Uds. Yo no puedo. El Alcalde no me perdonaría si no asistiera a su fiesta. ¡Hasta pronto, muchachos!

PEDRO: ¡Que le vaya bien, Capitán! Cuando se aburra con esas momias, venga a dar una vuelta por aquí. No faltará un trago.

CAPITÁN: ¡Hasta luego, y no hagan muchas locuras!... ¡No, al revés: hagan todas las que puedan!...

ESCENA V

(El Capitán se marcha. Mabel y Pedro llaman a la puerta de doña Lirio. Esta sale).

LIRIO: (Suspirando y enjugándose los ojos). ¡Ah!, son Uds.!... Espero que no me traerán otra mala noticia.

MABEL: No, todas las noticias nuestras son buenas. Pero ¿qué le pasa? ¿Todavía sigue lloriqueando por esas dos estúpidas?

LIRIO: No lloro por ellas: lloro por mí misma...

MABEL: ¡Qué tontería!

LIRIO: ¡Claro! ¿Qué te importa a ti que yo me arruine? ¡Cómo la señorita está enamorada, ve el mundo de color de rosa. Eres tan mal agradecida como las otras!

MABEL: Ahora Ud. va a empezar a perseguirme a mí también.

LIRIO: ¡Perseguirte, perseguirte!... ¡Egoísta, desgraciada!... Te pasas todo el tiempo con éste y no te ocupas de la casa. He perdido a Rina y a Lulú y ahora te pierdo a ti. ¿Qué voy a hacer para que mi negocio continúe? (A Pedro). Y tú, fresco, debes fijarte en el interés de esta niña y no hacerle perder el tiempo.

PEDRO: Ud. se equivoca, doña Lirio: Mabel no pierde el tiempo. Nos amamos.

LIRIO: ¡Amor, amor!... ¡Ya estoy harta de oír hablar de amor. El amor y el matrimonio son mis enemigos. El matrimonio de las otras o el mío, es el mismo: soy siempre la víctima. Mi marido me abandonó y tuve que luchar sola. Yo era joven y...

MABEL: ¡Sí, sí, ya lo sabemos!... Nos ha contado mil veces su historia, de adelante para atrás y de atrás para adelante. (Imitándola). Yo era una niña llena de ilusiones... Mi marido era un hombre hermoso, pero infiel... Me destrozó el corazón... Y sigue la lata...

PEDRO: Bueno, vamos adentro y no discutamos. Es día de jolgorio. ¡Venga música y trago! ¡Hay que divertirse!

- LIRIO: Sí, fresco, hace tiempo que te estás divirtiendo, pero a costa mía. Me distraes a Mabel, te la llevas por ahí... Y después vienes, bebes y no pagas.
- PEDRO: Pero ya le he dicho que la semana próxima salgo a la pesca. Al regreso traeré dinero, mucho dinero. Es la buena estación. Volveremos con el barco cargado hasta más no poder. Le pagaré todo lo que le debo y consumiré al contado mucho más.
- LIRIO: Creo que aunque pescaras una ballena no tendrías bastante para pagarme. Mejor sería que no te aparecieras por aquí mientras no tengas plata contante y sonante.
- MABEL: Si es así, yo tampoco me apareceré por su casa, doña Lirio.
- LIRIO: ¿Cómo? ¿Qué dices?
- MABEL: Digo que si Ud. no permite que Pedro venga a visitarme me voy con él.
- LIRIO: ¿Tú también? ¡Pobre de mí! No me queda más que cerrar mi establecimiento. Soy víctima de la ingratitud humana.
- MABEL: Sí, ya lo sabemos: todos la abandonan. Su marido, sus hijos, Rina, Lulú y no sé quién más, se fueron... Conocemos su historia, doña Lirio.
- LIRIO: *(Llorando)*. Nadie tiene compasión de mí.
- PEDRO: Señora, no llore... Todo se arreglará... Mabel, sé buena...
- MABEL: ¡Basta de lágrimas y de chillidos! ¡Queremos alegría y música. Yo me quedaré con Ud., doña Lirio, siempre que trate Ud. bien a Pedro y le dé todo el crédito que desee.
- LIRIO: ¡Está bien, está bien!... Entren y hagan lo que quieran. ¡La vida me ha vencido!
- PEDRO: Consuélese Ud. La semana próxima voy al mar y volveré con todos los pescados de esta zona. Rina y Lulú han exigido al Capitán que dé a Polo y a Aldo mayor participación. El viejo tendrá que dármele a mí también. Tendré dinero, mucho dinero y seguirá la juerga. Ahora, no perdamos tiempo...
- MABEL: Te irás al mar, me quedará sola...
- PEDRO: Pero al regreso, ¡qué felicidad, Mabel!... ¡Eres adorable; tienes en los ojos un fuego que me enciende la sangre!...
- MABEL: ¡Vamos, mi amor!... ¡Alegría y música!...
- (Desde lejos viene la música de la fiesta en la Alcaldía. Se oyen aplausos lejanos y un vals lento)*.
- PEDRO: ¡Música, musical! ¡Ven, mi tesoro!
- (Pedro y Mabel bailan con las caras muy juntas. Doña Lirio avanza)*.
- LIRIO: ¡Qué alegre debe estar la fiesta!... El Alcalde sabe organizar bien las cosas. Los novios ya se habrán marchado... Cada pareja a su casa... ¡Ay, me

acuerdo de cuando me casé... Así empieza una, llena de ilusiones, confiando en los hombres, para al fin encontrarse sola y lejos de la fiesta...

MABEL: ¡Mi amor, que noche más dulce!... Ya se siente la primavera.

(Se oye la música más fuerte. Oscurece rápidamente y se encienden los farolillos).

PEDRO: Sí, es verdad. Hasta ahora yo creía que las estaciones sólo tenían importancia para la pesca, pero ahora comprendo que son otra cosa; ahora comprendo que ha llegado la primavera, mi tesoro. ¡Qué bella eres!...

(La orquesta toca "Fascinación". Mabel y Pedro siguen bailando. Doña Lirio oye arrobada y da unos pasos de vals).

LIRIO: ¡"Fascinación"!... ¡Ay, cuántas veces lo bailé cuando era joven, con la cabeza apoyada en el pecho de un buenmozo y los ojos cerrados, soñando... fascinada... *(Entona el vals y baila sola, lentamente)*. Me acuerdo de una noche suave y tibia como ésta... una noche de primavera... Yo tenía dieciocho años, mi compañero veinte... Era un soldado grande, moreno... Decía que me amaba...

MABEL: ¡Bravo, doña Lirio! ¡Al fin se alegra!...

LIRIO: Bailábamos muy apretados uno contra el otro... nos besábamos... ¡Ay!... Ahora, vieja y abandonada, me parece sentir todavía el sabor de ese beso, como si me quemara los labios... ¿Dónde estará el soldado grande y moreno de mis dieciocho años? ¿Dónde estará? Me parece que en este instante me llevara de nuevo entre sus brazos... Ya no me dice que me ama, pero me dice: "Fuiste joven, fuiste bonita y yo te amé..." *(Se detiene y se cubre la cara con las manos)*. ¡Qué bella es la vida, a pesar de todo!...

MABEL: *(Dejando de bailar y acercándose con Pedro a doña Lirio)*. ¿Qué le pasa, doña Lirio? ¿Por qué no sigue bailando?

PEDRO: Baile conmigo, doña Lirio. Acuértese de sus buenos tiempos.

MABEL: Sí, baile con Pedro. ¿No siente que ha llegado la primavera?

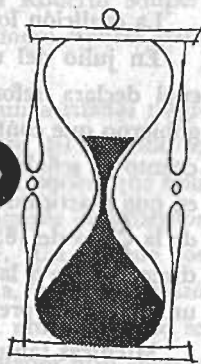
LIRIO: Sí, es la primavera que empieza.

MABEL: ¿Pero que le pasa, doña Lirio? Hace un momento que estaba tan contenta y ahora está llorando. ¿Por qué?

LIRIO: Sí, lloro, lloro... porque tengo pena, mucha pena, pero también porque creo que en el fondo, tengo un poquito de felicidad...

TELON

UNA VOZ EN EL TIEMPO



Patricio Rogers

La revolución de los “constituyentes” de 1858-59

I

SITUACION POLITICA AL PROMEDIAR LA MITAD DEL SEGUNDO QUINQUENIO DEL
GOBIERNO DE MANUEL MONTT

Los pelucones que habían llevado a Manuel Montt a la Presidencia, empiezan a distanciarse del gobierno al ver lo estériles que eran sus esfuerzos por dominarlo. Montt, por su parte, es un hombre que sabe proteger su independencia de las imposiciones partidistas o de grupo.

El llamado asunto del “sacristán” produjo la ruptura definitiva. El partido pelucón se dividió en dos grupos bien caracterizados: uno, el más conservador, defensor recalcitrante de la Iglesia, y que levantará como consigna política la bandera de la libertad electoral y el otro, el Nacional o Montt-varista defensor del patronato y de las regalías del Estado, además admirador de un tipo de gobierno fuerte.

En enero de 1858 queda sellado un pacto electoral entre liberales y conservadores. Ambos grupos se comprometen a trabajar en todo el país por listas comunes de candidatos.

La coalición logró hacer elegir a 14 miembros de un total de 72.

En julio del mismo año, la oposición presenta un proyecto de ley por el cual declara reformable toda la Constitución de 1833. Los partidarios del gobierno que contaban con la mayoría declaran inconstitucional el proyecto por cuanto no señala los artículos que eran dignos de reforma. Frente a esta situación en que prácticamente se les cerraba todo camino legal para intentar una reforma de la Carta de 1833, a los reformistas no les queda otra alternativa que el apelar directamente a la nación. Con este objeto van a fundar algunos meses después un órgano de prensa que divulgue sus puntos de vista.

Mientras tanto tratan de impedir en la Cámara de Diputados la aprobación de los presupuestos. Frente a la actitud dilatoria de la oposición, el Ejecutivo toma una decisión de importancia: por intermedio del Ministro del Interior, Jerónimo Urmeneta logra que la Cámara declare aprobado el presupuesto para 1859 después de una simple lectura.

Las actitudes del Ejecutivo estaban marcadas por un sello de autoritarismo que rayaban en la arbitrariedad.

Así es como tenemos que antes del amanecer del día 24 de septiembre de 1858 fueron apresados por orden del intendente de Concepción, Adolfo Larenas, los ciudadanos Tomás Smith, Virginio y Desiderio Sanhueza y Juan Alemparte los que en calidad de incomunicados fueron enviados a Talcahuano. "Contra ellos se inició una farsa de proceso, que no tocó a su término sino un mes después, cuando ya los acusados habían sufrido lo suficiente para creerlos amedrentados"¹.

El intendente de Valparaíso, Jovino Novoa, por su parte, manda detener a Pedro Pascual Luján y a cuatro sargentos del cuerpo de policía. En Talca se hacen nuevas detenciones, Copiapó y Caldera no quedaron al margen de esta política de "ablandamiento" de la oposición.

Párrafos aparte merecen el episodio de Pedro León Gallo en Copiapó y Diego Barros Arana en Santiago.

Frente a un acuerdo del Cabildo de Copiapó que prohibía la pena de palos el intendente hace caso omiso y la sigue aplicando a los soldados del cuerpo de policía, y como el regidor Pedro León Gallo censurase su conducta, el intendente incoa un proceso contra él y a la vez manda separarlo de su cargo²

¹Barros Arana, Diego y otros. Cuadro Histórico de la administración Montt.

²Véase: "El Ciudadano" de agosto 28 de 1858.

En Santiago, el 14 de octubre era allanada la casa de Diego Barros Arana director del diario opositor *La actualidad*. La explicación de semejante medida es la búsqueda de armas que presumiblemente se encontrarían en su domicilio. La medida es motivada por una denuncia formulada contra Roberto Souper, alojado de Barros Arana, de haber mandado un rifle a un armero francés para que lo reparara y le hiciera 50 postones.

En el puerto de Caldera la pugna oposición-gobierno adquiría ribetes trágicos. La municipalidad de Caldera se queja ante el Ministro del Interior de arbitrariedades del gobernador departamental Pedro Fernández Concha, que sólo convoca a reuniones de la corporación cuando se le antoja, no cumple sus acuerdos y hace estampar en las actas de sesiones lo que a él le conviene. "Un día que dos municipales osaron contradecir al gobernador Fernández Concha, éste los amenazó con una prisión que mandó ejecutar después de la sesión. La municipalidad se reunió para protestar contra este atentado, y entonces el gobernador hizo apresar a todos los municipales y los remitió a Copiapó para ser sometidos a juicio"³.

Delante del engarzamiento de actuaciones arbitrarias cometidas por el Ejecutivo y sus representantes, surge una oposición aglutinada en torno al diario *La Asamblea Constituyente* que luchaba por la derogación de la Constitución de 1833 y por la libertad electoral.

Punto de reunión de los reformistas era el recién fundado "Club de la Unión" de Santiago, lugar de donde irradiaba la propaganda política opositora.

Con fecha de 11 de diciembre "La Asamblea Constituyente" convoca a una reunión para el día siguiente a mediodía, donde se discutiría libremente sobre la Constitución de 1833. La reunión está condenada a no efectuarse y a ser punto inicial de la revolución de 1859 que iba a conmover al país, de Copiapó a Arauco.

II

LA ARGUMENTACION ESGRIMIDA POR LOS REFORMISTAS

Cuando la historia tenga ante su tribunal lo que hoy es presente, la condenará como un largo capítulo de infamia.

ISIDORO ERRÁZURIZ⁴

Dentro del campo de los enemigos de la Constitución de 1833, tenemos una gama de matices que fluctúa desde los ultramontanos que ven en Montt un

³Barros Arana, Diego y otros. Cuadro Histórico de la administración Montt.

⁴"La Asamblea Constituyente" de 27 de noviembre de 1858.

anticlerical y un intervencionista electoral hasta un Justo y un Domingo Arteaga Alemparte que en muchas de sus opiniones se les encuentra coincidiendo con los planteamientos de las corrientes del "socialismo utópico".

Esta gama pasa por liberales del tipo de Angel Custodio Gallo, Benjamín Vicuña Mackenna, Manuel Antonio y Guillermo Matta.

Todos comparten el criterio de que el origen fundamental de todas las desgracias que afligen a la República es la Carta Constitucional de 1833. Llegan a la conclusión de que la solución de los "males políticos" se encontrará con la reforma de la mentada carta.

Angel Custodio Gallo, Manuel Antonio y Guillermo Matta, Benjamín Vicuña Mackenna e Isidoro Errázuriz nos expresan su pensamiento respecto de la cuestión política en el período por ellos creado *La Asamblea Constituyente*. Tanto en el primer como en el último ejemplar del periódico, en el del viernes 29 de octubre y en el del 11 de diciembre de 1858 expresan sin ambages sus opiniones. "En nuestros próximos números entraremos en el terreno del frío razonamiento y analizaremos en detalle la convicción profunda de que la salvación del país, está en la apelación al país mismo y en la convocatoria pacífica de una Asamblea Constituyente".

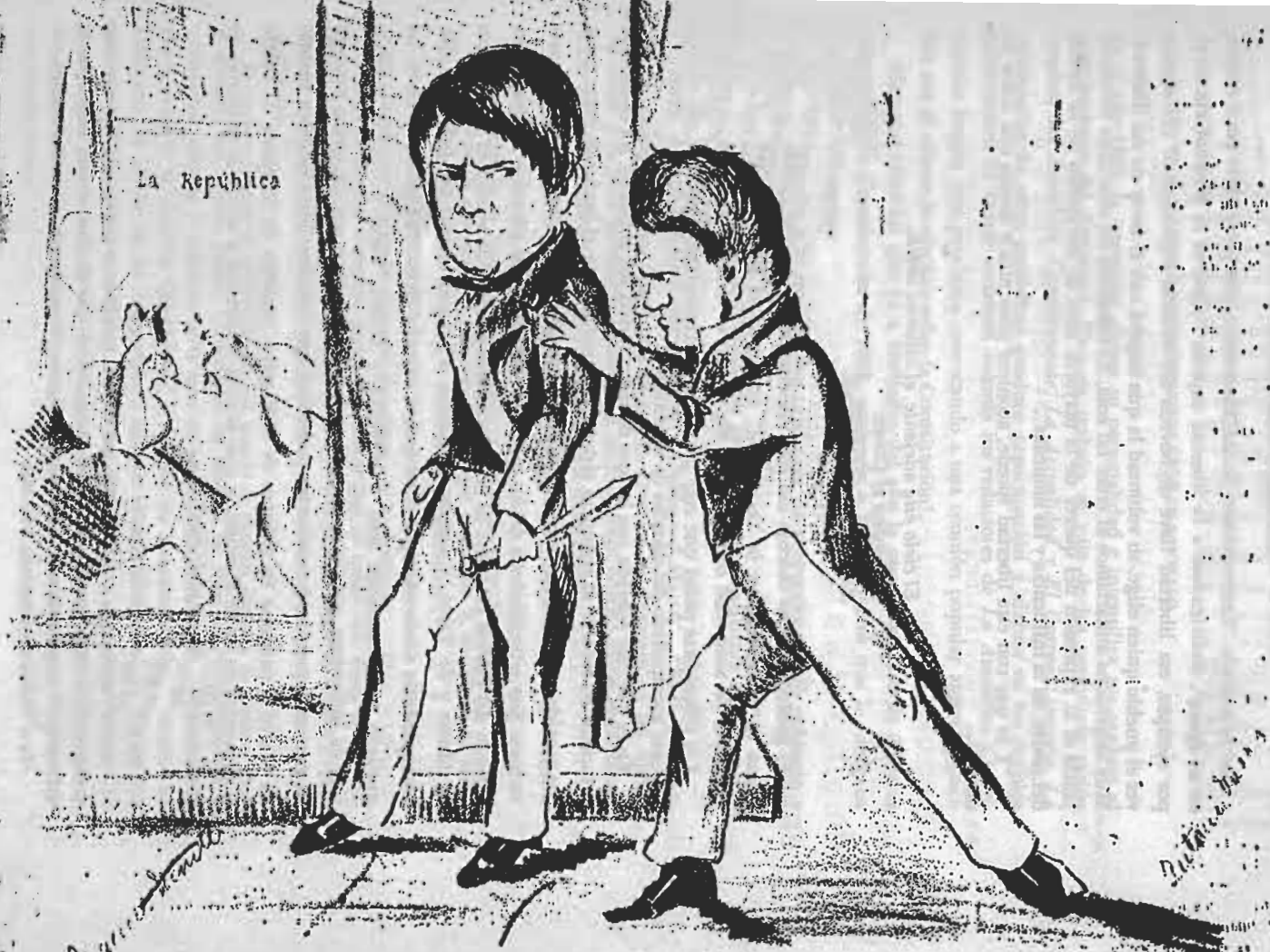
En *El Correo Literario*, otro órgano de prensa de la oposición tenemos que el articulista J. A. Torres presenta una posición mucho más radical frente a la situación política. Torres pone el énfasis en criticar las últimas elecciones concluyendo que la "tal República que tenemos no es más que la farsa más ridícula que se ha inventado hasta ahora, cuando se ha visto que a la voluntad soberana se oponía la culata del fusil"². Termina diciendo: "¡La revolución! Tiemblen de ella los gobiernos y los caudillos. Nadie puede vaticinar las consecuencias de esas grandes conmociones populares que cambian en veinte y cuatro horas los destinos de una nación"³.

A Justo Arteaga Alemparte podemos ubicarlo sin temor alguno en la posición más radical en el campo de la lucha ideológica. En esta época se caracterizó por ser un defensor de los reformistas, extendiendo esta defensa no sólo a los que pretendían el cambio de la Constitución política, sino a los reformadores que cuestionaban las bases mismas de la sociedad de su tiempo. Así llega a decir: "sobre todo es necesario recordar que esos utopistas contra quienes se truena por la prensa, en la cátedra, en las conversaciones del hogar, van en persecución de una grande y noble idea: la ruina del mal y el triunfo del bien en toda la faz de la tierra"⁴.

²*El Correo Literario*, 16 de octubre de 1858.

³*idem*.

⁴*La Semana*, mayo 28 de 1859.



Una escena del Macbeth.

En su artículo "Enervamiento Social" demuestra una perspicacia poco común en su época⁵. Refiriéndose a la libertad expresa "¿Qué es la libertad electoral, por ejemplo, esa libertad llave de bóveda del edificio republicano? ¿Es alguna vez el pueblo quien elige, su voluntad la que impera con el favor de esa libertad? Muy engañados andaríamos al creer tal cosa. El resultado de una urna electoral, jamás es la expresión del querer de la mayoría, sino de los abusos de la fuerza, del poder, de la influencia y las monedas".

"Y lo que con esta libertad sucede, acontece poco más o menos con todas las demás"...

El cielo está adelante, el infierno detrás.

Como dice el Corán:

Adelante, pues, adelante.

El gobierno en su defensa usa una argumentación en que aparece en primer plano la "obligación" y la "necesidad" que tiene el Ejecutivo de defender el principio de autoridad con el objeto de conservar el orden constitucional⁶.

Los reformistas piden que este principio sea reemplazado por el de soberanía popular acompañado del derecho de discusión⁷.

En lo que dice relación con la base de sustentación del gobierno, los opositores coinciden en señalar su completo aislamiento político por el hecho de tener a los dos partidos políticos más grandes en actitud opositora: los liberales y los conservadores. Son especialmente ácidos y a la vez decisivos los párrafos finales de un artículo del *Correo Literario* de 20 de noviembre, donde se recalca el aislamiento de Montt y de Varas, y entran a calificar a los partidarios del gobierno. Sin ambigüedades y con un espíritu de franca ruptura dicen: "El gobierno no se ha quedado completamente solo y reducido a Montt, Varas y cuatro docenas más de individuos, porque todo gobierno cuenta siempre con un cierto número de personas que sirven a todos los poderosos, que habrían sido Godos en tiempo de Marcó y patriotas en tiempos de O'Higgins, pipiolos en la época de Prieto y pelucones en la de Portales, y que estarán dispuestos a servir al gobierno de mañana, como sirven al de hoy".

⁵*La Semana*, 9 de julio de 1859.

⁶Arteaga refiriéndose a la disyuntiva que tiene el pueblo para conseguir el logro de estos principios dice: "Dos caminos tiene para conseguirlo: el uno pacífico, el otro sangriento. El primero es la reunión de una Asamblea Constituyente. El segundo la revolución armada.

⁷*La Asamblea Constituyente*, 8-xii-1858.

III

EL 12 DE DICIEMBRE DE 1858 EN SANTIAGO

En el año 1858, la oposición afirma su personalidad e intensifica sus ataques al autoritarismo del Ejecutivo. Para su trabajo se vale de los periódicos recién creados: *La Asamblea Constituyente*, *La Actualidad* y *El Correo Literario*. La publicación de estos periódicos produce preocupación y alarma en los círculos gobernantes. El temor aumenta cuando los redactores de *La Asamblea Constituyente* lanzan una proclama convocando a una reunión popular abierta y pacífica con el objeto de discutir sobre la Constitución¹.

Hay que recordar que ya a mediados del año la oposición trató de declarar reformable la Constitución de 1833, apelando a los conductos que le otorgaba la constitución vigente.

La convocatoria a la reunión fue calificada de subversiva por el gobierno y por consiguiente prohibida.

A pesar y por sobre la prohibición los ciudadanos concurren a la citación al "Club de la Unión".

"Vine al Club, estaban sólo Manuel y Guillermo Matta"... "Pedí una bandera a monsieur Clue, dueño del Hotel de Francia, la clavamos en un diablo de billar y la llevé yo mismo poniéndola en el balcón, encima de la entrada del salón de la Filarmónica, donde la reunión iba a tener lugar".

Dieron las 12. La gente empezaba a llegar. A esa hora entraron al salón el

¹Convocatoria de la Asamblea Constituyente a las provincias de la República.

"Representantes avanzados del principio salvador que ha acogido la mayoría de la nación como el remedio supremo de sus males, y teniendo en consideración:

1º Que la Constitución de 1833 ha sido ya juzgada por la mayoría de los chilenos como el origen fundamental de todas las desgracias que afligen a la República.

2º Que en la crisis angustiosa porque atraviesa el país no queda otro medio de salvación para la paz y el orden público, comprometidos cada día más por una autoridad abusiva y culpable, investida de la omnipotencia por esa constitución odiosa a los pueblos, que la reforma de esa constitución.

En nuestro carácter de simples ciudadanos, usando de nuestros derechos de hombres libres al acometer esta augusta misión, y adoptando las prácticas de todos los países democráticos, venimos los primeros a depositar en la urna de la conciencia nacional nuestro voto por la Convocatoria de la Asamblea Constituyente, y hacemos un llamamiento solemne a todos los ciudadanos, en nombre de los más grandes y sagrados intereses de la Nación, a fin de que por actos públicos, explícitos y solemnes como el que ahora iniciamos, o por los medios que los pueblos o las corporaciones libres acuerden, proclamen aquella suprema medida para que la República encuentre su salvación en la completa uniformidad de opinión y sentimiento de la gran familia chilena".

LA ASAMBLEA CONSTITUYENTE

PERIODICO POLITICO.

Número 13.

Sábado 11 de Diciembre.

Tome I.

CONVOCATORIA

DE LA

ASAMBLEA CONSTITUYENTE

Reunion jeneral en el Club de la Union el domingo 12 a la una en punto del dia.

Los Secretarios.

La Asamblea Constituyente.

SANTIAGO, DICIEMBRE 11 DI 1858.

La Asamblea Constituyente

(A LAS PROVINCIAS DE LA REPÚBLICA.)

Representantes avanzados del principio salvador que ha acogido la mayoría de la nación como el remedio supremo de sus males, i teniendo en consideración:

Primero. Que la Constitución de 1833 ha sido ya juzgada por la mayoría de los chilenos como el origen fundamental de todas las desgracias que afligen a la República. ¡

Segundo. Que en la crisis angustiosa porque atraviesa el país, no queda otro medio de salvación para la paz y el orden público, comprometidos cada día mas hondamente por una autoridad abusiva i culpable, investida de la omnipotencia por esa Constitución odiosa a los pueblos, que la reforma de esa Constitución.

En nuestro carácter de simples ciudadanos, usando de nuestros derechos de hombres libres al acometer esta augusta misión, i adoptando las prácticas de todos los países democráticos, venimos los

primeros a depositar en la urna de la conciencia nacional nuestro voto por la convocatoria de la *Asamblea Constituyente*, i haremos un llamamiento solemne a todos los ciudadanos, en nombre de los mas grandes i sagrados intereses de la nacion, a fin de que por actos públicos, esplicitos i solemnes como el que ahora iniciamos, o por los medios que los pueblos o las corporaciones libres acuerden, proclamen aquella suprema medida, para que la República encuentre su salvacion en la completa uniformidad de opinion i sentimiento de la gran familia chilena.

Angel Custodio Gallo, diputado por Valparaiso.—*Mamuel A. Matta*, diputado por Copiapó i Caldera.—*Guillermo Matta*.—*Benjamin Lucena Mackenna*.—*Isidoro Errázuriz*.

La contortoria de la Asamblea Constituyente.

'A VUESTROS HERMANOS DE TODA . (REPUBLICA.)

Todas las naciones tienen una hora solemne señalada en su destino. Cuando esa hora va a llegar, augurios y anhelos de luz y de esperanza, la anuncian en ese horizonte inmenso que se llama el porvenir. Cuando esa hora ha llegado, levántase allora, unánime, gaudiosa la frente de esas naciones para empaparse de luz y de esperanza, la luz y la esperanza del porvenir.

¡ Esa hora llegó al fin para nosotros. La República de pie la hace resonar golpeando con su augusto brazo el corazón de la patria ¡ llamando a voces en torno suyo a todos los chilenos.

Quando comenzaba el siglo, esa hora se hizo oír a la patria pidió a nuestros abuelos este solo y sublime reclamo—la INDEPENDENCIA.

I hoi que en la mitad del siglo, la hora del destino se repite, la patria pide a las jeneraciones esta sencilla i santa divisa—la LIBERTAD.

En cada época, la Providencia, artífice sublime que hace rodar en la esfera de los siglos la rotación invisible de esas horas, asigna un rol aparte a la dola de un poder distinto.

capitán Maximiano Echeverría y el teniente Francisco Echevers. Después de 5 minutos de charla, le dije yo, personalmente, que no salía sino cuando las bayonetas hubieran invadido el salón" —nos dice Benjamín Vicuña Mackenna narrando en su "Diario de prisión", las primeras alternativas de ese día de diciembre de 1858.

La puerta del local donde estaban reunidos los "constituyentes" fue derribada a golpes de barreta. Conjuntamente con los soldados que entraron, lo hicieron una serie de civiles a la galería que comenzaron a insultar a los "constituyentes". La irritación se apodera de éstos que lanzan tinterazos a los provocadores de la galería. El capitán Chacón que había reemplazado a Echeverría, para evitar reyertas hace desalojar las galerías.

En el momento de producirse la salida, Manuel Antonio Matta se dirige con volcánico lenguaje a sus compañeros: "Ciudadanos ¡Marchemos todos presos! Cuando la corrupción y la infamia están en la Moneda, es preciso que la virtud y el patriotismo marchemos a la cárcel". Al grito de ¡Viva la República! ¡Viva la Constituyente! ¡Viva la libertad! hacen abandono del local encabezados por Benjamín Vicuña Mackenna y Manuel Antonio Matta. Marchan por la calle Estando custodiados por la tropa y observados por cientos de personas que habían transformado el centro de Santiago en un día festivo.

A pesar de los repetidos e insistentes llamados a disolverse piden ser llevados a prisión en su totalidad. Entran a los patios del cuartel de policía de la calle San Pablo, 157 "reformistas" que son encerrados en un pequeño corral, expuestos al sol y custodiados por centinelas armados.

Desde las trece horas, hora del encierro comienzan los familiares a ponerse en contacto con los detenidos, que en parte alivian sus preocupaciones con las llegadas de las primeras "piñatas"², que son distribuidas amigablemente entre los prisioneros. Dentro de la lista de detenidos encontramos prominentes figuras de la vida política y social de la capital y provincias; tenemos a Manuel Antonio, Guillermo y Tristán Matta, Isidoro, Ramón y Javier Errázuriz, Angel Custodio y Antonio María Gallo, Benjamín Vicuña Mackenna, etc.

Así tenemos como la reunión convocada en local cerrado para discutir sobre la constitución de 1833 termina abruptamente.

Por sentencia judicial se condenó a los autores de la proclama a un año de destierro y a pagar una multa ascendente a la cantidad de seis mil maravedises.

Fueron embarcados en Valparaíso rumbo a Inglaterra en el *Luisa Braginton*: Manuel Antonio y Guillermo Matta, Benjamín Vicuña Mackenna y Angel Custodio Gallo, a Isidoro Errázuriz, se le hace una concesión especial, es desterrado a Mendoza.

²Piñata. Palabra de uso corriente para designar una bandeja con refrigerios.

Paralelamente con estas medidas el gobierno manda a clausurar las imprentas donde se editaban los periódicos opositores: *La Actualidad*, *La Asamblea Constituyente* y *El Correo Literario*, además de suspender por varios meses *El Mercurio* y *El Ciudadano*, de Valparaíso.

Instantes después del encarcelamiento de los "reformistas", el gobierno proclama el estado de sitio por el término de 90 días en las provincias de Santiago, Valparaíso y Aconcagua.

El gobierno justifica su actuar diciendo que es necesario la mayor energía posible debido a la existencia en el país de una red de sociedades de franco carácter conspirativo.

Mientras tanto los reformistas crean una Junta Directiva en Santiago. Subordinada ésta quedan las juntas provinciales³.

IV

COPIAPO DE 1859 Y LA REVOLUCION EN EL NORTE

A la creación del "Club de la Unión" en Santiago siguió un encadenamiento de fundaciones de clubes políticos en provincias. Valparaíso, San Felipe, Talca, Concepción, Los Angeles, La Serena, Caldera y Copiapó vieron nacer estos centros de reunión que servían para divulgar la propaganda liberal.

En lo conceptual manejaban las mismas ideas que los "reformistas" de Santiago, es decir, luchaban por la convocatoria de una Asamblea Popular.

El Club de Copiapó estaba en contacto con la Junta Directiva de Santiago por intermedio de Anselmo Carabantes.

A fines de 1858 se había fundado un "Club Constituyente" siendo sus fundadores: Pedro León Gallo, Pedro Pablo Zapata, Felipe Santiago Matta, Anselmo Carabantes, Olegario Carvallo, José Nicolás Mujica, Luis Lopeandía, Ramón Arancibia y Nicolás Sierralta. Tenían por programa en primer lugar "promover, dentro de la esfera de la ley, la realización de una Asamblea Constituyente, para la reforma de la actual Constitución; y promover la instrucción primaria en las clases menesterosas". Fue elegido presidente de este Club Constituyente Pedro León Gallo, destinado a jugar un relevante papel en días cercanos. Un hecho que llama la atención es que se haya fundado en forma paralela al "Club Constituyente" un "Club de Artesanos". Pedro Pablo Zapata fue su presidente, miembros de su directorio, Manuel Muñoz, Severo Martínez, José Vallejos, José Sierra, etc.

³En la Junta Directiva de Santiago aparecían: Eugenio de Matta, Pedro José Barros, Bruno Larraín, Ignacio Ortúzar, Domingo Santa María, Federico Errázuriz y Manuel Eyzaguirre.

Precisamente es el presidente del "Club" de Artesanos" quien juega un papel destacado en la primera fase de la revolución al tomar contacto con un oficial de policía que iba a ser importante, primero para el éxito de la revolución, después para su derrota. El oficial de marras es Salvador Urrutia, quien es "ganado" para el bando revolucionario. Urrutia por su parte llega a un acuerdo con el intendente de Atacama José María Silva Chávez para seguir con los revolucionarios a fin de mantenerlo informado. Es decir, Urrutia inicia un peligroso juego entre dos aguas¹.

Zapata quedó de acuerdo con Urrutia en el asalto al cuartel y en la cooperación que este último prestaría para el éxito de la operación. La fecha se calcula teniendo en cuenta la pasada del barco de itinerario al norte, para que no pueda conducir noticias al gobierno de Santiago, así es como se fija el 5 de enero.

El intendente al estar sobre aviso de los preparativos de los conspiradores prohíbe el día 4 de enero toda reunión de más de 4 personas.

El 5 de enero Pedro Pablo Zapata y Felipe Santiago Matta al mando de 20 hombres se tomaban el cuartel de policía. La lucha cuerpo a cuerpo no dura más de 25 minutos. Los guardias cuando quisieron resistir se encontraron con sus armas descargadas y desmartilladas. Urrutia había cumplido.

En el fondo los gendarmes colaboraron en la entrega del cuartel. Después de este éxito, una columna de insurgentes al mando de Ramón Arancibia, toma la cárcel cerca de las 23 horas. Salvo pequeñas dificultades creadas por dos ex policías que tratan de amotinar a los vencidos, la calma reina en Copiapó bajo el nuevo poder.

Los vecinos reunidos inmediatamente respaldan por aclamación a Pedro León Gallo como Intendente de la provincia.

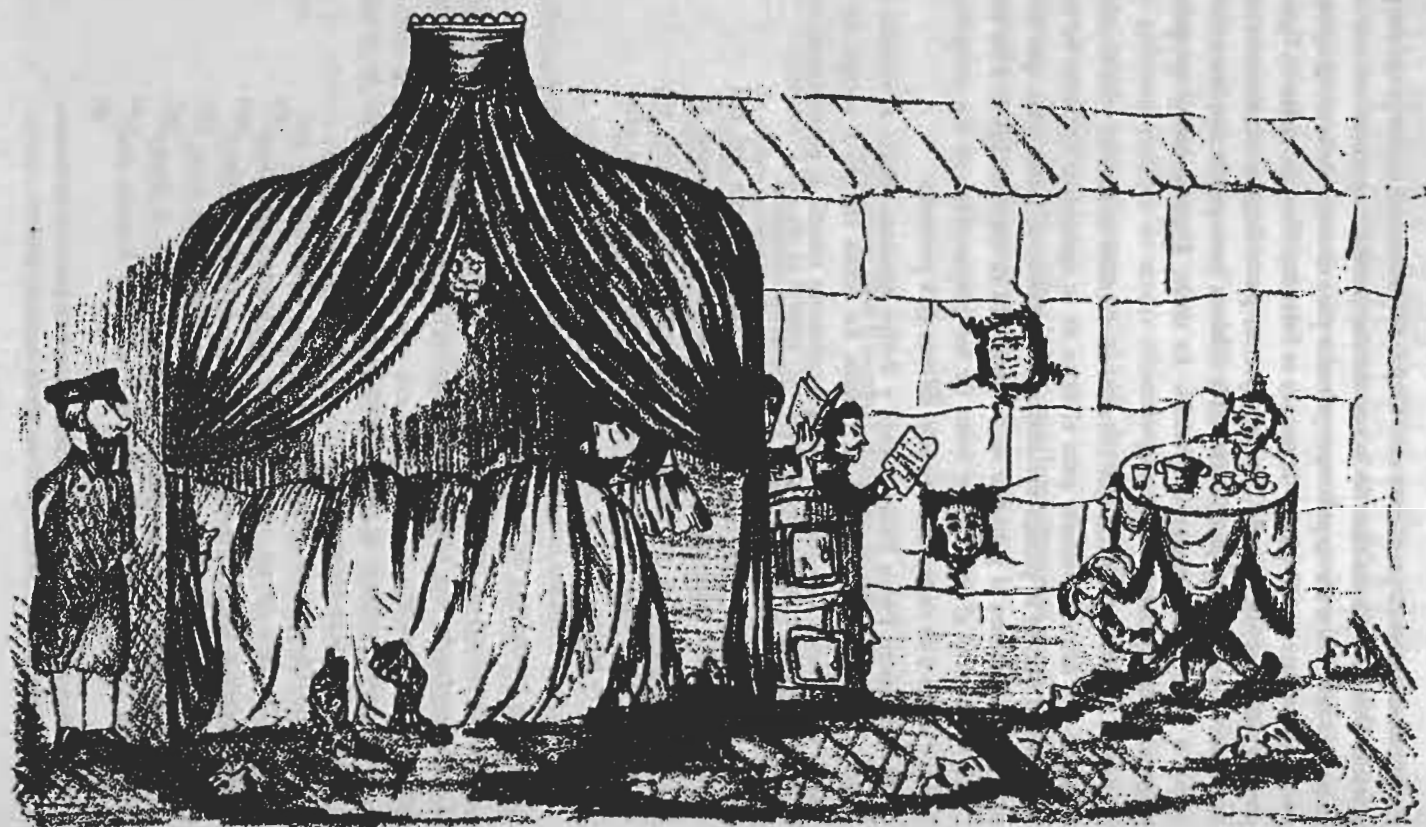
Mientras tanto el ex intendente José María Silva Chávez permanece en Huasco esperando las tropas que el gobierno envía bajo el mando de José Antonio de la Fuente.

Gallo había enviado al poeta Valentín Magallanes a preparar la revolución a Vallenar, donde es encarcelado.

Anselmo Carabantes al mando de tropa revolucionaria toma el puerto de Caldera. Después de un motín en que Carabantes prácticamente queda solo y debe volver a Copiapó a buscar refuerzos. A continuación propone a los ciudadanos crear una guardia cívica que se encargue de velar por la seguridad.

En Copiapó se organiza el nuevo poder político. A Pedro Pablo Zapata se le nombra Coronel del Estado Mayor y al poeta Ramón Arancibia, mayor de

¹Manifiesto que da al público el ex-intendente de la provincia de Atacama José María Silva Chávez. Aparecido en "El Ferrocarril" de 30 de mayo de 1859.



En Chile y bajo la actual administracion no hai espías!!

ejército con la comisión de mayor de plaza, Anselmo Carabantes con el título de "Justicia Mayor", asume el supremo poder judicial.

Los fondos municipales y la donación de la Junta de Minería sirven para costear los gastos iniciales.

Se pasa de inmediato a la formación de un cuerpo militar capaz de defender el nuevo poder. Los Cívicos de Copiapó formarán el primer batallón de infantería al mando de Felipe Santiago Matta. El cuerpo de policía quedó a cargo de Salvador Urrutia el ex gobiernista.

Para la formación del ejército se pudo reunir 1.000 fusiles de todas las clases y 6 cañones tomados de los barcos surtos en la bahía de Caldera, además de lanzas y sables en escasa cantidad. En Chañarcillo se crea un batallón de "Zuavos Constituyentes" al mando de Santiago Toro. Es así como a mediados de enero reúnen una fuerza cercana a los 700 hombres.

El 16 de enero se produce el primer intento del gobierno por sofocar el foco rebelde; llegó a Caldera la "Esmeralda" con una división de 300 hombres al mando de José Antonio de la Fuente. La "Esmeralda" estaba al mando de Anacleto Goñi.

La noticia de la insurrección recién llegó a Santiago el 10 de enero. Automáticamente el gobierno pone un estado de sitio todas las provincias al norte del Bío-Bío. El ejército contaba con 2.738 plazas, sin tomar en cuenta la policía, ni los cuerpos cívicos.

El desembarco de las tropas del gobierno se produce sin resistencia y proceden a ocupar Caldera. Ambos ejércitos quedan a la expectativa. Los revolucionarios aprovechan el tiempo ocupando los departamentos de los valles del Huasco.

La división de ejército del gobierno de Santiago comandada por José Antonio de la Fuente es reembarcada el 28 de enero sin haber combatido y su jefe, enfermo.

El gobierno encabezado por Pedro León Gallo adopta una serie de medidas destinadas a lograr el funcionamiento y consolidación de su poder. Se toman las precauciones debidas para permitir el libre tránsito del ganado argentino a Copiapó. Se suprimen los impuestos a los artículos de consumo, también rebajan a un grado mínimo los derechos de exportación de cobre, plata y oro. Se encarga a Anselmo Carabantes acuñar monedas divisionarias.

Los primeros 1.000 marcos de plata acuñados salen del bolsillo de Pedro León Gallo, ya en los primeros días se habían acuñado "400.000 pesos constituyentes".

El ejército seguía su crecimiento, el primero de febrero sumaba 989 plazas, entre Artilleros, Cívicos, Zuavos, Primero de Línea, Voluntarios de Atacama, etc.

El fervor político y regionalista se extiende hasta al sacerdote Bruno Zavala

que en la Matriz de Copiapó oficia una misa cantada. Concluida la misa bendijo las banderas "Constituyentes" y se dirige a los soldados estimulando su civismo². (La bandera era de color azul, bordada con hilos de oro).

Gallo se desplaza hacia el sur con sus tropas en el convencimiento de que su movimiento no tendrá éxito alguno si permanecía aislado del resto del país. Lo que había que hacer era lograr el pronunciamiento del resto de las provincias.

En su avance hacia el sur emplean el ferrocarril hasta Huasco, el desierto que separa Huasco y La Serena lo salvaron empleando los medios más diversos.

En La Serena se encontraba Silva Chávez con más de 1.000 hombres. El gobierno envía a Braulio Carvallo a parlamentar con los revolucionarios para convencerlos de la desmedrada situación en que se encuentran, recurriendo para ello al expediente de trazar el cuadro general de la revolución, en el resto de Chile: en Aconcagua había sido vencida en forma sangrienta, de Santiago y Valparaíso no podrían conseguir un gran apoyo, Talca ya se había rendido, Tirapegui huía después de haber fracasado en su intento de tomar Concepción, José Miguel Carrera Fontecilla y sus guerrillas se encontraban en franco proceso de descomposición, sin fuerzas ni moral para tomar Rancagua, etc.

El 14 de marzo de 1859, se produjo el enfrentamiento. Arancibia nombrado jefe del Estado Mayor de los revolucionarios con hábiles maniobras y movimientos de tropas logra desbarajustar las posiciones de los gobiernistas, situación que aprovecha Pedro León Gallo para cargar con el grueso de la tropa respaldado por la artillería rompiendo de esta manera las filas enemigas. Después de medio día de combate la batalla termina con el desastre de las tropas del gobierno en la quebrada de "Los Loros". La Serena queda a disposición de los revolucionarios que entran en ella a las 3,30 de la tarde. Los derrotados huyen a Coquimbo sin ser perseguidos.

Como resultado de la victoria cae en poder de los revolucionarios la artillería gobiernista compuesta por 4 cañones, 400 fusiles y pertrechos de guerra. Se hicieron 400 prisioneros, incluyendo entre estos a un jefe de batallón y 5 oficiales. Las tropas de Montt sufrieron 80 muertos y 100 heridos. Los insurrectos tuvieron 8 oficiales y 60 soldados heridos, y 5 oficiales y 40 soldados muertos.

Las tropas de Gallo siguen hacia el sur, se apoderan de Ovalle e Illapel.

Frente al desastre de Silva Chávez, el gobierno lo reemplaza por Juan Vidaurre Leal.

En La Serena los rebeldes tienen dificultades con el avituallamiento de las

²Pedro Pablo Figueroa: "La revolución constituyente de 1859".

tropas. Existía una absoluta carencia de pertrechos, uniformes y hasta zapatos. En toda la ciudad sólo pudieron reunir 400 pares de zapatos.

El gobierno de Montt despacha el 7 de abril una flotilla hacia el norte, compuesta por 5 buques, al mando de Juan Vidaurre Leal. Eran parte de la flota, la "Independencia", "Maipo", "Varas", "Polinesia" y la "Esmeralda" que conducían un ejército de cerca de tres mil hombres con rumbo a los Vilos.

Después de desembarcar en los Vilos, las tropas del gobierno se dirigen a Tongoy. El 28 de abril intercambian los primeros tiros con los insurrectos. En la mañana del 29 de abril ambas partes se encuentran frente a frente.

Gallo para no exponer a los habitantes de La Serena se atrinchera en las afueras de la ciudad, teniendo a su espalda el Cerro Grande.

La batalla empieza a las 8 de la mañana. Los primeros movimientos de tropas significan éxitos para Gallo que logra cortar el ala izquierda del enemigo. La situación favorable a los insurgentes no alcanzó a durar más de dos horas. Las tropas ubicadas al centro del ejército de Gallo cesan el fuego y se apaga el estruendo de los cañones. Este cese parcial es aprovechado por Vidaurre para atacar por el centro y dispersar al enemigo. Con la confusión viene la retirada.

¿Qué había pasado con los rebeldes que semiparalizan su fuego? Veamos qué nos responde Barros Arana: "Concluida las municiones de sus cartucheras, habíase hecho un nuevo reparto de cartuchos fabricados no con pólvora sino con arena, los cuales habían atascado los cañones de sus fusiles imposibilitándolos para servir en el resto de la batalla"³.

La derrota se produjo por falta de municiones. Cerca de 300 prisioneros cayeron en poder de Vidaurre Leal. El combate había durado 5 horas.

Es conveniente hacer hincapié que el batallón que paró sus fuegos en pleno combate, por el sabotaje de las municiones, era el batallón comandado por Salvador Urrutia el ex subordinado de Silva Chávez en Copiapó.

Urrutia había sido sorprendido en sospechosa fuga a las 8 y media de la mañana por las calles de La Serena, por Felipe Santiago Matta. Es decir, en horas en que debería encontrarse al mando de su batallón en Cerro Grande. Cabe agregar que Urrutia y Vallejos estaban a cargo de la fabricación de los cartuchos para el primer batallón, precisamente el que dejó de disparar.

Los revolucionarios dejan a Urrutia y a Vallejos encarcelados en La Serena. Al entrar Vidaurre a la ciudad y al iniciarse los procesos contra los derrotados, empieza un extraño juicio contra Urrutia y su compañero. A pesar de haberse declarado culpable de traición al gobierno, no se produce condena. Por último

³Barros Arana D., Cuadro Histórico, pág. 183.

se les da la ciudad por cárcel. La buena fortuna del voluble Urrutia dura hasta el momento de la muerte de Vidaurre Leal. Después del 18 de septiembre de 1859, es decir, después de la muerte de Vidaurre en el motín de Valparaíso, comienza su mala fortuna.

En Lima el diario *El Comercio* publica unos artículos aseverando que la revolución chilena había sido vendida y no vencida. Sorpresivamente los presos fueron condenados a muerte siendo fusilados en Copiapó el 20 de diciembre de 1859.

Días después de haber sido fusilados aparece en la prensa santiaguina una defensa de Urrutia a los cargos que en forma tácita se le formulaban de haber traicionado dos veces⁴.

Después de agotadoras jornadas de marcha, Gallo y los suyos, en número cercano a los 700 hombres, llegaron a San Juan, República Argentina. El resto de los vencidos se diseminan por el desierto y se concentran de preferencia en las faenas industriales de los asientos mineros de Condonco y Arqueros, donde permanecen hasta la dictación de la amnistía que decretó el gobierno de Pérez en 1862.

Gallo fue juzgado en ausencia y conjuntamente con sus oficiales condenado a muerte.

Hasta el 12 de mayo resistieron los restos de las tropas derrotadas en Cerro Grande. José Sierra miembro del Club Constituyente de Copiapó vuelve a capturar Caldera para los rebeldes e ingresa a Copiapó donde resiste un tiroteo de cuatro horas a las fuerzas expedicionarias del gobierno que se acercaban a la ciudad.

LA REVOLUCION EN EL CENTRO Y SUR DEL PAIS

En Santiago los opositores no permanecen inactivos frente a los sucesos de Copiapó y La Serena. Tratan de agitar la zona central y de promover la lucha insurreccional en el sur. Hacen circular la hoja revolucionaria "La Patria" firmada por el "Chileno Patriota". Además se ponen en contacto con José Miguel Carrera Fontecilla¹.

⁴Ver *Ferrocarril* de diciembre 26 de 1859.

¹José Miguel Carrera Fontecilla residía habitualmente en la Hacienda de San Miguel de propiedad de Javiera Carrera. Había nacido en Paraná en 1820. Hijo de José Miguel Carrera Verdugo y Mercedes Fontecilla. En 1851 participó del movimiento político contra Manuel Montt. Al ser derrotados el 20 de abril de 1851, se retira al norte con Vicuña Mackenna y Justo Arteaga levantando el ejército que fue derrotado en Petorca. El 26 de abril de 1859 es condenado a muerte por su participación en las "guerrillas" de Colchagua. Muere en Lima el 9 de septiembre de 1860. Nace y muere en el exterior.

El gobierno por su parte, al tener conocimiento de los hechos acaecidos en Copiapó el 5 de enero, no se queda dormido y actúa rápidamente para impedir el crecimiento de la revolución. Imparte órdenes de prisión contra numerosos sospechosos de simpatizar con el movimiento revolucionario, en Santiago y Valparaíso. Además apela a la antigua y no por eso menos efectiva táctica de envolver en un cerco de silencio las actuaciones de los revolucionarios y por último se encarga de propagar falsas informaciones para crear dudas en el bando contrario².

El primer acto de fuerza ocurrido en el centro del país se produjo en San Felipe, el 12 de febrero, es decir, un mes y días después del pronunciamiento revolucionario de Copiapó.

El Intendente de Aconcagua al saber del pronunciamiento de Copiapó procedió rápidamente a encarcelar a una serie de vecinos, simpatizantes de la oposición: Ramón García, Ramón Lara, Miguel Guzmán, Luis Ovalle, Joaquín Oliva, etc. A casi todos los obligó a rendir fianza de no mezclarse en asuntos políticos. Como es de suponer, estas medidas en vez de apaciguar a la oposición la exacerbaron.

Como decíamos, el 12 de febrero en las primeras horas de la mañana se apoderan de la cárcel sin mayor resistencia.

Luis Ovalle es nombrado intendente de la provincia. Recibe los fondos públicos y liberta a los presos políticos.

Ese mismo día en la tarde en Santiago, Montt recibe las noticias de los sucesos de San Felipe.

El ejecutivo crea aceleradamente una división de 200 hombres. A la cabeza de las tropas designa a uno de sus edecanes José Santos Mardones.

Los revolucionarios de Aconcagua habían tomado Putaendo el 14 de febrero. En el intertanto las tropas del gobierno bajo mando de Mardones habían instalado campamentos en Curimón a escasos kilómetros de San Felipe. El 16 comienza el ataque de las tropas de Mardones, penetran en la ciudad, pero

²Benjamín Vicuña Mackenna nos dice al respecto en su Diario de prisión: "Hoy por primera vez hemos tenido noticias ciertas del sur. Concepción y el Maule estaban revolucionados. En 20 días de revolución, desde el 11 en que se supo lo de Copiapó, no hay mentira que no se haya corrido. La sublevación de la Esmeralda. El levantamiento de Coquimbo. El de San Felipe cuando trajeron a Lara y García. La toma de Rancagua, por una guerrilla de Rafael Correa de 300 hombres. La muerte del mayor Contreras por sus soldados, que todos vieron muerto, etc. Otra nueva era que a Copiapó habían llegado 300 "cuyanos" de San Juan y, lo más original que se ha contado que Diego Barros Arana venía con 300 "mendocinos" a invadir a Aconcagua, cual otro San Martín. Los absurdos del gobierno no han sido inferiores. El telégrafo es el encargado de mentir y decir tonterías".

debido a la indisciplina de las tropas que se dedican al saqueo, Mardones ordena la retirada. El Ejecutivo reacciona nombrando a Tristán Valdés para jefe del ejército del gobierno, encomendándole la toma de San Felipe. Tristán Valdés logró apoderarse de San Felipe después de un combate de 4 horas, procediendo sus soldados a los mayores excesos, saqueos a granel y ajusticiamiento "in situ". A Joaquín Oliva, un oficial "le apretó el cuello le hizo sacar la lengua y se la arrancó con la espada³.

Los muertos dentro del campo rebelde suben de 800. A los que lograron salir con vida se les da 200 a 300 azotes según la resistencia de cada uno.

En Santiago con fecha 13 de febrero, un día después del pronunciamiento de Aconcagua, los milicianos de los batallones 1º y 3º trataron de sublevarse, siendo reducidos a las pocas horas de su intentona.

En Talca el 19 de enero un grupo de civiles tomaron por sorpresa el cuartel Cívico y proclaman Intendente y Comandante de Armas a Ramón Antonio Vallejos. El día siguiente el nuevo intendente hizo llamar los vecinos más destacados, a una reunión a casa de Joaquín Bascuñán donde se forma una Junta formada íntegramente por opositores al gobierno.

Vallejos logra reunir 500 hombres con los cuales construye barricadas con el empedrado de las calles. Se suman a sus fuerzas los soldados del batallón cívico de Talca. Frente a la carencia de armas de fuego sacan los barrotes de las ventanas para construir lanzas. El gobierno envía por tierra al Coronel Villalón al frente de un escuadrón de cazadores. Vicente Villalón llega el 26 de enero hasta las puertas de la ciudad. Las obras de defensa construidas por Ramón Antonio Vallejos detienen a las tropas de Villalón. Las manzanas que rodean a la plaza habían sido atrincheradas, además los revolucionarios habían destruido los cierres divisorios de las propiedades transformando así a gran parte de la ciudad en una gran fortaleza.

Las tropas del gobierno, ahora al mando del general García habían recibido refuerzos consistentes en 4 batallones de infantería, dos escuadrones de caballería y 6 piezas de artillería.

El 13 de febrero se acerca a Talca un grupo de guerrilleros con el objeto de socorrer a los sitiados. Los guerrilleros son derrotados en Chocoa a la orilla derecha del río Loncomilla. Esta derrota en Chocoa aumenta el proceso de desmoralización de los sitiados.

Finalmente el 21 de febrero se produce la rendición de los sitiados, muriendo Vallejos horas después a causa de una herida en la pierna. El gobierno toma 800 prisioneros.

³Barros Arana, D., "Cuadro Histórico Administración"..., pág. 161.

Las guerrillas. El primer destacamento guerrillero lo tenemos organizado por Antonio Arce desde un fundo cerca de Chillán. Inicia una larga carrera destinada en primer momento a distraer a los sitiadores de Talca. Toma Parral, Linares, Cauquenes en forma momentánea. Finalmente es derrotado.

En Colchagua los guerrilleros son encabezados por el hijo de un prócer de la independencia. Desde las primeras semanas de enero tenemos a José Miguel Carrera Fontecilla moviéndose en la provincia de Colchagua combatiendo y teniendo en ascuas a los hacendados partidarios del gobierno. Chépica, Peumo, Rancagua conocen su presencia. El 16 de febrero de 1859 Carrera ataca Rancagua al mando de 400 hombres, ataque que duró 5 horas, pero que no fructificó. Los guerrilleros se retiran a Machalí a pasar la noche, donde son derrotados.

José Dolores Fernandois participa en la tarea de hostilizar a las fuerzas gobiernistas. La Hacienda de Huemul de propiedad de Aníbal Correa sirve de base de operaciones a los irregulares. La Hacienda estaba ubicada en los faldeos boscosos de la cordillera en los altos de los valles del Tinguiririca y el Teno, en un punto que se encuentra a igual distancia de Curicó y de San Fernando.

Fernandois penetra en Curicó el 5 de febrero llegando hasta la cárcel pública, donde libera a 4 presos políticos. Atacado por las fuerzas del gobierno debe retirarse. Posteriormente une sus fuerzas a las de Carrera, siendo ambos derrotados en Machalí.

En Bío-Bío y Arauco la situación política también se ve ensangrentada por las acciones militares de los bandos en disputa.

Nicolás Tirapegui, Bernardino Pradel, Benjamín Videla son algunos de los dirigentes opositores más destacados en la zona sur del país que contribuyeron directamente al solevantamiento de las tribus indígenas. Para Bernardino Pradel no presenta ninguna dificultad lograr la cooperación del cacique Juan Mañil, ya que ambos habían sido "crucistas" en 1851.

A principios de marzo aprovechando el amotinamiento de una guarnición de 70 hombres en Arauco, Tirapegui se pone a su cabeza logrando formar un cuerpo de tropas que ascendía a 400 hombres con los cuales alcanza a tomar Coronel.

Los gobiernistas vuelven a tomar la ciudad el 10 de marzo después de un corto tiroteo. Paralelamente el cacique Juan Mañil ocupa Negrete. Este fue el punto de partida que permitió a los revolucionarios apoderarse de Nacimiento.

El gobierno forma apresuradamente en Concepción una división de 300 soldados de infantería y un cuerpo de artillería compuesto por 7 piezas.

El Intendente Saavedra ocupa transitoriamente Nacimiento y Los Angeles, pero al captar la magnitud de las fuerzas revolucionarias se retira al norte. Los insurrectos quedan dueños así de toda la región que va desde el Bío-Bío a la cordillera de Nahuelbuta.

Tirapegui solamente tenía 400 hombres, sin tomar en cuenta las tropas de Videla, ni los gruesos contingentes Pehuenches que bajan de los valles de los Andes. En conjunto los rebeldes suben de los 1.000 hombres, dentro de su "parque" cuentan con 9 cañones. El 26 de marzo inician la marcha hacia el norte, pasan por Yumbel rumbo a Chillán.

El intendente de Ñuble, José Manuel Pinto al saber del avance rebelde se dispone a defender su plaza para lo cual elige una serie de colinas cerca del estero Maipón a unos 3 kilómetros de Chillán. Pasado el mediodía se encuentran los contrincantes frente a frente. Los rebeldes fracasan rotundamente, pierden la artillería y les hacen más de 300 prisioneros. El gobierno en esta batalla sólo tuvo trece muertos y 55 heridos.

De hecho la batalla de Maipón puso fin al movimiento revolucionario del sur. Los restos de las tropas vencidas encabezadas por Pradel tratan de continuar la resistencia. El comandante de las tropas gobiernistas Domingo Salvo les dio alcance el 21 de abril y los destrozó en Picul. Cerca de 100 indígenas son pasados a cuchillo, incluyendo algunos caciques.

VI

DESPUES DE LA DERROTA

Aparte de la derrota militar de los revolucionarios, tenemos otras consecuencias inmediatas de la revolución de 1859. En primer lugar en los sectores rurales que habían sido campo de batalla y de acción de las fuerzas irregulares en la zona centro-sur del país surge un problema de difícil solución: el apareamiento del bandolerismo¹. En los centros urbanos la tensión política se mantiene a pesar de que los choques entre los rivales no adquiere carácter de constante².

En segundo lugar tenemos que el gobierno dicta la ley de responsabilidad civil para sustraer la base social a toda intentona revolucionaria.

En tercer lugar encontramos la declinación de Antonio Varas a su postulación presidencial.

¹"El Ferrocarril", de 31 de agosto de 1859, se refiere al problema atribuyéndolo a los ex revolucionarios.

²En el motín de Valparaíso de 18 de septiembre de 1859 muere Vidaurre Leal, el vencedor de Pedro León Gallo.

Finalmente en las elecciones presidenciales destinadas a encontrarse sucesor a Manuel Montt, triunfa el candidato José Joaquín Pérez del partido Nacional o Montt-varista, pero ya su segundo gabinete lo integra con miembros de la fusión liberal-conservadora.

LIBRO CHILENO

Primera instancia, por Carlos Ruiz-Tagle.

Las cosas tienen de notable los relatos de Carlos Ruiz-Tagle: la vivencia de los hechos como testimonio. Con unos cuentos tristes, de poca acción, que hacen ver y palpar la existencia con fuerza, con hipocritías, ya que nos hemos de ver cualquier cosa cosa, o al menos de cualquier otra manera. Una particularidad es una notable que si se lee en cuenta la brevedad de los cuentos, y a los que son breves. Sin embargo, el lenguaje es grato a pesar de la brevedad del texto.

Y una característica, con aristas y relieve de detalles, no son sencillos. En cada cuento aparece con la mente una y por lo que se dice en los cuentos son breves, y sencillos, sencillos, sencillos llamativos para contar como humanos.

Volviendo al libro humano, otra particularidad de Carlos Ruiz-Tagle: todos los cuentos son breves. No los hay del tiempo, del que a veces se dice, los relatos chilenos a veces, pero chilenos. Si, chilenos, a veces breves. Es decir, son breves, sencillos, sencillos llamativos para contar como humanos.

para despreciar de las toneladas de materiales invisibles que aplastan el metal precioso de los valores humanos, a pesar de los adelantos de los tiempos y de todos los que con ellos han querido experimentar para que desprecien a la realidad y vivan una vida "normal" que cuando se vislumbra—complejando el espíritu más noble—quedan todavía en la vida civilizada.

Carlos Ruiz-Tagle tiene precisamente el don de percibir con extraordinaria claridad estas fisuras íntimas del ciudadano, y de expresarlas con vivencia telegráfica en pocas palabras.

Hoy, cuando la vida tiende a ser cada vez más exclusivamente materialista; cuando las grandes urbes agreden al individuo como el océano a la gota de agua, Carlos Ruiz-Tagle dispone de material inagotable para seguir extrayendo y manifestando esos hilos de nuestra ciudad. Por eso es de esperar que esta Primera instancia venga la segunda, la tercera...

Material no le va a faltar a Carlos Ruiz-Tagle. Esta es otra de las características del genio de nuestro autor: descubrir implícito el rango humano del personaje. Descubriendo y descubriendo en una frase, a veces en una palabra. El relato es adorno. Tanto es la conciencia que a veces podría haberse inclinado al apólogo o al mito. Pero no es así. Su temperamento lo lleva



EL LIBRO CHILENO



Primera instancia, por Carlos Ruiz-Tagle.

Una cosa tienen de notable los relatos de Carlos Ruiz-Tagle: la viveza de los caracteres humanos. Con unos cuantos trazos, en pocas palabras, nos hace ver y palpar al personaje con fuerza casi hipnótica, ya que nos impide ver cualquier otra cosa, o al personaje de cualquier otra manera. Esta particularidad es más notable aun si se tiene en cuenta la brevedad de los cuentos. Todos son cortos, brevísimos. Sin embargo, el personaje se graba a fuego en la mente del lector.

Y estos caracteres, con aristas y relieves tan definidos, no son escasos. En cada cuento aparece por lo menos uno; sí, porque en algunos de estos cuentos tan breves, se mueven, rebullen, gesticulan llamativamente varios tipos humanos.

Hablando de tipos humanos, otra particularidad de Carlos Ruiz-Tagle: todos son de la ciudad. No los hay del campo, del mar o de otro lugar. Son todos ciudadanos o civiles. ¿Son civilizados? Sí, civilizados a nuestra manera. Es decir, son ejemplares de nuestra vida civilizada, la cual resulta bastante mal parada en estos relatos. Tal vez con razón. Porque, a pesar de todos los movimientos de liberación surgidos a lo largo de los siglos para romper las cadenas que amarran al hombre;

para desprenderle de las toneladas de materiales inservibles que aplastan el metal precioso de sus valores humanos; a pesar de los sacudones de los hippies y de todos los que con ellos han querido estremecernos para que despertemos a la realidad y vivamos una vida "normal" ¡qué cúmulo de ridiculeces —empleando el epíteto más suave— quedan todavía en la vida civilizada!

Carlos Ruiz-Tagle tiene precisamente el don de percibir con extraordinaria claridad estas flaquezas irrisorias del ciudadano, y de exponerlas con viveza relampagueante en pocas palabras.

Hoy, cuando la vida tiende a ser casi exclusivamente ciudadana; cuando las grandes urbes engullen al individuo como el océano a la gota de agua, Carlos Ruiz-Tagle dispone de material inagotable para seguir extrayendo y mostrándonos tipos hilarantes de nuestras ciudades. Por eso es de esperar que esta *Primera instancia* tenga la segunda, la tercera...

Material no le va a faltar; talento tampoco. Esta es otra de las características del genio de nuestro autor: descubrir implacable el rasgo tragicómico del personaje. Descubrirlo y resumirlo en una frase; a veces en una palabra. El resto es adorno. Tanta es la concisión, que a veces podría creérsele inclinado al apólogo o al refrán. Pero no es así. Su temperamento lo lleva

hacia el relato. Le agrada relatar, contar. No buscar la lección práctica del apólogo, ni la enseñanza filosófica de la sentencia. Se complace en el relato; en tomar al personaje, desnudarlo de su apariencia y exponerlo a la vista tal cual es, diciendo: aquí lo tienen, así es este personaje, no como parecía. Las deducciones se las deja al espectador, es decir, al lector.

En las pocas líneas que van escritas se ha hecho varias veces referencia a la brevedad de los cuentos. Vamos a insistir sin miedo a la repetición. Es que la brevedad en Carlos Ruiz-Tagle, tiene valores añadidos a los de toda brevedad. En primer lugar, en estos tiempos en que todo es "express", "jet" y "super", hay tiempo, alcanza el tiempo para leer sus cuentos. Después, en vez de aburrir, dejan con deseo de leer más; es decir, dejan "con gusto a poco", cosa muy importante en una época en que no hay tiempo ni voluntad de leer literatura. Por fin, la brevedad confiere a sus cuentos una tensión interna especial; tensión que posiblemente explique la viveza de los caracteres, a la cual nos referíamos al comienzo. Y algo más. Hemos señalado antes que en algunos relatos aparecían varios caracteres. Esto significa que habría materia para varios cuentos; o sea, que el material está concentrado. En lugar de faltarle al autor, le sobra. Así como otros estiran el poco material que poseen, Carlos Ruiz-Tagle tiene de sobra y necesita apretarlo, hacerlo caber a la fuerza. De ahí que sus cuentos sean en realidad mucho más largos de lo que parecen materialmente. Y más profundos. Podría decirse que tienen "mar de fondo". En la superficie se ven serenos, pero en el fondo se agitan, hierven, arden.

N. Z.

Lorelei en castellano. A propósito del libro *Heinrich Heine en la literatura chilena*, por José Zamudio. Ed. Andrés Bello, Santiago.

El acucioso investigador literario D. José Zamudio ha dicho con seguridad casi todo

lo que era posible decir sobre el tema de su estudio *Heinrich Heine en la literatura chilena* (Editorial Andrés Bello, Santiago, 1958). No sólo menciona y comenta a los diversos traductores chilenos que han vertido al castellano poemas de Heine, amén de los poetas que han recibido su influencia, sino que ofrece un florilegio de traducciones que puede servir de base a interesantes estudios ulteriores.

E incluso abre camino este pequeño pero enjundioso libro, para especulaciones en torno a lo que no dice. Por ejemplo, no deja de llamar la atención que los traductores que enumera son de los que podríamos llamar chilenos de antigua cepa: Isidoro Errázuriz, Guillermo Matta, Zorobabel Rodríguez, Luis Rodríguez Velasco, Benjamín Gaete, José Antonio Soffia, Juan E. Salas Errázuriz, Ambrosio Montt y Montt, Luis Rojas Sotomayor, Efraín Vázquez Guarda, Luis Barros Méndez, Abelardo Varela, Vicente Huidobro y Carlos Silva Cruz. Pero es el caso que Chile cuenta desde hace más de un siglo con un núcleo de población bastante numeroso de origen germánico, muchos de cuyos miembros tienen la ventaja de poseer el alemán y el castellano como lenguas maternas. En consecuencia, una de las tareas que hubieran podido asumir era la de ser intermediarios activos de los valores alemanes para enriquecer el acervo cultural chileno. Pero es este un asunto demasiado complejo para tratarlo en una mera acotación marginal; aquí basta señalar que miembros de ese grupo étnico no figuran entre los traductores chilenos de Heine.

En su mencionado libro consagra el Sr. Zamudio atención especial a la muy difundida balada *Ich weiss nicht was soll es bedeuten*, que también lleva el título de *Lorelei*. En efecto, para mostrar que la traducción del, por lo demás, apenas conocido autor chileno Luis Rojas Sotomayor es la más correcta y ajustada al original (pág. 43), reproduce, a más de ella, las de otros dos afamados escritores. Son ellos el venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892), diligente traductor de poetas

alemanes, que, además de Heine, vertió a Lenau, Möricke y Uhland; y el español Teodoro Llorente (1836-1911), que castellalizó en forma completa la Primera Parte del *Fausto* de Goethe. He aquí las tres traducciones, cuyas referencias bibliográficas se dan en la bien documentada obra del Sr. Zamudio:

Traducción de Pérez Bonalde:

*No sé qué me pasa; ignoro
por qué tan triste me siento,
y una leyenda pasada
gira y gira en mi cerebro.*

*Avanza fría la tarde;
el Rin ondula sereno,
y el pico del monte brilla
del sol al rayo postrero.*

*Sobre una peña, una hermosa
se alcanza a ver a lo lejos,
que de áureas joyas prendida,
peina sus áreos cabellos.*

*De oro es el peine que usa,
y un canto modula, tierno;
canto de tal melodía,
que embarga los sentimientos.*

*El barquero en su barquilla,
oye la canción, suspenso,
y no ve los arrecifes,
fija la vista en el cielo.*

*Presas fueron de las ondas
al fin, barquilla y barquero,
y fue el canto de la ninfa,
la causa de aquel siniestro.*

Traducción de Llorente:

*Estoy triste, muy triste, sin que entienda
La razón, ni el porqué;
fija tengo en la mente una leyenda
que en la infancia escuché.*

*Era frío el crepúsculo; rodaba
tranquilo el Rin; el sol
las cúspides remotas alumbraba
con su último arrebol.*

*Allá, en la cima, en trono diamantino,
en fúlgido sitial,
peinaba sus cabellos de oro fino
doncella celestial.*

*Peinábalo con peine también de oro,
cantando una canción,
cuyo eco singular, triste y sonoro,
turbaba el corazón.*

*Surcó un barquero la corriente undosa;
oyó el dulce cantar:
y contemplando a la doncella hermosa,
fue en el escollo a dar.*

*Tragó el río la barca y el barquero:
y esa tirana ley
sufre siempre quien oye lisonjero
cantar de Loreley.*

Traducción de Rojas Sotomayor:

*Ni me explico esta tristeza
que me abruma sin cesar.
De un viejo cuento el recuerdo
me persigue con afán.*

*Cae la noche, el aire es fresco.
Silencioso corre el Rin,
la cima de la montaña
alumbraba el sol al morir.*

*La bella virgen en lo alto,
como hermosa aparición,
peina su áurea cabellera
hecha de rayos de sol.*

*Peina su áurea cabellera
al aire dando un cantar,
cuya dulce melodía
es atrayente y fatal.*

*En su barca el marinero,
embriagado de dolor,
no ve entreabrirse el abismo,
ve sólo la aparición.*

*El marinero y la barca
llegan —creo— a zozobrar;
es Loreley quien lo ha hecho
con su canto celestial.*

El hecho de que esta balada haya sido traducida al castellano por tres diferentes plumas no puede extrañar, si se recuerda que es probablemente la más conocida y popular de las poesías de Heine. Se publicó por primera vez en 1824 en el periódico "Berliner Qesellschafter", y se imprimió con las demás primicias de su autor en el justamente famoso *Buch der Lieder* (1827). Y tal es el mágico poder de este pequeño poema, que la leyenda que en él se narra ha pasado a ser para muchos un trozo de auténtico folklore, y el nombre Lorelei, el de un personaje de existencia fabulosa. Y, sin embargo, no hay tal. El poema de Heine se basa en un motivo inventado por el Romanticismo alemán, seguramente a partir de ciertos elementos anteriores, motivo que ha tenido larga y fecunda existencia pues lo han usado numerosos autores. Lorelei, no hace falta decirlo, es en realidad el nombre de una roca que surge abruptamente del Rin, aguas arriba de Coblenza, y se eleva a 132 metros de altura. Era famosa por los ecos que produce, y no dejaba de presentar riesgos a la navegación, todo lo cual puede haber contribuido a la fábula. Pero el nombre mismo es significativo, porque contiene dos palabras del antiguo alemán que quieren decir elfo y farellón, por lo que Lorelei suena tanto como farellón de los elfos. Además, un poeta del siglo XIII pretendía que al pie de la roca estaba enterrado el tesoro de los Nibelungos, lo que indica que desde antiguo tenía ese lugar un interés poético.

La aureola mágica que circundaba a la roca se personificó por primera vez en la balada *Lorelei* (1802) de Clemens Brentano, en la cual empieza a designar a un ser de encanto fatal que lleva a los hombres a su perdición. En la narración de Brentano, Lorelei se arroja al río mientras es conducida a un monasterio para hacer penitencia de su extraño hechizo. Y la balada concluye con un triple y doliente "Lore-lei", que es, o el eco del canto de un barquero del Rin, o el último grito de los tres caballeros que la custodiaban y

que por ella encontraron la muerte sobre la alta roca.

Esa figura de Lorelei, con este carácter de mitad mujer, mitad demonio, pero también como expresión de la historia personal de un amor que no pudo ser, es la que utiliza Heine, primero en un poema juvenil logrado a medias, y después en la balada que eclipsó a las demás elaboraciones de este tema (Cfr. Ursula Jaspersen, "Heinrich Heine: Ich weiss nicht was soll es bedeuten", en Bruno von Wiese, *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte*, Düsseldorf, 1959, vol. II, págs. 128-133-. Desde entonces ha pasado Lorelei a significar para todo el mundo, en primer lugar ese ente fantástico, emparentado con las sirenas que mediante su canto querían llevar a la destrucción a los marineros de Ulises; de modo que el viajero que hoy pasa por el Rin, si le hablan de Lorelei, más que mirar la roca misma, buscará con los ojos una forma luminosa en la altura, y con los oídos el eco de una canción embujada.

El cotejo de las tres versiones castellanas de *Lorelei* sería interesante para ver de qué manera responden los diversos traductores al estímulo poético del original, y también para apreciar cómo salva cada uno las dificultades que el texto presenta en su interacción de forma y fondo. El Sr. Zamudio, que considera la traducción de Rojas Sotomayor como una de las mejores que se han hecho de *Die Heimkehr*, ciclo poético en que se inscribe la balada de "Lorelei", agrega: "La traducción de Pérez Bonalde, que cumplió, indudablemente, un "tour de force" genial al querer "calcar" —según expresión de Menéndez Pelayo— el metro y la rima y hasta la disposición de las estrofas y la colocación de los acentos, parece muchas veces rígida y fría por este motivo. El defecto contrario se trasluce en la versión de Llorente que intercala rellenos que la apartan, a veces, del texto original (*loc. cit.*). Como aquí no se trata de hacer la crítica de traducciones ajenas, no agregaré nada a este juicio, fuera de lamentar que Pérez Bonalde ter-

minase la suya con las palabras "la causa de aquel siniestro", expresión horrible que suena a póliza de seguros y destruye toda impresión de poesía que pudiera quedar en el lector. Tampoco entiendo por qué Menéndez y Pelayo —al decir del Sr. Zamudio— alabó tanto la colocación de los acentos, que es en lo que más se aparta Pérez Bonalde del original. En efecto, para esta poesía eligió Heine "su forma predilecta: la canción con distribución de rimas ABAB y versos de tres acentos. Esto le da el ligero ritmo dactílico que sugiere el ondulado movimiento de las aguas" (Jaspersen, *op. cit.*); de lo cual no se ve mucha huella en la versión referida.

Y lo de los acentos no es cuestión ociosa tratándose de la balada "Lorelei". Como se sabe, muchas de las poesías de Heine, por la naturalidad y economía de la forma y por la simplicidad y autenticidad del sentimiento, se acercan tanto a la canción popular que han terminado por serlo de veras. Para ello ha contribuido mucho la circunstancia de que hayan sido puestas en música por grandes compositores, como Mendelssohn, Schumann y otros de esa jerarquía. Lo mismo puede decirse de "Ich weiss nicht was soll es bedeuten". La melodía con que generalmente se la conoce y canta es obra de Philipp Friedrich Silcher (1789-1860), músico menos destacado que los anteriores, pero no por eso desprovisto de importancia. Entre sus méritos está precisamente el haber sido en Alemania uno de los promotores del canto como medio de educación popular, en el sentido preconizado por Pestalozzi, cuya influencia recibió en la época formativa de su vida. Silcher, al poner en música el poema de Heine (1838), supo darle la melodía más adecuada —simple, vagamente ensoñadora, sutilmente poderosa— como era tal vez la que cantaba la propia Lorelei iluminada por el último rayo del sol, mientras el barquero escuchaba, fascinado, sobre las oscuras aguas del río. En esa feliz unión de texto y melodía está la más completa manifestación del espíritu romántico, con su transferencia de la pasión

a un mundo de legendaria fantasía. Por eso dice un autor: "Convertida verdaderamente "Lorelei" en canción popular gracias a la música de Silcher, a quien Heine no conoció, se logró la más cabal concordancia de la canción popular alemana con la poesía romántica (Hans Kühner, art. HEINE, en la enciclop. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*).

Decir, pues, "Lorelei" es evocar inmediatamente la melodía de Silcher, y es este un aspecto tan esencial del poema de Heine —con la vida propia que puede adquirir una obra después que abandona las manos de su autor— que ya no es dado a una traducción desentenderse del mismo. Ahora bien, de las traducciones que reproduce el Sr. Zamudio, ni la de Pérez Bonalde ni la de Llorente cumplen con este requisito, es decir, no se prestan al canto; por lo cual, sean cuales fueren sus otros méritos, no pueden considerarse completamente fieles a la significación cultural más amplia de "Lorelei". La del chileno Rojas Sotomayor es algo mejor a este respecto, aunque más parece serlo por casualidad que de propósito, y tampoco se ciñe con fidelidad a la melodía.

De ahí que, si bien con la vacilación que impone el entrar en competencia con tan elogiados traductores, he intentado una nueva versión que atienda precisamente al aspecto que aquéllos descuidaron. A fin de conservar el ritmo del original en que se apoya la melodía de Silcher, no he usado una serie octosilábica, como Pérez Bonalde y Rojas Sotomayor, ni mucho menos la alternación de endecasílabos y heptasílabos a la Bécquer, como Llorente; sino una combinación de enecasílabos y octosílabos, que es lo que más se acerca al metro de Heine. En la acentuación me he esforzado por coincidir con la del original. Pero si las exigencias aumentan por un lado, algo tiene que ceder por otro, y por eso he renunciado a las consonancias de Heine, y me he conformado con la rima asonante de dos en dos, eso sí que aguda como lo pide la melodía.

Mi traducción es la que aparece a con-

tinuación, paralelamente al texto de Heine:

*Ich weis nicht, was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.*

*No sé yo qué es esta tristeza
cual antes nunca sentí;
hay una leyenda de antaño
que no se aparta de mí.*

*Die Luft ist kühl, und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.*

*El aire está frío y oscuro,
el Rin sosegado va;
la cima de un monte fulgura
a la luz crepuscular.*

*Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar;
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.*

*En lo alto una hermosa doncella
como un prodigio se ve:
relucen sus joyas de oro,
su pelo es oro también.*

*Sie kämmt es mit goldenem Kamme
Sie kämmt es mit goldenem Kamme
Und singt ein Lied dabei,
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.*

*Lo peina con peine dorado
y canta extraño cantar,
de melodía que subyuga
a quien lo acierta a escuchar.*

*Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh'.*

*Barquero que va en su barquilla,
lo embarga un ansia mortal;*

*escollos no miran sus ojos,
que arriba fijos están.*

*Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan.*

*La barca, yo creo, y barquero
las ondas tragan al fin;
y es esto lo que hace aquel canto
de Lorelei junto al Rin.*

MANUEL TORRES M.

Obras Escogidas de Augusto d'Halmar,
Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1970.

Ante todo una revelación. Esta antología la hizo Francisco Coloane. Quizás por qué no la firmó.

El prólogo es un trabajo acucioso, un notable ensayo sobre Augusto d'Halmar. "La Editorial Andrés Bello inicia con este volumen una Colección de Obras Escogidas de los Premios Nacionales". Encomiable esfuerzo que ojalá tenga la mayor difusión entre el público lector.

Primero los prejuicios, después los juicios sobre d'Halmar. Nacido en 1883, falleció en 1950, para el que escribe estas líneas d'Halmar constituía un caso típico de autor pasado de moda. El Almirante del Buque Fantasma me parecía un viejo figurín. De ningún modo un almirante, quizás sí un fantasma. Siempre que los fantasmas pudieran ser cursis y amanerados.

Ayudado por el prólogo de Coloane, repasaré algunas fechas señeras de la vida del famoso almirante:

1893. Su vocación religiosa lo impulsa a continuar estudios en el Seminario de los Angeles Custodios.

1900. Junio. Alfredo Melossi funda el semanario Luz y Sombra y d'Halmar ingresa a la redacción. En el mes de septiembre se fusiona esta revista con Instantáneas, que fundara Joaquín Díaz Garcés.

Bajo la propiedad y dirección de Melossi se establece Instantáneas de Luz y Sombra, de la que Augusto d'Halmar es redactor jefe.

1901. Se enamora de la hija de una familia holandesa de apellido Doren. Varios poemas y cuentos que publica en la revista están inspirados, al parecer, en esta circunstancia.

1902. Da término a su primera novela, *Juana Lucero*, la que se imprime como primera parte de una serie narrativa que llevaría por título el de "Los Vicios de Chile"...

1907. Es redactor de *El Mercurio* de Santiago y continúa su colaboración en *Zig-Zag*. El Ministro de Relaciones Exteriores, don Federico Puga Borne, de quien es secretario particular, le ofrece un cargo diplomático.

14 de octubre. Rinde exámenes para optar al cargo de Cónsul General de Chile en la India y en las posesiones inglesas de Asia...

1914. Aparece en Santiago el volumen de cuentos titulado *La lámpara en el Molino*, compuesto por páginas escritas antes de su viaje y que se encontraban en poder de su cuñado Fernando Santiván. El relato que da título al volumen fue escrito en San Bernardo en 1906.

1917. Se relaciona con varios escritores chilenos residentes en París; Joaquín Edwards Bello, Vicente Huidobro y Leonardo Peña, particularmente. Inicia su amistad con Francis de Miomandre y con el poeta lituano Oscar Lubisz Milosz.

En su departamento del muelle de los Celestinos, frente a la isla de San Luis, escribe su novela *La Sombra del Humo en el Espejo*.

1934. Algunos amigos chilenos, entre ellos Ernesto Montenegro, gestiona su regreso al país.

1942. 23 de abril. Es el primer escritor que obtiene el Premio Nacional de Literatura.

1949. 16-31 de agosto. Dicta 12 lecciones sobre Oratoria en la sala de audiciones del Museo de Bellas Artes de Valparaíso.

Estas conferencias aparecen posteriormente con el título de Curso de Oratoria.

Me parece que esta cronología sirve para recordar al personaje.

Vi a d'Halmar una sola vez. Fue en una de sus 12 lecciones de Oratoria. Yo tenía 16 años y me impresionó su pelo blanco, su aspecto no sabría decir si de abuelito o de abuelita. Algo imponente, en todo caso.

Pero, en fin, ya el lector tendrá una idea cabal de los prejuicios con que he abordado la edición de sus Obras Escogidas. Llegó el tiempo de comentarlas.

Primero he leído *Juana Lucero*. Gran sorpresa. Es una muy buena novela. La trama es sencilla, quizás si un poquito folletinesca. Se pinta la vida de una hermosa niña, hija ilegítima de un poderoso político. Cuando queda huérfana de su madre, Juanita Lucero pasa al cuidado de una tía. Es una solterona beata, misiá Loreto Garrido. El retrato de este adefesio resulta de veras magistral.

Parte de la difícil adolescencia de Juana Lucero transcurre en la casa de esta vieja rezadora. Pero llega el momento en que la anciana se va de vacaciones. No lleva a la niña. ¡Tres meses son tan cortos! Pero si las condiciones de Juana Lucero en casa de misiá Loreto eran casi inaguantables, son aún peores en la nueva casa "donde la dejan encargada".

Refiriéndose al barrio Yungay el autor nos dice: "Fue en este barrio, en aquella casa, entre tal familia que iba a pasar Juana los dos o tres meses, mientras durase el veraneo de misiá Loreto. Después volvería la antigua existencia, los quehaceres diarios, los rezongos de la Socorro, la misa mayor..."

Por desgracia desde este momento hasta el final, la novela pierde algo de calidad. Conserva, eso sí, la delicadeza del estilo.

¡Qué extraño que d'Halmar no escribiera en verso! Su estilo es extraordinariamente musical, el más musical que conozco de autor chileno.

La lectura de sus Obras Escogidas me lleva a *Cristián y yo*. Aquí hay varias jo-

yas literarias. Una se llama Mama Dotea, historia de una empleada loca. Otra se llama en Provincia. Y las mejores páginas de d'Halmar: su cuento A Rodar Tierras. "Hasta que cierta mañana —no estoy seguro de si fue a mediodía— una ráfaga de viento vino a remecer el cáliz del cardo.

—Soy yo —decía el viento—, y ya es tiempo de que vuestros hijos vayan a cumplir su misión.

Entonces la flor suspiró levemente y nuestra plumilla, con ocho de sus hermanas, vino a hallarse al borde de su nido, frente al vasto mundo y presta a desatar el vuelo".

Duro es decirlo, pero incluso en A Rodar Tierras, cuento de su primera juventud leído por primera vez a los 22 años, se nota la cursilería de Augusto d'Halmar. "Era una mañana, sí, ahora estoy seguro, una mañana en que todo parecía de azul y plata. Por doquiera se veían gasas leves, jirones de bruma o sutilísimas telarañas, y las plumillas eran blancas también y leves. ¡Oh, qué leves!".

En este irrespetuoso comentario sobre las Obras Escogidas de d'Halmar quiero decirlo todo. Incluso que la *lámpara en el Molino* no me ha interesado, que *La Sombra del Humo en el Espejo* me ha parecido tan vaga e inasible como su título.

Por otra parte, hay algo a la vez curioso y desconcertante. No me llaman para nada la atención las aventuras exóticas de d'Halmar. Me interesa cuando la plumilla de cardo sale a rodar tierras. No me importa cuando el autor sale a rodar tierras y comienza a hablarnos del oriente, sea éste más o menos extremo.

Ante este primer volumen de Obras Escogidas de nuestros Premios Nacionales sólo cabe esperar que la serie continúe. De clara significación didáctica, responde a una necesidad auténtica de nuestro medio cultural. Coloane prepara las Obras Escogidas de Edwards Bello. Buena suerte y que, modestia aparte, firme la nueva antología. Adelante, toda fuerza.

CARLOS RUIZ-TAGLE.

La demanda campesina, por Raúl Urzúa, "Ediciones Nueva Universidad", de la Universidad Católica.

El objeto de la obra queda aclarado por el autor cuando explica que consiste en estudiar: "la mayor o menor propensión al cambio experimentada por diversos tipos de campesinos, y la identificación de los factores que influyen en aumentar o disminuir esa propensión" y, en términos más concretos, "la determinación del sector campesino que podrá prestar apoyo más decidido a la iniciación de planes que se propongan cambiar la estructura social rural".

Como se ve, el estudio se hizo con anterioridad a la Ley de Reforma Agraria y a la labor que en el país se ha realizado en conformidad a esa ley. Algunas partes del libro quedan, pues, sobrepasadas por la realidad; pero esto no significa que la obra haya perdido su actualidad. Muchos datos —especialmente los estadísticos, tan abundantes en el libro— tienen valor permanente para muchos objetos. Por otra parte, el hecho de haberse realizado este estudio antes de ponerse en práctica la Reforma Agraria, sirve ahora para confrontar las previsiones con la realidad, y ver hasta qué punto la teoría va de acuerdo con la práctica.

Después de exponer con tanta claridad el fin que busca en su obra, el autor comienza por hacer algunas reflexiones acerca de la Reforma Agraria. Desde el punto de vista político la considera un medio de debilitar y hasta eliminar el poder de la clase terrateniente. Desde el punto de vista social, estima que puede contribuir a eliminar la distancia entre las clases sociales.

El tema de la Reforma Agraria se sabe que es amplio y complejo. Raúl Urzúa centra su estudio en tres problemas que enfoca desde diversos puntos de vista, con el fin de deducir de sus resultados las conclusiones teóricas que se derivan lógicamente.

Los tres problemas son: grado de insa-

tisfacción de los campesinos con las oportunidades que les ofrece la estructura actual; grado de rechazo de los campesinos al rol protector del patrón; y grado en que los campesinos propician cambios radicales en la tenencia de la tierra.

Estos problemas los examina estadísticamente de acuerdo a determinadas variables, como: el ingreso, la educación y la exposición a los medios de comunicación. Antes de entrar a la interpretación teórica de los datos estadísticos, Raúl Urzúa hace un paréntesis en el cual estudia lo que son los conflictos campesinos y los principales de estos conflictos desde el siglo pasado hasta hoy. Dentro de este mismo paréntesis, realiza un estudio más pormenorizado de las revoluciones de México, Bolivia y Cuba, así como de los casos de Guatemala y Chile.

Expuesto el fin de la obra y aportados los antecedentes históricos, el autor pasa a fundamentar teóricamente sus planteamientos. Reconoce desde luego, que todo sistema de tenencia de la tierra constituye necesariamente un sistema de relaciones sociales. Para él, las relaciones de poder en el trabajo de la tierra, son más importantes que las de tenencia. Acaso hubiera podido añadir que más importantes todavía que las relaciones sociales son las económicas. En efecto, si se acepta que no importa quién es el dueño de la tierra, sino quién manda y quién obedece; hay derecho para añadir que no importa quién manda y quién obedece, sino quién trabaja y quién se lleva los beneficios, en qué medida y por qué razones. Dado el estado actual de las ideas, en el cual todo se subordina a los valores económicos, acaso el examen de esta tercera clase de relaciones hubiera completado muy adecuadamente las dos anteriores. *La Demanda Campesina* sólo enfoca este último punto de manera indirecta al indagar si los campesinos creen en la ayuda de los terratenientes, y al tabular el deseo de cambio de acuerdo al nivel de ingresos.

Las consideraciones teóricas acerca del poder parecen claras; pero, dada su importancia, acaso hubiese sido conveniente extenderse algo más sobre ellas. Está bien, por ejemplo, la diferencia entre poder económico simple y poder económico con autoridad. Porque mientras el primero es reducible a cifras, cuando se habla de poder económico con autoridad, las cosas se complican y ya no es posible la determinación matemática, sino que es preciso atenerse a una exactitud ponderada por simple apreciación personal, lo que se presta para muchos conflictos. Lo mismo podría decirse acerca de la autoridad legítima, de la paternalista y de la contractual, que el autor somete luego a consideración.

Acaso el fuerte de Raúl Urzúa se encuentre en el plano de la teoría social. Es posible que algunos hasta lo consideren excesivamente teórico. Esto podría deberse, en parte, a que, como dejamos dicho, se han producido las realidades de la Reforma Agraria después de hecho este estudio, y esas realidades opacan cualquier reflexión teórica. Por otra parte, Raúl Urzúa no es dogmático y esto le salva, pues deja abierta la puerta a muchos otros caminos. "Por cierto que esta afirmación —dice en una parte— no constituye sino una hipótesis de trabajo. Cualquier intento por probarla, requeriría que examinásemos los casos analizados".

De este modo, el autor permanece en una actitud de imparcialidad, de objetivación de las teorías y de las conclusiones, que el ajeno a las ciencias sociales puede encontrar algo deshumanizada y que, para los sociólogos de escuelas cerradas, puede resultar excesivamente idealista.

Pero estos últimos tienen el desquite de los cuadros estadísticos que son numerosísimos —cincuenta— y que, dada la seriedad científica de Urzúa, seguramente están confeccionados de acuerdo a las más severas reglas de la sociología, por lo cual pueden servir para otros muchos estudios y deducciones.

N. Z.

La venida del Mesías en Gloria y Majestad de Manuel Lacunza.

Un libro bastante diferente de los que con él forman la colección de "Escritores Coloniales de Chile", publicada por el Instituto de Literatura Chilena y Editorial Universitaria. Mientras los demás tomos pertenecen a la historiografía, éste se sitúa en el terreno de la escatología o interpretación bíblica.

Su tema —o lo que se propone demostrar— es la realidad del reino de Jesucristo después del año mil. Es lo que se ha llamado el milenismo.

El autor, Manuel Lacunza, fue un jesuita nacido en Santiago el año 1731 y muerto en Imola —ciudad de los Estados Papales donde fue acogido al ser expulsada su orden de los dominios españoles— el año 1801. Esta obra la escribió en el destierro.

Seguramente no ha sido el tema lo que ha movido a los editores en su publicación. Más bien ha debido moverles el deseo de dar a conocer la actividad y producción literaria y cultural durante la Colonia. Visto a la luz de este criterio, el libro merece publicarse. Aunque el tema sea bastante ajeno a los afanes culturales de nuestros días, *La Venida del Mesías en Gloria y Majestad*, es obra con méritos suficientes para ser editada. En primer lugar, por su lenguaje. Si bien el autor, absorbido y arrastrado por el tema, no presta mayor atención al orden y compostura de su trabajo, emplea un idioma claro, preciso, directo, sin rellenos ni redundancias: podríamos llamarlo moderno. Parece de nuestro tiempo; sólo algunas palabras o giros —muy castizos por otra parte— nos recuerdan que estamos leyendo un autor del siglo XVIII. En segundo lugar, por su valor como trabajo de investigación. Dejando a un lado las doctrinas sustentadas y ateniéndonos al trabajo realizado, así como al método seguido, tenemos que reconocer que el trabajo ha sido mucho y el método ajustado a los mejores cánones de la investigación científica.

El milenarismo puede constituir actualmente un tema insignificante; pero hubo un tiempo en que provocó violentas discusiones y fue seguido por gran público y por personalidades notables. El padre Lacunza puso a su servicio gran erudición. La Iglesia Católica, por su parte, ha prohibido su enseñanza, pero sólo en 1941. Hasta esa fecha no existía condena explícita, si bien desde antiguo había en su seno resistencia a esta interpretación de las Escrituras. Por tal motivo, la obra del padre Lacunza nunca tuvo la aprobación eclesiástica y circuló subrepticamente.

De todos modos, conviene saber cómo entendía nuestro autor esta doctrina. El año mil, para Manuel Lacunza, no era un año calendario. Significaba más bien la suma de siglos y períodos que formaban un conjunto perfecto. Seguía en ello a San Juan: "Se ve que pasados muchos y aún muchísimos siglos —que San Juan encierra en el número perfecto de mil— como lo hacen otras escrituras"...

En cuanto al reino de Dios, manifiesta que, después del reino espiritual del evangelio, vendrá el reino real de Cristo, el cual dominará sobre "una tierra nueva y unos nuevos cielos". O sea, sobre un mundo purificado y unificado, cuyo centro estará en nuestra tierra y en Jerusalén, ya que los israelitas y el universo entero se convertirán a Cristo.

Aunque con menos base científica, hay en esta "confluencia de todas las gentes de todo el orbe hacia un centro común", algo del iluminismo filosófico-teológico del padre Theilhard de Chardin y su *Punto Omega*. Una tendencia vaga hacia una unidad realizable por encima de la diversidad, común a muchos sistemas filosóficos de Oriente y Occidente, y que algún día podría resolverse en la unidad fundamental de la materia, por encima de la diversidad y aparente oposición de sus elementos primarios.

N. Z.

Historia de Chile desde su descubrimiento hasta 1575, compuesta por el Capitán Alonso de Góngora Marmolejo.

En la presentación de "Escritores Coloniales de Chile", dice César Bunster, Director del Instituto de Literatura Chilena: "La estructura de estos volúmenes antológicos está de acuerdo con el propósito que los inspira, y calculada, en su contenido, para que beneficie sin dificultades a quienes aborden su lectura".

Creemos que todo encomio resulta pálido si se quiere expresar la importancia que para la cultura general del país, especialmente para la popular, tienen las obras publicadas en esta colección del Instituto de Literatura Chilena y de la Editorial Universitaria. El gran público no puede llegar a las fuentes mismas de nuestra historia, privilegio reservado a los investigadores con acceso a los textos originales. Esta colección pone esos textos al alcance de los presupuestos más modestos de estudiantes y obreros. Tanto el Instituto de Literatura Chilena que ha patrocinado el trabajo, como los profesores e investigadores que han realizado la revisión y anotación: Nelson Osorio, Alfonso Calderón y Mario Góngora, merecen la gratitud de la cultura nacional.

Aquí tenemos el primero de esos libros. Primero en el sentido cronológico, por haber sido escrito antes que los otros: *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año 1575*. Lo escribió el capitán español Alonso de Góngora Marmolejo, que llegó a Chile en 1548 ó 1549, es decir, poco más de diez años después del descubridor Diego de Almagro y, como si dijéramos, pisando los talones al conquistador Pedro de Valdivia. Su conocimiento de los hechos relatados no puede ser más "de primera mano". Para reforzar lo genuino de su testimonio, diremos que no llegó directamente de España a Chile, sino que sirvió un tiempo en el Perú, de donde lo trajo Pedro de Valdivia en uno de sus enganches de hombres. Así pudo conocer las cosas de ese país, tan relacionado con Chi-

le en aquellos tiempos. Góngora Marmolejo escribió además esta *Historia de Chile* al final de su vida, después de "participar aproximadamente cuarenta años en casi todas las acciones de guerra que tuvieron lugar en Chile" durante ese lapso. Por otra parte, desempeñó también cargos en la administración civil, como corregidor y justicia mayor en Castro, contador y factor en Valdivia y juez de comisión en Santiago. Bien pudo decir que había "ayudado a servir y ganar este reino". Conocía pues, desde adentro, los hechos relatados.

Esta situación de participante hubiera podido disminuir su imparcialidad, pero no fue así. Alonso de Góngora supo observar la más extremada objetividad. A tal punto que pudiera considerársele precursor de los que hoy aspiran a la objetividad de "máquina fotográfica".

Precisamente fue esta objetividad la que lo empujó a escribir su "Historia", ya que habiéndose conocido *La Araucana*, de Ercilla, hacia 1571, Góngora Marmolejo encontró en ella errores y omisiones que se propuso reparar en su libro. Empezó a escribirlo el año siguiente, para terminarlo, como consigna él mismo, "el 16 de diciembre de 1575", más o menos un año antes de su muerte.

Para Barros Arana, Alonso de Góngora Marmolejo era "un hombre de cierta cultura intelectual que sabía escribir con notable claridad y con cierta elegancia". Pudiéramos añadir: y con mucha exactitud y concisión. Este ejemplo, como el de Ercilla y otros, prueban que no todos los conquistadores eran ajenos a las letras.

El capítulo primero lo titula: "Que trata de la descripción y tierra de Chile desde el valle de Copiapó que es al principio y entrada, hasta la ciudad de Castro, último del reino".

Y las primeras palabras de su "Historia", son éstas, exactas y vigentes hasta hoy: "Es el reino de Chile y la tierra de la manera de una vaina de espada, angosta y larga".

En el capítulo segundo nos refiere el

descubrimiento por Almagro y en el tercero empieza el relato de la conquista por Pedro de Valdivia, para continuar detallando, clara y minuciosamente, los hechos acaecidos en el país en más de setenta capítulos. Gracias a la sencillez de su relato, puede afirmarse que son sus datos los mejor conocidos por nuestro pueblo. Pero también hay hechos caídos en olvido inmediato. Como el de la condena a muerte de Ercilla, el cual sólo pudo salvarse gracias "al ruego de muchas damas que en aquella ciudad había", y al de "algunos hombres de autoridad", siendo luego desterrado. Para enterarnos de estos hechos y refrescar los anteriores, demos la bienvenida a esta "Historia" clara y breve.

N. Z.

Visión de Ercilla y Otros Ensayos, Alfonso Bulnes, Editorial Andrés Bello, 1970.

Este volumen viene provisto de esa aura especial, de esa extraña actualidad que le da a una obra la reciente muerte de su autor. O más bien, de sus autores, porque tanto Alfonso Bulnes como Raúl Silva Castro, quien hizo la selección, han desaparecido en la primera mitad de 1970.

Pluma abatible sólo por la muerte, la de Silva Castro anunció hasta el final, hasta la última palabra, nuevas antologías. Sabemos que el Prólogo de este libro fue lo último que escribió, que apenas si alcanzó a revisarlo antes de expirar. No obstante, al leerlo advertimos que acaba anunciando nuevas selecciones. Así nos dice:

"Esta recopilación, por lo demás, auspicia la formación de otras, pues aquí no está cuanto produjo el fino y admirable escritor. El autor de estas líneas cree haber cumplido en la medida de sus débiles fuerzas con el grato deber de abrir la senda para que en fechas venideras se siga recogiendo el legado cultural de Alfonso Bulnes".

Doblemente póstumo, el volumen recoge varios discursos y artículos dispersos de

Alfonso Bulnes. No todos son de primera y la selección resulta algo dispareja. Nos detendremos en los más y en los menos convincentes.

Alfonso Bulnes nos muestra todo su amor por España en las páginas que encabezan la selección *Visión de Ercilla*. Trae este ensayo algunos datos novedosos sobre el poeta de *La Araucana*. Y no necesitaba salir de España don Alonso de Ercilla para encontrar un genio artístico renovador. A principios del siglo XIX ingresó a la colección imperial de Rusia un pequeño retrato al óleo: se atribuía a El Greco, y se decía que era la figura de Ercilla, la del poeta que en él aparece coronado. Ambas atribuciones, la del autor y la del modelo, siguen siendo un problema para la alta crítica; pero nada se opone a que la fama de que entonces gozaba el poeta de *La Araucana*, tentase al formidable y extraño pintor de hidalgos a agregar otra gorguera a su ya rica colección de imágenes".

A Alfonso Bulnes le interesa particularmente la pintura. Así tenemos en este volumen dos testimonios de semejante inquietud: son ellos *Rememorando al Giotto* y *El Greco*. Por desgracia, su enfoque de estos pintores no trae cosa alguna novedosa. Tan hermética nos parece "la vida de El Greco, siempre en sordina", antes y después de leer las páginas que le consagra nuestro compatriota. Por otra parte, su visión del Giotto se basa en recuerdos borrosos. Nos parece de segunda mano.

Pero lo más débil del libro es su visión de *Portales*. Hace consideraciones sobre Moisés, sobre la Acrópolis, pasa por el Partenón y poco le falta para internarse definitivamente en el Laberinto en busca del Ministro. Oigámoslo un momento: "Lo que no contaban metopas ni panateneas, ni podría sugerirlo el ritmo plácido del mármol pentélico, eran las vidas de hijas de Grecia sacrificadas, a lo largo de innumerables siglos, para crear con el rojo de su sangre el albo período del esplendor de Atenas...". Por último, después de tanta vuelta inútil por la historia antigua, trae a

cuenta una serie de datos archiconocidos sobre el fusilamiento de Portales.

Muy superiores son sus semblanzas tituladas *Alonso Ovalle, Clásico de las Letras Chilenas*; *Don Ricardo E. Latcham y Una Vida al Servicio de la Sociedad*; *Don Manuel de Salas*.

Ovalle emociona por su fresco amor a Chile. Fue nuestro primer historiador, pero parece haber sido también nuestro primer relacionador público. En Italia, donde publicó su libro, se empeñó en atraer misioneros hacia estas desconocidísimas tierras. Y así fue escribiendo su magnífica *Histórica Relación del Reyno de Chile*. Quizás si la desgracia mayor de Ovalle fue la de no poder volver a este país que supo realzar con su pluma en páginas que trescientos cincuenta años después leemos con deleite.

En *Don Ricardo E. Latcham*, Alfonso Bulnes hace el retrato de ese gringo tan peculiar que "tenía la fresca pureza de los diecinueve años ingleses cuando desembarcó en Valparaíso. El sabio Ricardo E., padre del que iba a ser Ricardo A., crítico literario, no sabía una palabra de castellano a su arribo a nuestro país. No tardó en internarse en la Frontera y en vivir una serie de pintorescas aventuras entre los indígenas que estudiaría con pasión científica.

El artículo que dedica Alfonso Bulnes a *Manuel de Salas* está muy bien hecho. No pretende abarcar las obras del personaje en su totalidad. No sin gracia nos dice, un poco abrumado frente a las actividades múltiples de Don Manuel:

"Bueno, Salas, pero no todo".

Trabajó don Manuel en la Comisión Redactora de la Constitución, refundó la Biblioteca Nacional a la cual legó su colección de libros, activó la formación de un Cementerio Público, reabrió el Instituto Nacional, fundó la primera maternidad y el hospicio y estableció una Casa Correccional. Pero "su gloria más pura es una proposición, convertida en ley, que prohibió la introducción de esclavos en el país y declaró libres a todos aquellos que, de

tránsito a otros países, permanecieren seis meses en Chile; libertó también su proposición a los hijos de esclavos que nacieran en Chile después de promulgada la ley".

"Esclavos, decía con orgullo la Junta de Gobierno a los negros, después de aprobada la ley... Ya es libre vuestra posteridad. Chile es el primer país de América española que proclama ese derecho natural".

Al terminar esta selección de obras de Alfonso Bulnes, preparada por Raúl Silva Castro, desearíamos conocer algunos otros escritos del autor de la *Visión de Ercilla y Otros Ensayos*. Quizás si esas *maskarillas* donde Alfonso Bulnes trató de captar la silueta de interesantes personalidades. Yacen ellas en colecciones de periódicos y necesitan que alguien se encargue de seleccionarlas con rigor. Porque Alfonso Bulnes, bueno, pero no todo.

R. T.

Cinco astillas, por Diego Muñoz (Nacimiento, 1969).

Diego Muñoz es un creador de situaciones; un descubridor de posibilidades. Su fecunda imaginación encuentra relaciones entre seres o circunstancias de lejanía remota. Cuando leemos el título del primero de estos cuentos: "El Cordero de Dios", esperamos algo que se relacione con el tema religioso. Pero no es así. Se trata de un simple cordero llevado a la casa de un maestro de música para ser comido en un asado. Si se salva momentáneamente, se debe a la amistad con que lo trata Juanito, niño que ha huido ante un espectáculo de violencia. Los balidos del cordero son palabras humanas que expresan sentimientos y hasta ideas.

Este escritor parece disfrutar empleando el suspenso. Recurre a él de continuo y hace derroche de combinaciones ingeniosas con este acicate psicológico, hasta el punto de que en el cuento "Nuevo Domicilio", mantiene al lector en la incertidumbre

desde el principio hasta el fin —y aún más allá, puesto que no se revela el destino y decisión final del protagonista.

Es verdad que en algunos casos el propio autor queda vencido por su habilidad y sumergido en la abundancia de sus recursos. Es lo que le ocurre en "Nuestro alegre Loco", cuento en el cual hace aparecer al propio descubridor de América, Cristóbal Colón, no guiando históricas naves por los anchos mares, sino montando una vulgar bicicleta de nuestros días, por la no menos vulgar calle de una aldea cualquiera. Esta insólita aparición de don Cristóbal se acompaña —en el mismo cuento— de un terremoto y de un eclipse, causados por la simple desaparición del buen loco: son realmente acontecimientos excesivos para el tamaño del personaje, por muy simpático que sea.

Mientras buen número de autores adolecen de escasez fantaseadora, a Diego Muñoz parece sobrarle en ciertos casos. El resultado es el mismo: desequilibrio. Hay escritores que ejercitan su talento en describir la vida tal como es; otros, en pintarla tal como debiera ser; y, un tercer grupo se deleita en imaginarla cómo podría ser. Diego Muñoz pertenece al tercer grupo. Él no describe ni moraliza: le agrada crear posibilidades: imaginar.

Por el fondo de esta corriente —a veces algo agitada y revuelta— de las aguas literarias de Diego Muñoz, se desliza una filosofía de comprensión, amor y ternura hacia la humanidad, que bien la quisieran para sí aquellos que se dedican a sembrar odio, o que permanecen indiferentes ante el sufrimiento injusto. Pero, al contrario de las fantasías, que el autor crea por voluntad expresa, la referida filosofía le brota espontáneamente, sin propósito predeterminado, lo que es indicio del espíritu de amplia comprensión y de bondad profunda que adornan su personalidad.

Junto con la creación de fantasías, el dominio del idioma es la característica más llamativa en los cuentos de Diego Muñoz. Escribe un idioma limpio, claro, ágil y abundante. Usa palabras de todos los días, desecha los términos rebuscados, pero sabe emplear el preciso en cada caso. Maneja con facilidad el diálogo y tiene la particularidad de hacer dialogar a los personajes con su otro "yo".

El título "Cinco Astillas", seguramente se refiere a los cinco cuentos que componen el libro, y que serían como cinco astillas del abundante haz de obras publicadas hasta ahora por Diego Muñoz.

N. Z.

MUNDO EN EL LIBRO

El hombre de los santos, de Jesús Fernández Santos (Editorial Destino, Colección Ancora y Delfín, n. 320, Barcelona, 1969, 288 páginas).

Antonio, personaje central de la narración, se dedica a restituir antiguos murales en pequeños conventos y viejas iglesias. Lo encontramos vencido por la rutina y el quehacer cotidiano. Se ha convertido en una especie de autómatas para quien la vida no ofrece perspectivas futuras. Desde este punto de vista, desaparece el futuro y Antonio sólo vive un presente y un pasado.

Frente a un presente anodino y desvitalizado, el protagonista vive una serie de circunstancias totalmente externas: ir de pueblo en pueblo buscando los murales que le permitirán vivir, la charla insustancial con un viejo amigo o con un simple conocido al pasar, la boda de su hija Ana, su relación familiar... Todo esto son sucesos que chocan en él, que no dejan nada porque vive en otro tiempo. Es decir, si la línea narrativa que se instala en un presente tiene un valor, éste radica en servir como una especie de trampolín para llevarnos a un pasado.

La serie de personas que va encontran-

do a su paso en su permanente deambular coinciden en entregarnos imágenes de vidas casi detenidas en el tiempo. Recuérdese el caso de las monjas, el del cura que se vuelve loco, los habitantes de las distintas posadas. Hay una similitud fácilmente perceptible entre la vida de Antonio y la de estos seres. La frustración es la nota que los identifica.

Tres hechos son los hilos conductores hacia el pasado de Antonio. Los tres aparecen continuamente en el cuerpo narrativo y explican, en cierta medida, al Antonio que vemos instalado en un presente.

El oficio de restaurador de pinturas antiguas representa el primer hilo y es una suerte de deformación de sus aptitudes artísticas. Uno de sus antiguos condiscípulos lo especifica claramente: "...Lástima que lo dejaras Antonio. Tú si que podías haber hecho cosas, que lo que es éstos... Pero la vida es la vida. ¿Qué me vas a decir? Hay que comer todos los días, aunque pasarse todo el día arrancando santos también agota a cualquiera. ¡Menudo plan para una persona como tú! Eso mata la afición a cualquiera. Mala suerte, Antonio..." (pp. 124-125). Se apunta claramente a la dualidad pasado-presente.

La guerra civil es el hilo siguiente. An-

tonio participa en ella y le deja un amargo sabor. Para un ser sensitivo como él, la lucha fratricida es campo propicio para que ahonde el desengaño y desesperanza. Véase esta observación: "La guerra... en los primeros días, si es que no son sangrientos, vuelve a la gente joven y rompe las barreras de los tímidos... Más tarde viene el odio, el miedo y ese negro sentimiento de impotencia, como de humillación, como si unos y otros lucharan indiferentes allá arriba, sobre nuestras cabezas. Vuelve la soledad, la triste lejanía, y a medida que los días pasan, el hambre y el miedo y la pasión, no son ya novedad..." (pp. 144-145).

En medio de ese vivir desambulante y sin asideros, Antonio guarda un secreto sentimental que constituye el tercer hilo: su amor, ya desde joven, por su prima Tere. La figura de Tere se acerca y se aleja permanentemente. En ese amor —no sabe si correspondido— se refugia Antonio. Ha vivido pensando en lo que pudo ser su vida con ella, pero cuando al final se produce el acercamiento, se da cuenta que no es posible volver atrás y de nuevo queda en penumbras: "El tiempo hace ridículas las cosas. El tiempo, la edad, separa más que el dolor, lo mismo que la muerte. Allí va Tere a su lado, más cerca que de joven en el recuerdo. Allí va y es como haber vivido muchos años con ella, unos años pasados que no existen, pero que separan, se interponen igual, cansan igual, vacían, mientras en el rincón más tórrido del interior del taxi las miradas se cruzan y vacilan" (p. 281).

Como se podrá apreciar, el mundo de esta última novela de Jesús Fernández Santos tiene algunas particularidades que están vinculadas con la producción anterior del novelista. Por un lado, los personajes —y Antonio el primero— son víctimas de un medio que los abruma y que los hace vivir problemáticamente, consciente o inconscientemente; no hay uno de ellos que esté librado de llevar la vida rutinaria y anodina que el medio les impone. Por otro,

tal mundo está en relación con lo que la llamada *generación testimonial* —a la que pertenece el autor— ha traído al campo novclesco español de hoy: la intención de entregar su interpretación respecto a la circunstancia española de postguerra.

En lo acotado en las últimas líneas radica el interés que la novela de Fernández Santos suscita. Narración —a veces extremadamente chata y reiterada— logra transmitir la abulia del mundo vital en que se mueve el protagonista. En síntesis, *el mundo de las cosas* se sobrepone al de los personajes.

EDUARDO GODOY GALLARDO
(Universidad de Chile,
University of Utah)

Las cosas de la vida, de Paul Guimard (Zigzag).

Francia no es un país nuevo. Su cultura tiene dos mil años. Pero en cultura no es la edad lo que más cuenta: la capacidad de pensamiento, la inteligencia y el tesón tienen más importancia. En este segundo aspecto, Francia ha ocupado, indudablemente, un lugar privilegiado entre las naciones de cultura occidental. De ahí que sus escritores hayan tenido siempre gran auditorio.

Precisamente, en la novela es donde Francia ha mostrado lo mejor de su genio creador, hasta el punto de que puede considerársela como la creadora de la novela, tal como la entendemos actualmente. Desde los primitivos "Roman" y Rabelais, allá en la Edad Media, pasando por Voltaire y sus "Contes", hasta el siglo pasado y el actual, con Chateaubriand, Zola, Proust, Mauriac, Robbe-Grillet, etc., es el género en el cual nos ha ofrecido sus frutos más logrados.

Con Robbe-Grillet es con quien hay que relacionar a Paul Guimard. En *Cosas de la vida* sigue y aplica las teorías de Robbe-

Grillet sobre la novela. Para los objetivistas, el escritor debe ser una cámara fotográfica que se contente con dar una visión externa de los seres de ficción. Paul Guimard lo hace a perfección. El protagonista de esta novela suya, relata sus propios pensamientos, sus propias opiniones y emociones, pero lo hace como un extraño, como alguien que mira su imagen en un espejo y se describe, no directamente, sino a través de esa imagen. Dice el protagonista en un pasaje: "Me recorre una extraña sensación que participa del desdoblamiento y de esa clarividencia hipertrofiada que acompaña a ciertos estados de crisis. Me parece que he dado un paso atrás con relación a mí mismo y que este distanciamiento me permite considerarme desde el exterior, como un espectador". No habría palabras más adecuadas para explicar el método seguido por Guimard.

La historia que le sirve de trama unificadora es breve y sencillísima: Un abogado que ha decidido separarse de su esposa, lleva en el bolsillo la carta en que se lo anuncia. Choca el auto en que viaja y el cirujano que lo opera de sus fracturas, encuentra la carta. Fallece el accidentado y el médico entrega la carta a la esposa, que viene a llorarlo. Pero esta historia es elástica y se estira y estira por ciento veinte páginas. Durante el estiramiento —constituido por un soliloquio interior del protagonista, que ha quedado sin habla en el choque, pero que sigue oyendo y pensando—, van apareciendo todos sus pensamientos y reacciones ante el mundo y ante las demás personas.

Y es también en este soliloquio donde Paul Guimard aplica las teorías objetivistas de Robbe-Grillet. Las aplica, sí, en forma moderada y modificada, porque el escritor que es tal —creador— no puede ceñirse totalmente a cánones rígidos: tiene que poner algo propio, aportar algo nuevo.

Al objetivismo se le ha acusado de limitado, de superficial, de árido, de deshumanizado. Al objetivismo integral pue-

den calzarle estos adjetivos; pero leyendo *Las cosas de la vida*, notamos que el valor de las teorías depende en gran medida del artista que las aplica. Paul Guimard ha sabido construir una obra, no sólo humana y variada, sino también muy amena. Una obra que se hace leer con agrado y sin fatiga desde el principio hasta el fin; que contiene mucha filosofía de la vida, mucha verdad humana.

Echamos de menos un poco de poesía, es cierto; pero ¿pueden exigirse todas las perfecciones a una obra? Ninguna las posee. Guimard ha querido decirnos, decir a la juventud de hoy —este libro es todo juvenil— en lenguaje nuevo, con método nuevo, verdades antiguas, verdades de siempre. Porque las verdades vitales, las que alimentan la raíz de la vida, no cambian; sobreviven a escuelas y teorías.

Guimard es francés. Un francés que no puede olvidar la cultura de su patria; que no puede tampoco librarse totalmente de ella, por lo cual, en su obra aparecen fuertes rasgos del espíritu francés: claridad, mesura, gracia, escepticismo.

Pero es también un francés que conoce las tendencias y gustos de su tiempo. Sabe que su generación no gusta de problemas difíciles y que gusta, en cambio, de la diversión. Por eso le proporciona un material de lectura sin profundidad, pero con mucho sentido humano. Emplea lenguaje rápido, moderno; compuesto de leves sugerencias, en lugar de pesados relatos o descripciones. A veces procede por planos superpuestos e intersectados, en lugar de seguir un desarrollo lógico riguroso. Este lenguaje —una vez que se le toma el ritmo— tiene su encanto, pues confiere agilidad y variedad a la acción.

El verdadero valor de la obra, no reside sin embargo, en el lenguaje. Sería un error quedarse en la cáscara y pensar que el valor se encuentra en estas novedades exteriores. El verdadero valor está más adentro. Surge de los problemas que enfoca y de la organización que da a las ideas. La filosofía en *Las cosas de la vida*, es como

la vida misma: ni muy buena ni muy mala; ni muy alta ni muy baja. Lo sublime y lo horrible no pueden ser cosa de todos los días: son necesariamente la excepción.

Esta medianía —medianía dorada si se quiere— resulta agradable para la juventud que, en su mayoría, no aspira a nutrirse diariamente de verdades deslumbradoras, pero que anhela descubrir el misterio encerrado en las cosas de todos los días. En esas cosas cuyo geroglífico los tortura y cuyo enigma quieren descifrar para organizar un mundo más justo y armonioso; una vida humana más feliz y luminosa.

N. Z.

La primavera de June, por Colin MacInnes (Zig-Zag).

Al terminar de leer el libro, no se sabe si empezar a comentar por el final —un baile de disfraces que termina como mascarada trágica— o por el principio —una alegre fiesta popular del oeste norteamericano— en la cual van mostrándose pintorescas particularidades de esa región.

Comenzaremos por el principio. Es más alegre y, afortunadamente para los lectores, ocupa la mayor parte de la obra.

"La primavera de June" es indudablemente una novela. Una novela de juventud, ya que los personajes principales son muchachos y muchachas adolescentes, de entre dieciséis y dieciocho años. En torno a ellos, o mejor, entretrelazados con sus aventuras y desventuras, se agitan sin embargo muchos otros caracteres de personas adultas, que hacen revivir la existencia del lejano oeste de Estados Unidos en tiempos del establecimiento definitivo de los colonos. Es un cuadro epopéyico de la vida en esas regiones al terminar la marcha hacia el oeste e iniciarse el establecimiento sedentario. Hace revivir un momento en que la ley escrita no regía todavía, y en que la ética social era débil o inexistente, primando el juego de intereses egoístas y de pasiones desembozadas.

El historiar un momento auroral y el confiar los papeles protagónicos a personajes adolescentes, confieren a "La primavera de June" un ambiente juvenil lleno de encanto.

No quiere decir que todo sea felicidad. Por el contrario, la mayoría de los personajes jóvenes terminan con sus vidas frustradas. En cuanto a los adultos, la frustración es general y total. Sin embargo, el clima juvenil subsiste a pesar de todo. Y como la juventud tiene un atractivo que le es propio, la novela se lee con agrado.

En este cuadro histórico aparecen todos los rasgos buenos y malos de la naturaleza humana, como suele ocurrir en todas las sociedades primitivas. Pero el objeto de MacInnes no es tanto ofrecernos una pintura de la vida en el lejano oeste, como el de relatarnos la historia de dos familias con taras físicas o morales que van heredándose de padres a hijos y a nietos: locura, alcoholismo, homosexualidad.

Son estas taras —y los problemas éticos y sociales que plantean— lo que constituye la verdadera médula del libro. Y es en esta historia donde el autor —considerado uno de los mejores novelistas ingleses de nuestros días— hace una crítica acerba de las costumbres, de la organización social y de los vicios que aquejan a los grupos humanos que describe, pero que bien pueden extenderse a toda la humanidad, al plantear un problema ético terrible, que viene acuciando a los hombres que piensan desde hace mucho tiempo, y que ha dado tema para numerosas obras teatrales y de cine: ¿Tienen derecho a engendrar, a tener hijos, aquellos que están afectados por taras hereditarias? Si han tenido hijos: ¿Tienen derecho a permitir que esos hijos, portadores de la herencia trágica, se casen y den hijos disminuidos a su consorte? ¿Pueden ocultar esta verdad a sus hijos o deben revelársela? Problemas lacerantes a los cuales MacInnes da respuesta en el desarrollo mismo de la novela.

El plan general de la obra ofrece algunas particularidades curiosas. En primer lugar, y tratándose de una novela del Far

West, no podía faltar la exaltación y admiración de la fuerza bruta, así como de la hermosura animal del cuerpo humano. Son sentimientos muy arraigados en la raza anglosajona, por lo que no es extraño que aparezcan a menudo en las obras de arte que producen. Por otra parte, en la vida primitiva descrita en *La primavera de June*, la fuerza —y la textura física que la otorga— son primordiales.

También es notable el cúmulo de argumentos, y la energía, con que los jovencitos y jovencitas del libro defienden su independencia respecto a los mayores, rasgo que antes podía ser muy particular de los pueblos del norte, pero que hoy conocemos en todas partes. Esta juventud, no sólo defiende ardorosamente su independencia, sino que se muestra dispuesta a cargar con las consecuencias de sus actos, por prescindir del consejo de los mayores. Un proceder que ejerce gran atractivo sobre la juventud, naturalmente rebelde y ansiosa de tomar en sus manos las riendas del propio destino, pero que malbarata lastimosamente la experiencia dolorosamente acumulada por las generaciones anteriores.

Varios aspectos más hacen interesante y agradable la lectura del libro.

N. Z.

Washington D. C., por Gore Vidal (Zig-Zag).

Hay en esta obra una intersección de planos, una yuxtaposición de historias tan perfectamente urdidas y entrelazadas, que el lector poco avisado puede quedar desorientado.

Pareciera, a primera vista, que se trata de la descripción de la vida política en Estados Unidos. Existe realmente esa descripción, pero no es el verdadero fin de *Washington D. C.* Este primer engaño del lector, se debe a la inclusión de muchos nombres verdaderos en la urdimbre de la historia. Aparece Roosevelt con

el New Deal y los ataques que provocó; la entrada a la guerra mundial número dos y el horror que suscitó en ciertos sectores de la nación su ayuda a Rusia. Se asiste también a su muerte en plena gloria y en el momento en que iba a producirse el triunfo final. Junto con Roosevelt, o después de él, se nos muestran la política de Truman, la guerra de Corea, las actuaciones de McCarthur, de Eisenhower, y de otros prohombres de la política estadounidense. Indudablemente, para los norteamericanos, este cominillo político debe haber tenido un atractivo muy especial. También puede tenerlo para toda persona que desee conocer la manera cómo se desarrolla el quehacer político en la capital de Estados Unidos. De todos modos, la obra, en este plano, alcanzaría un valor artístico muy relativo, puesto que no es una obra histórica propiamente tal.

Perfectamente entrelazada con esta historia que pudiéramos llamar política, se encuentra la historia humana, aunque ficticia, de un senador llamado James Burden Day y de su familia. La familia Day está a su vez relacionada con la familia Sanford y, entre las dos, constituyen el verdadero argumento de la novela. Su protagonista, el senador Burden Day, se mueve en las altas esferas de la política norteamericana con tanto realismo, que parece una persona de carne y hueso, más que un ente de ficción: de ahí que el lector pueda ser inducido a error, creyendo que la actuación política del senador es lo más importante de la novela, cuando el verdadero drama es la vida personal y familiar de este mismo senador.

Finalmente, entreveradas con la historia de los múltiples personajes que intervienen en la vida de los protagonistas, se encuentran las profundas cavilaciones éticas, políticas y filosóficas del autor, que llevan y traen al lector de la realidad a la ficción y de la ficción a la realidad, en un juego de imágenes y razonamientos que constituye otra historia dentro de la historia argumental.

Característica personalísima de Goren Vidal es su búsqueda angustiada de la verdad, de la solución definitiva a los infinitos interrogantes que plantea la existencia: una angustia que se transmite al lector: porque el espíritu de Goren Vidal tiene tal penetración, es tan analítico, que ve con igual claridad el pro y el contra de cada problema, quedando imposibilitado para decidirse por una afirmación o una negación absoluta. Este análisis implacable y la consiguiente indefinición, producen al lector el desosiego propio de quien busca y no encuentra, del que se extravía en un bosque espeso y no puede hallar la salida: "¿Qué es el honor?... La respuesta era habitual: hacer lo que debe hacerse, sin tener en cuenta las consecuencias personales. Pero en la práctica... no siempre era posible saber lo que debía hacerse"...

"—Si confiscar el dinero de su padre va a beneficiar a todo el pueblo, entonces deberá ser confiscado. —Pero... ¿lo beneficiará verdaderamente?". Así van multiplicándose las definiciones y afirmaciones que finalmente quedan destruidas.

Es posible que más de un lector se sienta escandalizado por la crudeza de ciertos términos empleados por Goren Vidal. Otros lo estarán mucho más por la libertad amorosa de sus personajes. Esta conducta pareciera, a primera vista, disoluta y carente de toda norma. También aquí se produce un error de apreciación, porque las normas existen. Pueden ser diferentes de las de otros países, pero hay normas. Si bien Enid se entrega de manera tan fácil a Clay, vemos que se casa después con él, casi por obligación, ya que nadie la querría, o le costaría mucho encontrar novio. En cuanto a las palabras naturalistas —que tanto abundan en la literatura actual— puede afirmarse que G. Vidal sabe emplearlas de manera inocente, como lo haría un científico, despojándolas así de toda obscenidad.

Carta a una profesora por los alumnos de Barbiana. Mercure de France 1968 (traducida del italiano al francés por Michel Thurlotte, Mercure de France 1968. Ed. original italiana 1967).

Esta carta a una profesora es un libro escrito por los alumnos de la Escuela de Barbiana (Florencia) en Italia. Don Milano fundó en Barbiana una escuela para recoger a todos los niños hijos de campesinos o proletarios de la región que habrían sido reprobados en los exámenes. En esta escuela cada niño estaba en la clase que correspondía a su edad, los mayores enseñaban a los más pequeños.

"Este libro no está destinado a los profesores, sino a los padres, a quienes quiere invitar a organizarse" y fue escrito por ocho alumnos de la escuela de Barbiana y algunos ex alumnos. Estos niños recogieron estadísticas, e informes de sindicalistas, de periodistas, de historiadores, de juristas, de funcionarios municipales para componer su documento.

El título de la primera parte es ya un manifiesto "La escuela obligatoria no tiene el derecho de reprobar en sus exámenes a un alumno".

Y describe la escuela de Barbiana. No había recreos ni días libres; los profesores que visitaban la escuela decían: "Uds. no saben pedagogía" y criticaban la falta de deportes. Lucio, un alumno que tenía que cuidar dieciséis vacas en su establo dijo: "La escuela es siempre mejor que la M... Es necesario esculpir esta frase en las escuelas. Uds. que dicen que los niños detestan la escuela y prefieren divertirse. No se lo han preguntado a los niños campesinos y en el mundo son un millar setecientos millones"*.

"De cada diez niños seis piensan como Lucio".

Al enseñar aprendimos que el problema

*Dato del Compendium of Social Statistics, ONU, 1963 (incluye, a nivel mundial, a campesinos, cazadores, pescadores y pastores y otros de rentas inferiores).

N. Z.

de los demás es parecido al de uno. "La política consiste en salvarse todos juntos, la avaricia es salvarse solos".

No hay notas en Barbiana, por lo tanto, no tiene objeto copiar, el profesor no está del otro lado de la barrera.

La escuela no puede perder a un alumno atrasado en sus estudios, no puede ser un hospital para cuidar sanos. Al dejar fuera todo lo difícil, se convertiría en un elemento de segregación. "Más vale pasar por loco, aceptando niños poco dotados, que ser un instrumento de racismo".

En Barbiana se lee el periódico todos los días de punta a cabo, en voz alta.

"En época de exámenes pasar dos horas de clase leyendo el diario es una falta de avaricia, porque en el diario no hay nada que sirva para los exámenes, y esa es la prueba que en la enseñanza actual hay poco que sirva para la vida. Justamente por eso hay que leer el diario. Es un modo de gritarnos que nuestro diploma no nos ha convertido en idiotas completos. Si lo queremos es sólo por nuestros padres. Pero la política, los sufrimientos de los demás, son más importantes que Uds. y que nosotros".

En tiempo de Mussolini se prohibía hablar de política en la escuela.

Considerando que la instrucción obligatoria es por pocos años, "es importante tener en cuenta la jerarquía de las infancias". En vez de saber si Júpiter fue padre o madre de Minerva, es más útil conocer el contrato de trabajo de los obreros de la metalurgia.

Los niños de Barbiana presentan una cantidad de estadísticas que prueban cómo los hijos de campesinos o de familias proletarias son reprobados en mucho mayor número que los hijos de padres acomodados.

Cuentan el caso de una profesora que decía: "Nunca trato de obtener datos de las familias de mis alumnos, si una tarea merece un cuatro, le pongo un cuatro". Y no comprendía la pobre que eso era justamente lo que se le reprochaba, pues nada

es más injusto que tratar igualmente a personas desiguales.

"Lo más curioso —dice el documento— es que somos nosotros los excluidos, los que pagamos el salario de los profesores que nos echan".

"Un pobre es alguien que gasta todo lo que gana. Un rico sólo gasta una parte. En Italia, los gastos están, por una razón inexplicable, sujetos a impuestos hasta el último centavo". Las ganancias en mucho menor escala.

"Me han contado que los tratados de ciencia financiera llaman a esto el sistema "indoloro". Indoloro, es decir, que los ricos se las arreglan para que los pobres paguen los impuestos y éstos sin darse cuenta de ello".

En la segunda parte proponen reformas: primero no reprobar más. La Constitución italiana, en su artículo 34, garantiza a todo ciudadano ocho años de escuela. "Ocho años en ocho clases *diferentes*, sin repetir". Si se vieran obligados a que sus alumnos rindan, lograrían descubrir el método. La escuela de todo el día y de todo el año.

Más adelante dice: "El que quiere a los niños que poseen todo es apolítico, no quiere cambiar nada. Conocer a los niños de los pobres y amar la política es lo mismo, no se puede amar a niños marcados por leyes injustas y sin desear instituir leyes mejores".

"La única meta es consagrarse a su prójimo y en este siglo cómo amar si no es con la política o con el sindicato o con la escuela. Somos soberanos. Pasó ya el tiempo de las limosnas, estamos en la hora de la elección. Contra vuestra política de clase, contra el hambre, contra el analfabetismo, contra el racismo, contra las guerras coloniales".

Este libro admirable que es necesario leer ha impulsado una reforma escolar en Italia, es la biblia del movimiento de jóvenes en Alemania y en Francia.

Escrito en un lenguaje sencillísimo, en un italiano de todos los días, ha sido escogido como texto por el profesor de italiano

del Centro Universitario de Vincennes.

De una sinceridad y honradez rara, sin temer ninguna audacia, la Carta a una profesora no puede dejar de conmover al lector.

MARTA RIVAS

Una nueva historia de la literatura latinoamericana, Rudolf Grossmann, *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur*, 1ª ed., 699 págs. Max Hueber Verlag, Munich, 1969. Manuel Torres M.

"Partiendo del concepto de que el todo, a lo menos en la esfera de lo espiritual, es mayor que la suma de sus partes, en este libro se delineará también de manera especial la resaltante homogeneidad de esta literatura" (25). Tal es el anunciado que hace el autor, en el prólogo de la obra, de la intención que ha regido la composición de ésta. O sea, no tenemos aquí una historia literaria de esas que apenas son algo más que un catálogo de nombres y un repertorio de juicios críticos; sino una visión de conjunto apoyada en un esquema teórico explícito, dentro de la cual los autores y las obras son considerados en su relación a la totalidad del proceso cultural americano. Pero tampoco tenemos una historia "literaria" de la literatura, es decir, un estudio que trate, en primer lugar, de identificar y evaluar la creación literaria a medida que aparece en el hacer múltiple del hombre. El punto de partida metodológico se explica en los términos siguientes: "En última instancia, sólo se puede comprender la literatura si se tiene presente que está conformada por las fuerzas espirituales y materiales, las ideológicas, étnicas y sociales, y que ella, por su parte, ayuda a la plasmación de tales fuerzas. Los estudios estilísticos de por sí, esto es, los análisis parciales de las estructuras estéticas y de la realidad simbólica y mítica de la obra de arte, que sólo se logran a partir de ésta como *cosa en sí*, no bastan para explicarla, porque con demasiada fa-

cilidad desprenden a la literatura de la totalidad del proceso vital. La llamada interpretación inmanentista en la obra sólo podrá aplicarse con éxito a Sudamérica cuando los elementos de esa totalidad hayan penetrado plenamente en la conciencia del investigador, como puede presumirse en los análisis correspondientes de las literaturas europeas modernas" (25).

Su método también queda de manifiesto por la crítica que hace de otras maneras de escribir la historia literaria: "En la América española, los estudios literarios vernáculos de comienzos del siglo xx continuaban, sin matices especiales, la línea de los años de 1860 a 1880, o sea, que se siguen escribiendo, y a veces en proporciones monumentales, historias de la literatura nacional de la Argentina, el Uruguay o Venezuela, sin preocuparse mucho de posibles desarrollos paralelos en los demás territorios de la misma estirpe, aunque, asimismo, sin rastrear más de cerca las leyes del desarrollo del alma del propio pueblo y sin presentar la literatura, por ejemplo, como testimonio muy importante de la cultura espiritual general de la nación" (384). No es, por consiguiente una historia literaria de este tipo la que el autor nos ofrece.

Sin embargo, podría decirse que, alejándose de ese extremo, se aproxima bastante al extremo contrario. De hecho, en la ejecución de su obra, generalmente supedita el análisis propiamente literario de obras y autores a la verificación de toda clase de factores sociales, políticos, económicos, geográficos y hasta los relativos al equilibrio mundial de poderes; por lo que no parece posible eludir la conclusión de que, a más de una historia de la literatura latinoamericana, lo que ha escrito es una sociología literaria latinoamericana, o prolegómenos para el estudio de la literatura de América latina. En realidad, el libro está lleno de interesantes disquisiciones socioliterarias, como la tipología económico-social de los autores, la repercusión de la literatura en la sociedad, las condiciones materiales de la producción li-

teraria, la actitud de los grupos de inmigrantes frente a la literatura, etc. Además incluye fenómenos paraliterarios, como, por una parte, las canciones de payadores o las mezclas de canto y baile de los negros, que, más que a una historia literaria *stricto sensu*, pertenecen a un estudio especializado de folklore; y por otra, obras y autores que se salen del marco bastante elástico del ensayo para caer en el campo de la reflexión filosófica, política o social. Para indicar los límites entre los que se mueve la obra, basta señalar que abarca desde los pericones y milongas como antecedentes del teatro gauchesco del Plata, hasta las *Bases para la organización de la República Argentina* de J. B. Alberdi.

Para llevar a efecto su tarea, el autor está situado muy favorablemente. Es argentino-alemán (la obra está dedicada "A la Argentina, cuna y tierra mía, a Alemania, país de mis antepasados"), y actualmente, después de una carrera académica en su patria, es profesor de la Universidad de Hamburgo. Esto le permite reunir dos factores de éxito para el estudio de su tema. Del mundo académico alemán toma el método: la recopilación paciente y concienzuda de materiales; la elaboración crítica para descubrir relaciones entre ellos; la profundización en la masa de los hechos a fin de extraer las líneas maestras de su génesis y evolución. Pero, al mismo tiempo, su experiencia de latinoamericano y su dominio del castellano como lengua materna le permiten intuir aspectos y captar matices que para un no latinoamericano pueden quedar perpetuamente sellados. De esta manera, su obra se salva de dos reproches que a otras se pueden hacer. No peca de improvisación, como muchos libros escritos en América latina; pero tampoco da en la superficialidad presuntuosa del visitante de otros mundos, que después de dos semanas de estancia cree poder describirnos el alma de América latina con pelos y señales.

El autor comienza por establecer la especialidad de la literatura latinoamericana-

na, entendiendo por tal la literatura de los países de habla española y el Brasil.

Especificidad quiere decir que esta literatura es algo en sí y de por sí, y no una simple prolongación de las respectivas literaturas europeas; y también que las diversas manifestaciones literarias latinoamericanas tienen características comunes de forma y contenido, que permiten subsumirlas dentro de un concepto único. Como rasgos propios de esta literatura se destacan sobre todo: simultaneidad (*Nebeneinander*) en lugar de sucesión (*Nacheinander*); y manera especial de sentir el espacio y el tiempo.

América es caracterizada como el continente de los contrastes: ricos y pobres, cultos y analfabetos, blancos y negros, indios y blancos. Al paso que Europa, en el curso de esfuerzos centenarios, ha conseguido superar sus contrastes y reducirlos a una sucesión histórica, en América éstos se dan al mismo tiempo, lado a lado, en una coexistencia. Este mundo latinoamericano en que todo está simultáneamente presente, impone también su modo de ser a la literatura: "La literatura latinoamericana es intelectual, complicada, ocasionalmente también refinada; pero al mismo tiempo, elemental, ingenua y primitiva como en el primer día de la creación. Hace suyos los temas más difíciles y los procesos anímicos más complicados, sin ser complicada ella misma. Experimenta con los medios expresivos más audaces, pero nunca da la impresión de un intelectualismo que juega por jugar; y sabe juntar en una y misma obra lo racional y lo mágico. Como elemento de vanguardia y de actualización, la caracteriza una alegría pionera en la acción, que, al mismo tiempo, dando marcha atrás, queda coartada por un melancólico fatalismo. Uno cree advertir en ella permanente agresividad y vulcanismo, y con sorpresa descubre, a menudo en la misma obra, ensimismamiento e introspección. Un impetuoso entusiasmo, por ejemplo con respecto a la belleza de su patria, no quita que el escritor manifieste en un mismo respiro su pesimismo, tal vez acerca

del futuro o por la insuficiencia humana" (47).

La posición del latinoamericano frente al espacio y el tiempo, impone otra característica a su literatura. "El europeo", dice el autor, "se siente desde el Renacimiento fuera de la creación; el yo se enfrenta a un correlato o antípoda: el tú, lo colectivo, el Estado, Dios. El los observa, los analiza, fija su relación con ellos; pero ya no se fusiona hasta tal punto con ellos, y ya no los posee hasta tal punto en sí mismo, que resulte idéntico con ellos (sólo pudieron hacerlo todavía los místicos españoles del tiempo de Santa Teresa, enraizados en la Edad Media). El latinoamericano aún está, como el europeo de antes de la Reforma, dentro de la creación misma, si bien, desde hace algunos decenios, ya no de manera absoluta en la relación religiosa de ésta con su Creador. Su posición no es la de un observador del mundo, sino la de un ser poseído del mundo, el cual aún lleva en sí la creación entera" (58). En consecuencia, puesto que el hombre se siente parte de su mundo, resulta que la naturaleza está presente en la obra literaria más de manera immanente que como objeto de observación. A los escritores parece dejarlos algo fríos el paisaje. En cambio, "la vida animal, hombres y bestias, caballos, pumas, cóndores, colibrís, yacarés, son mucho más importantes para ellos que el río o la cumbre de la montaña, o que el arroyo, la colina, el valle, la campiña y otras cosas análogas que desempeñan tan gran papel en la poesía europea" (60).

En cuanto a la sensación del tiempo, ésta entre los latinoamericanos corresponde más bien a la de los europeos de épocas pretéritas. El latinoamericano "ve en el tiempo algo estático, que permite una simultaneidad en la contemplación de las cosas, las que el europeo moderno sólo puede captar ahora en su transcurrir histórico como algo fugitivo, esto es, como una sucesión" (60). Por eso son tan frecuentes en América las supervivencias de corrientes literarias superadas, lado a la-

do de las más recientes. En el siglo XIX, América produce un poema épico, el *Martín Fierro*, obra propia de épocas primitivas; la última novela picaresca, el *Periquillo sarniento*, aparece en México en 1816, mucho después de haberse agotado el género en España; y la obra maestra del romanticismo latinoamericano, *María*, de Jorge Isaacs, se publica en 1867 en plena era del realismo. Por eso también, los poetas latinoamericanos muestran poca renuencia al anacronismo: "El *Canto general* de Neruda vive de tales atavísticos saltos laterales, los que en el fondo no quieren decir otra cosa sino que, para el hombre latinoamericano, el concepto de tiempo, en su forma europea, no existe" (61). Por otra parte, este concepto del tiempo está "extraordinariamente ligado al presente y dirigido por la posibilidad de una intervención personal en la historia" (62). De ahí tres signos distintivos de la historiografía latinoamericana: la gran cantidad de obras históricas; la facilidad con que la historia se convierte en poesía; y la falta de interés de los escritores por los temas extracontinentales.

El autor afirma que la literatura latinoamericana se fundamenta en una "específica americanidad" (*Amerikanität*) (25), que en otro lugar denomina "el elemento estático, la base de sustentación" de dicha literatura (584). Para definir esta "esencia de América latina" (69), señala él la presencia en América de tres elementos étnicos básicos: el aborigen americano, el colonizador hispano-portugués y el negro llegado posteriormente como esclavo, cada uno de los cuales posee una literatura. "Entre estas literaturas pluralísticamente ligadas, de variada dispersión y de los niveles más diferentes, se cumple una continua asimilación. Consciente o inconscientemente, se esfuerzan hacia una unidad final... Esta es la americanidad, que no constituye ninguna invención de los políticos o nacionalistas modernos, sino tan sólo otra forma de referirse a la fuerza de asimilación del continente, la cual se dio desde un principio, y también en su lite-

ratura" (38). He aquí por qué la literatura "latinoamericana", tal como la postula el autor, abarca los países de la América española y el Brasil: esos son cabalmente los países donde, en proporciones varias, están presentes los tres elementos étnicos mencionados, con el agregado más reciente de otros (europeos no ibéricos, sirio-palestinos, chino-japoneses); y todos van contribuyendo a la "síntesis" que el autor toma como idea central de este estudio de la literatura latinoamericana.

Conviene seguir citando esta página que constituye la médula de la obra. Dice el autor: "Con posterioridad a la irrupción de los europeos, esa simbiosis inicial, que había permitido a los huéspedes hispano-portugueses disfrutar unilateralmente de las consecuencias materiales y espirituales provechosas de la coexistencia, dejando a los autóctonos las desventajas, cedió su lugar bastante pronto a una síntesis. Eso ha de entenderse menos como un proceso racional dialéctico que va de la tesis a la antítesis, cual ocurre en el pensamiento de Hegel... que como un movimiento hacia una adaptación mutua o integración progresiva de primitivo vigor biológico y vital. Por eso el venezolano Uslar Pietri habla con razón de un *mestizaje espiritual*" (38). Y continúa diciendo: "La literatura latinoamericana no es, por consiguiente, una literatura ya hecha y completa en sí, como la europea, sino una literatura en evolución; literariamente: un país en vías de desarrollo. Aun le falta sobremanera esa homogeneidad* que, desde hace muchos siglos, caracteriza a la literatura occidental en sus rasgos principales. Lo irrazonable y lo paradójico aun tie-

nen ancho campo en ella; a sus materiales, puntos de vista y escalas de valor les falta un remanso de decantación. La literatura europea posee una substancia espiritual claramente definible, formada en una larga serie de generaciones, que ha podido producir un Dante, un Cervante, un Molière, un Goethe. A la literatura latinoamericana, en su estado actual, aun no se le pueden ni deben pedir tales figuras cimeras" (38-39).

Esta literatura en proceso de evolución se distingue, además de la percepción a ella peculiar del espacio y el tiempo, por una resistencia a los marcos racionales y por un "funcionalismo". En cuanto a lo primero, el autor cree advertir un desapego a un principio formal, a un principio de sujeción del estilo a la razón, lo cual "fácilmente lleva a un sentimiento cósmico de carácter romántico-amorfo, el cual puede llegar a crear la impresión de que toda la literatura latinoamericana sea romántica" (39). Aquí entran también la indiferencia por las cuestiones técnico-literarias y el amor a la improvisación, así como la renuencia a la abstracción: "En la literatura latinoamericana interesa de preferencia lo humano biológico, el ser de carne y hueso; no, por ejemplo, el concepto *nación*, sino el héroe nacional, el *prócer*, la figura concreta. Incluso la vigorosa sucesión racional de causa y resultado, en que se basa una gran parte de los motivos e impulsos de la literatura europea, es reemplazada no pocas veces por protoformas literarias mágicas o míticas" (39).

El funcionalismo quiere decir que la literatura latinoamericana se ha dado y produce sus obras "en función" de fuerzas no literarias, tales como yuxtaposición de razas, estructura social, estratificación cultural, etc. "Es difícil, por tanto", dice el autor, "captar estas producciones, incluso en su estado actual, como un fenómeno primordialmente estético, como lo es la literatura europea. La raza, la estructura social y la política son en ellas, no sólo temas o pretextos para una creación ar-

*Pero en otro lugar (pág. 25, citada más arriba), el autor había destacado la "homogeneidad" de la literatura latinoamericana. Es evidente que ha usado la palabra en dos sentidos diversos. Tal vez quiere decir que la literatura europea es homogénea en su espíritu, el cual puede manifestarse de muy variadas maneras; mientras que la literatura latinoamericana lo es en su materia prima, la cual se elabora en obras muy semejantes.

tística estructurada de alguna manera, sino partes integrantes de la propia literatura, la cual de este modo experimenta una ampliación conceptual que en Europa fácilmente provoca horror. Métodos tales como el, hoy corriente en el Viejo Mundo, de explicar una obra sólo a partir del estilo y el contenido simbólico, podrán aplicarse en América latina únicamente cuando el concepto *América Latina* haya llegado a una forma tan firme y estable como lo es desde hace siglos el concepto *Europa*" (39).

La obra del profesor Grossmann está dividida en cuatro partes. De ellas, la más novedosa es la primera, porque contiene los fundamentos teóricos en que se basa la presentación de aquellos escritores, problemas y obras que, a su modo de ver, mejor caracterizan el paulatino desenvolvimiento de la literatura latinoamericana. Esa primera parte es la que se ha tratado de resumir hasta aquí. Las otras se titulan respectivamente "La época colonial hispano-portuguesa", "El siglo XIX de orientación europea" y "El presente latinoamericano toma conciencia de sí". En la elaboración de estas tres partes, el autor se ajusta a un esquema muy preciso, que se aplica de manera uniforme a todo el continente, por encima de la división en países e incluso desmenuzando la individualidad de los autores. En cada parte comienza con unas consideraciones generales sobre la época, y sigue con la presentación de los periodos que la época comprende. Cada uno de estos periodos se considera, a su vez, en dos aspectos: el hecho o hechos que lo distinguen, y los géneros literarios más propios de él, con sus respectivos cultivadores.

Los diversos periodos son los que se enumeran a continuación: Parte II: Renacimiento, 1500-1630 (La experiencia de América); Barroco, 1630-1760 (Bajo los dos poderes); Clasicismo, 1760-1830 (Equilibrio y revolución). Parte III: Romanticismo, 1830-1860 (Libertad unilateral); Realismo, 1860-1880 (Tendencia a la ordenación en el progreso); Modernismo, Simbolismo, Impresionismo, 1880-1915 (La

búsqueda de nuevas formas). Parte IV: Expresionismo, 1915-1935 (La realidad en un plano más alto); El presente más próximo, 1935-1965 (Impulsos del presente más próximo). En esta distribución de periodos es de notar que el Clasicismo recubre la época de la independencia, de modo que la literatura es tan neoclásica después de 1810 como antes de esa fecha. Se observa esto, por ejemplo, en Bello (1781-1865), en Olmedo (1780-1847). En realidad, la independencia, como señala varias veces el autor, no fue tan completa como la creyeron sus campeones; y por eso el periodo que sigue, el Romanticismo, tiene el signo de "libertad unilateral": autonomía política frente a España y Portugal; pero continuación, pese a algunas protestas de la dependencia literaria (influencia de Bécquer y Zorrilla en la América española, de Herculano y Almeida Garrett en el Brasil); y colonialismo cultural con respecto a Francia y económico con respecto a Inglaterra.

El esquema se continúa y complica en una serie de secciones en que se distribuyen los hechos que considera el autor. La línea directriz a través de esta sistematización un poco artificiosa es la mencionada idea de "síntesis", según como ésta aparece, se refuerza y va determinando las letras latinoamericanas. "El 12 de octubre de 1492", dice el autor, "desembarcó Colón, por cuenta de España, en una de las Antillas; el 25 de abril de 1500 desembarcó el portugués Cabral en la costa nororiental del Brasil. Con esto empieza la síntesis, también en la literatura. Para los aborígenes del continente: infiltración de las aportaciones extranjeras apropiadas; para los conquistadores españoles y portugueses: acomodación a las circunstancias de la nueva tierra. La tarca de una docena de generaciones en la época colonial, ha de ser la de tomar posición frente al proceso de adaptación" (87).

La primera consecuencia de esta tesis es una revalorización de la época colonial y de su literatura. Si el proceso de síntesis está en marcha desde el primer momento,

y si toda la historia de América latina, incluso la literaria, se identifica con ese proceso, entonces resulta artificial la división impuesta por el hecho político de la independencia. El autor apunta que, en México, "en el auto religioso, que hicieron representar por los indios aprovechando la afición teatral de los primitivos americanos, llevaron a cabo la primera auténtica síntesis literaria, de la cual los testimonios más antiguos remontan el año de 1538" (88); y dentro de su tesis, habría que decir que ese teatro indoespañol mexicano entra en la historia literaria con tanto derecho, a lo menos, como algunas obras de literatos latinoamericanos del siglo XIX cuyo hogar espiritual estaba en París de Francia. Este modo de pensar se justifica plenamente en cuanto corrección a los prejuicios antihistóricos de ciertos "historiadores", para quienes América latina parecía empezar sólo en 1810, mientras que la mayor parte de su pasado quedaba sumida en un tenebroso limbo donde nada se movía y no se creaba nada.

Pero aquí reside también el aspecto más original de la obra. Conviene aclarar que, para el autor, la literatura no es un fenómeno exclusivo o, a lo menos, primordialmente estético. Cita por ahí un juicio del crítico brasileño Afrânio Peixoto, según el cual el jesuita de origen español José de Anchieta (1530-1597) fue el primero que "escribió *para* el Brasil y los brasileños, no *sobre* ellos"; y comenta: "Esta no es una evaluación estética, pero si literaria" (111). Para el autor parece existir, pues, la posibilidad de que el juicio literario no sea estético; y este modo de pensar es fundamental porque inspira todo su trabajo. De ahí deriva una concepción de literatura que hay que tener presente para apreciar debidamente la tarea que el autor se propuso y la manera como la ha llevado a efecto. De ahí derivan los anchísimos límites que se ha dado, los cuales, como se indicó más arriba, incluyen desde el folklore hasta la programación política. De ahí derivan los criterios de inclusión de algunas obras escritas *para* un público

latinoamericano, cualquiera que fuese su valor estético. De ahí, en fin, la idea básica de todo este vasto panorama de las letras latinoamericanas*.

A riesgo de interpretar mal al autor, podría decirse que, para él la literatura no es una actividad autónoma y desinteresada que busca el placer (para el escritor) de lograr o (para el lector) de admirar un equilibrio lo más perfecto posible entre sensibilidad y expresión verbal: sino tan sólo la toma paulatina de conciencia de la problemática social a través de ciertas personas que verbalizan el proceso. Aquí estaría el divorcio entre literatura y estética. Ahora bien, es verdad que casi siempre es posible auscultar a una sociedad a través

*La actitud del autor frente a la literatura latinoamericana tiene cierta analogía con una que ha existido con respecto a la medieval: "Creo que la interpretación de la literatura medieval adolece, en todos los países, de un gran defecto: la carencia de sentido estético. Es el caso que la apreciación estética, la cuestión del arte del escritor, forma parte integrante de la historia literaria por lo que respecta a obras modernas; en cambio, los textos literarios de la Edad Media se abordan con una actitud casi exclusivamente erudita e histórica, no considerándolos en primer lugar como obras de arte, sino como documentos o testimonios al servicio de finalidades extrañas a la poesía. Se examinarán de preferencia la génesis y evolución de estas obras, sus fuentes y su influencia, sus relaciones con otras obras, con la historia de las costumbres o con la de la literatura; pero se tratará a desgana sobre su ser, su entidad; se reflexionará menos sobre la cualidad indestructible de este arte, sobre los rasgos por los cuales no sólo podían los contemporáneos, sino que nosotros los modernos todavía considerarlos como encarnaciones eternas de la belleza". Leo Spitzer, "Etude a-historique d'un texte" en *Romanische Literaturstudien*, Max Niemeyer Verlag, Tübinga, 1959, pág. 113. Y en nota a la misma página elogia el considerar esas obras como "organismos artísticos y autárquicos" y el eliminar la "erudición histórico-biologista". La analogía no carece de interés porque la Edad Media europea también era, literariamente, un país en vías de desarrollo, como el profesor Grossman lo afirma de la América Latina.

de sus escritores (estudiar, por ejemplo, la España medieval a través del *Poema del Cid* o el Portugal de los descubrimientos a través de Camoens); pero el escritor no puede decirse que exista primordialmente para dar testimonio de nada sino de sí mismo, de su capacidad para plasmar estéticamente lo que le interesa del mundo. Si lo hace bien, entra en el cielo de la supervivencia literaria; si mal, va a las tinieblas exteriores del rechazo y el olvido. Por eso es difícil asentir a la premisa mayor de que no todo lo literario es estético; pues cuando la literatura no interesa estéticamente, puede ser ciencia o propaganda o pasatiempo, pero no es literatura. No se trata de defender el "arte por el arte", sino de recalcar que la literatura tiene su propia razón de ser, que no se confunde, aunque ocasionalmente puede coincidir, con la de otras formas culturales.

Pues bien, el autor nos invita a examinar la literatura latinoamericana, en función de un proceso no literario, el proceso de "síntesis", que no sabemos muy bien lo que es, ya que hasta ahora se trata de un simple concepto apriorístico. Esa síntesis aún no está hecha, ni lo estará en siglos, ni siquiera podemos adivinar qué fisonomía tendrá cuando exista. Además, el concepto está basado en una curiosa mezcla de determinismo y voluntarismo, de creencia en fuerzas telúricas y de fe en la acción de los hombres para moldear el devenir. De ahí deriva una caracterización completamente aliteraria de la literatura: "La literatura de América latina representa una totalidad...", a la cual pertenece "la voluntad que se va consolidando de generación en generación, en una serie ininterrumpida, de no dejar la elaboración de su propia idiosincrasia tan sólo a la fuerza de asimilación del suelo, sino de cooperar a ella como autor consciente de su responsabilidad" (584). Esto podría usarse como descripción de la historia latinoamericana, en cuanto conjunción de geografía e intención política; pero parece peligroso encerrar la literatura en esta ca-

misa de fuerza. ¿Qué hará el autor con los escritores que se nieguen a entender en ese sentido su tarea? Es verdad que, como él mismo dice, no conviene desprender a la literatura de la totalidad del proceso vital; pero tampoco conviene, ni dar a una realidad sicobiológica (vida) una denominación esotérica (síntesis), ni convertir a la literatura en simple manifestación de tal proceso en el campo de las letras. Llegados a ese extremo, habría que preguntarse frente a cada obra de autor latinoamericano, no ¿qué valor tiene esta obra como producto artístico?, sino ¿qué valor tiene como vehículo de la síntesis latinoamericana?

Este es un peligro al que la obra que comentamos no escapa del todo. Aquella pieza de teatro indoespañol de 1538 ocupa un lugar en la historia, pero sólo a título de "primera auténtica síntesis literaria" latinoamericana. De su mérito literario —mucho, poco o ninguno— nada se dice. En otra parte habla de unas poetisas brasileñas, y agrega: "A todas estas mujeres escritoras les corresponde una significación más bien sintomática que literaria" (200). Es poco frecuente que los autores se incluyan por su valor sintomático de algo: se les incluye porque tienen importancia literaria, y si no la tienen, se les deja de lado. Pero ese no es el punto de vista de este estudio. No carece de interés que dos de las palabras predilectas del autor son *Wegweiser* (el o lo que muestra el camino) y *Wegbereiter* (el o lo que prepara el camino). De la misma manera de ver es indicio el que a otras obras se les pone una especie de sambenito, porque al parecer fueron escritas de espaldas a la síntesis. Por ejemplo, del poema *El Vasauero* de Pedro de Oña, sólo se dice que "tiene harto poco que ver con el Nuevo Mundo" (114); y de la epopeya *La Cristiada* de Diego de Hojeda, que "su única fama para la literatura del Nuevo Mundo consiste en que surgió por casualidad en suelo americano" (139). Si estas obras son mala literatura, no hay para qué mencionarlas; pero si tienen algún mérito son también

literatura latinoamericana, sea cual sea el objeto de que traten, o la intención con que hayan sido escritas.

Por otra parte, como se señaló más arriba, la exteriorización de la idea de síntesis se persigue por sobre la división en países, e incluso desmenuzando la individualidad de los autores. Esto último dificulta la apreciación de algunos, ya que no aparecen como figuras literarias de una pieza, sino fragmentados entre varios puntos de vista. Así el brasileño José Oswald de Andrade se presenta separadamente como poeta (463), como novelista (498) y como dramaturgo (522). Las exigencias del método adoptado imponen el sacrificio de lo más importante en la literatura —más que las influencias del suelo o de los tiempos— esto es, la individualidad creadora. En cuanto a la diversidad de países, sólo aparece en las subdivisiones del esquema general. En realidad, el autor parece concederle muy poca importancia en la evolución de la literatura latinoamericana. Aunque reconoce que ésta, siendo una totalidad, no es una unidad, y que en ella se dan corrientes de unificación (584), no cree que esas corrientes se muevan necesariamente por cauces nacionales, es decir, que coincidan con los países tal como hoy existen. A este respecto dice: "En la formación de variados centros de gravedad literarios, por obra de causas históricas, políticas, económicas y sociales, y no tanto en las respectivas conciencias nacionales, es donde se encuentran las fuentes de la futura diferenciación de la literatura latinoamericana. Esto se echa de ver, entre otras cosas, en que hoy día, dentro de los propios países, se pueden observar síntomas diferenciadores casi tan fuertes como de república a república. En lo que respecta al Brasil, que de por sí casi es un continente, esto ha conducido en la historia literaria moderna a la separación en una literatura del sur, del noreste, de la región del Amazonas, del Brasil central y del Estado de Minas Gerais. En las literaturas hispanoamericanas corresponde a eso la lucha claramente perceptible de la pro-

vincia por imponerse con sus propias peculiaridades frente a la capital. La literatura argentina en su conjunto, el cuento peruano y ecuatoriano y el teatro mexicano ofrecen, además del Brasil, los ejemplos más destacados" (585).

Y hablando del aspecto nacional, surge la pregunta de cuán objetivo habrá sido el autor para configurar un panorama equilibrado de la literatura latinoamericana. Porque, después de todo, aunque escribe en alemán, él no es alemán. Se reconoce como latinoamericano —"nosotros en el Nuevo Mundo" (31) —y es hijo de un país determinado, la Argentina. Está, pues, expuesto al mismo peligro de todos los latinoamericanos que hablan de América latina: poner en un platillo de la balanza el propio país, y a todos los demás en el otro. Esto, que por lo general no ofrece mayor inconveniente, puede ser un tropiezo cuando se trata de escoger los materiales para una sinopsis del continente.

¿Cómo salir de dudas? Echemos una mirada al índice. Ahí encontramos que el mayor número de referencias se las lleva Rubén Darío. Son 53. En seguida, en orden descendente, vienen el *Martín Fierro* (27), Góngora (25), Víctor Hugo (23), Jorge Luis Borges (22), Sarmiento (22), Lord Byron (21), Andrés Bello (20), *Ercilla* (20) y, ¿quién lo creyera?, el inclito don Juan Manuel de Rosas (20). Parece haber, pues, cierto desequilibrio, visto sobre todo que Rosas, que no fue novelista, dramaturgo ni poeta, es mencionado más veces que ningún escritor no argentino, exceptuados Rubén Darío y Andrés Bello. Después de él vienen otro argentino, Esteban Echeverría (19), el chileno Neruda (19), el brasileño Gonçalves Dias (18) y el peruano Chocano (18). Los demás siguen más lejos.

Puestos a aclarar este punto, encontramos que del Brasil se mencionan 139 escritores, cifra tan elevada que el libro del profesor Grossmann bien podría servir por sí solo para estudiar con algún detalle la literatura brasileña. Muy bien representados están México (83) y la Argentina (80);

a los que se pueden agregar varios escritores calificados por diversos motivos de "plattenses". Chile no está mal representado con 38, aunque podrían agregarse varios y tal vez quitar alguno; y el mismo número tiene el Perú. En seguida vienen Colombia (30), Uruguay (25), Cuba (23), Venezuela (15) y el Ecuador (12). Los demás países de América figuran con cifras muy inferiores, o no figuran.

Como es natural, a estas cifras no hay que darles demasiada importancia, pues los valores literarios no son cosa de estadísticas, y si la pequeña Nicaragua aparece con sólo dos escritores, uno de ellos es el que más se menciona en la obra. El desequilibrio, si existe, no parece consistir en que se hayan omitido muchos escritores de verdadero mérito de algún país, sino en que con respecto a los países más representados, y sin desconocer su dinamismo intelectual y artístico, cabe pensar que la selección fue menos rigurosa. Pero no se puede reprochar al autor que conozca mejor y mencione más a menudo los temas argentinos, pues esperar otra cosa sería pedirle que se despojara de su nacionalidad y educación. Sólo queda recordar que "plantear problemas ya significa hacer una selección; en consecuencia, las estrellas de menor magnitud han de pasar a segundo plano" (26).

Si hubiera que señalar la omisión de algún autor sería la de Fray Gaspar de Villarroel, figura verdaderamente americana, quiteño de nacimiento, obispo de Santiago de Chile, obispo de Arequipa, arzobispo de Charcas; a juicio de Gonzalo Zaldumbide, "uno de los escritores más importantes, más singulares y más amenos de cuantos produjo la América colonial". Con su obra *Gobierno eclesiástico pacífico y unión de los dos cuchillos*, que se seguía citando hasta mediado el siglo xix, dio precisamente la teoría del tema "Bajo los dos poderes" que el profesor Grossmann asigna como característica al Barroco americano; en sus *Historias sagradas y eclesiásticas morales* cuenta y describe con gracia; y en sus diversos escritos —primera mitad del siglo

xviii!— formula la queja del criollo por la indiferencia de la Corte, trueno lejano de la tormenta emancipadora. Habría, pues, motivo para hacerle un huequito a Fray Gaspar. Y, por otra parte, podría señalarse la poca atención que el autor concede a la historia, así en cuanto género literario como por su relación fluctuante con la síntesis latinoamericana. En el caso limitado de Chile faltan los enfoques diversos de Diego de Rosales, Barros Arana, Francisco A. Encina y Jaime Eyzaguirre. Tampoco están los mexicanos Carlos Pereyra y J. García Icazbalceta.

En un estudio tan voluminoso no pueden faltar algunos errores, más que nada tipográficos. A este respecto, los autores chilenos salen bastante malparados: Norberto Piñillo en vez de Pinilla (659); Camilo Hernández en vez de Henríquez (182 y 650); Enrique Esteban Scarpa en vez de Roque Esteban (592); A. Geomine Thomson en vez de Goemine (474); Mercedes Martín del Solar en vez de Marín (199 y 654); Rosario Orego de Uribe en vez de Orrego (199 y 657). Errores de hecho hay algunos, pero de muy poco bulto. Uno de más relieve, y que se repite, es el siguiente: "...el último soldado y el último funcionario españoles, fuera de Cuba y Puerto Rico, abandonaron el suelo del continente en 1824..." (35). Al decir esto, el autor olvida la obstinada defensa del general Rodil en el Callao, que duró gran parte del año 1825; y sobre todo, la heroica resistencia de Quintanilla y los habitantes de Chiloé, que no cesó hasta enero de 1826. Esta última es una gesta que, ya que hablamos de literatura, todavía no se ha cantado debidamente.

El valor del libro se realza por una bibliografía que, aunque el autor modestamente dice que sólo contiene las orientaciones más importantes, en realidad reúne y clasifica una gran masa de información bibliográfica sobre literatura latinoamericana. Son 45 páginas en que se enumeran varios centenares de obras en español, portugués, inglés, francés, alemán e italiano. La utilidad de esa compilación es eviden-

te, y no sólo para los extranjeros que exploren este campo. Hay también varios mapas de geografía literaria, que son una novedad en los estudios de literatura latinoamericana.

No hay duda de que el profesor Grossmann ha escrito una obra de gran importancia, que incluso va más allá del propósito original que la inspiró. Aquí hay ciertamente una historia de la literatura latinoamericana; pero, con su idea matriz, su acopio de hechos y sus esquemas formales, también hay algo así como una historia de la evolución cultural de América latina. Además, puede estar llamada a dar un vigoroso estímulo a estos estudios. Al multiplicar sus divisiones, va aislando gran número de aspectos parciales y haciendo ver que aún no están estudiados. De ahí que podría ser fuente inagotable de temas para estudios críticos o tesis universitarias que al ir llenando esas lagunas —por ejemplo, la monja como escritora, la contribución literaria de los extranjeros; la geografía literaria de tal o cual país, los lugares de edición de los escritores latinoamericanos, etc.— permitirán investigar la historia literaria de nuestro continente sobre bases cada vez más firmes.

Las presentes páginas sólo quieren llamar la atención sobre un libro serio y provocativo. Es de desear que se traduzca pronto al castellano, para que los profesores, los críticos y los estudiosos en general tengan oportunidad de discutirlo y utilizarlo como lo que indudablemente es: un nuevo camino hacia un conocimiento más sistemático y más profundo de la labor del espíritu latinoamericano en el campo de las letras.

MANUEL TORRES M.

Don Juan Valera, crítico literario, de Manuel Bermejo Marcos. Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1968, 255 páginas).

Don Juan Valera, 1824-1905, es uno de los grandes españoles del siglo XIX. Su labor

novelesca y crítica constituye uno de los pilares fundamentales en la pasada centuria hispánica. Por ello, la bibliografía valeresca crece día a día. Su figura admite un acercamiento multifacético: estilo, temática, figuras femeninas, función de lo imaginativo, concepto de realidad, crítica del gusto, lo sentimental, sus concepciones literarias...

Nos encontramos, ahora, ante un nuevo aporte a dicha bibliografía. Se trata del libro de M. Bermejo Marcos, *Don Juan Valera, crítico literario*. Como su título lo indica, se centra en la labor crítica del novelista. El trabajo se estructura en tres partes: *El crítico* (págs. 11-116), en que se analizan las concepciones estéticas de Valera; *La crítica* (págs. 117-225), que detalla el extenso campo que abarcó su preocupación, y una *Bibliografía* (págs. 227-252), extensa y minuciosa.

¿Cuáles son los principios que rigen el mundo estético de Valera? En primer lugar, establece Bermejo que: "Para Valera... la labor del crítico debía consistir, ante todo, en analizar las virtudes de cada obra literaria y enseñar al simple lector a descubrirlas. Crítica positiva. Denigrar las obras mediocres no valía la pena..." (pág. 32). En Valera existe, sin duda alguna, una *crítica selectiva*. El mismo lo testimonia en varias oportunidades. Recuérdese lo dicho a García de Quevedo: "El criticarlos, ya es prueba de que los aprecio, pues a juzgarlos malos, no los criticaría" (carta del 19 de mayo de 1853). Estamos en presencia, entonces, de una crítica que tiene su razón de ser en el gusto y en la que predomina lo subjetivo.

La crítica adquiere para Valera una función descubridora. Y es aquí donde ve el requisito primero de todo crítico. Y éste no es otro que "...calar en las bellezas antes que reparar en los errores..." (pág. 38). En general, sus enjuiciamientos críticos son positivos por lo que él mismo apunta. Brota de aquí una notoria nota de *benevolencia* que caracteriza gran parte de sus escritos.

Además, muchas veces la obra juzgada

pasa a un segundo plano, ya que Valera se desvía de ella para construir verdaderas creaciones. Tiene razón Bermejo al establecer que: "Así como la novela de Valera fue, según el profesor Montesinos, *novela en libertad*, la crítica que ejerció... don Juan Valera, fue también una *crítica en libertad*..." (pág. 26).

Partidario del *arte por el arte*, rechaza toda materia novelesca considerada por él como baja y vulgar. Hay, en este sentido, un *aire aristocrático* que impregna toda la producción valeresca. El material preferido por la escuela naturalista le mereció duros y violentos ataques y propicia, como contrapartida, una concepción novelesca subordinada a lo dieciochesco: "El artista... no debe copiar la vida misma tal cual es, sino que debe tratar, en su creación, de inventar una vida tal como debiera ser, pues ésa es la diferencia entre la simple historia y el arte de la palabra o literatura" (pág. 51).

Natural resulta, además, la creación de un lenguaje artificial, la elegancia espiritual, la enseñanza... del optimismo, la felicidad y el mejoramiento de la vida" (pág. 62), el predominio del buen gusto y de la imaginación, la eliminación de todo lo que pudiera ser escabroso. Como decía Ramón Pérez de Ayala: *Juan Valera o el arte de la distracción* (artículos publicados en *El Sol* los días 16-17-18 de abril de 1925).

En cuanto a los géneros literarios, en Valera se simplifica el problema de su determinación: "¿Drama, novela, cuento, poema? Todo ello no es en su opinión, más que la misma y eterna especie: poesía. Poesía que reviste formas que difieren levemente, más en lo sustancial son idénticas; que se separan en cuanto al ropaje exterior con que las reviste el artista, pero que tienen siempre el mismo y único objetivo: creación de la belleza literaria" (págs. 75-76).

La novela es el género que cultivó Valera de preferencia además de la crítica. Resultan clarificadoras, en cuanto a su manera de entender el quehacer novelesco, citar algunas de sus opiniones:

—"La novela es un campo por donde se echa a volar la fantasía. ¿Quién ha de poner puertas o límites a este campo?" (citado por Bermejo, pág. 89).

—"Una novela puede ser todo lo disparatada que se quiera (en este punto tengo yo la manga muy ancha), con tal de que el disparate sea ingenioso" (cit., pág. 89).

—"En el mundo de la fantasía, que es el mundo de la novela, debemos admitir, no ya como verosímiles, sino como verdaderos, todos los legítimos engendros de la fantasía" (cit., pág. 90).

—"Nada me ha repugnado más toda mi vida que tomar exactamente de la realidad a mis seres novelescos. Lo que sí hago y no puedo menos de hacer para crearlos es tomar algo de acá y de allá, amasarlos y barajarlos todo y formar así un compuesto que a nada ni a nadie se parezca" (cit., pág. 91).

—"El amor, o digase la unión afectuosa de la mujer y el hombre, es el principal y perpetuo asunto de toda narración delectable..." (pág. 94).

Los párrafos que hemos citado más arriba hablan por sí solos. Los comentarios están de más.

Una vez delineados los distintos elementos que peculiarizan la manera de entender y ejercer la crítica por Valera, se entra de lleno a determinar el campo hacia el que el ensayista dirigió su preocupación. Y pasan en rápida sucesión las distintas épocas de la literatura española, para concluir con una nota acerca de temas relacionados con literatura universal.

La literatura medieval y la de los siglos de oro —a excepción del Quijote— no le interesó, así como tampoco la del siglo XVIII. El romanticismo le mereció más atención y, además de su enfoque general, estudia a tres grandes románticos españoles: el Duque de Rivas, Espronceda y Zorrilla. Llama sí la atención la ausencia del drama romántico y de Larra, olvidos incomprensibles. En cuanto a la novela del

xix, se preocupó sólo parcialmente de ella, y pasan por sus juicios críticos Galdós, Fernán Caballero, la Pardo Bazán, Alarcón, Coloma. Alas, pero no analizados en profundidad. Son sólo notas al pasar. Sintomático es el caso de Galdós: "Siempre que a Galdós ha de referirse le concede la primacía entre nuestros novelistas; pero ni una sola vez demostró que conocía a fondo su obra..." (pág. 195). Por otra parte, Bécquer y Menéndez y Pelayo son para Valera los valores más representativos de la poesía y de la crítica de la época respectivamente.

Su buen gusto queda demostrado en la opinión que le merece el entonces desconocido Rubén Darío. Es él quien da a conocer al poeta nicaragüense. Su *Carta a Rubén Darío* (en *Nuevas cartas americanas*, 1890) tiene el sabor de un bello descubrimiento.

El presente ensayo de M. Bermejo tiene un marcado carácter expositivo. En ese sen-

tido es válido. Pero creemos que un acercamiento a un crítico de las características de Valera bien merecía algo más. Nos explicamos: no existe una fundamentación crítica, por ejemplo, en que se especifique lo que Valera entendía por *lo romántico*, *lo realista*, *lo naturalista*. Sabemos que es aquí, siglo xix, donde radica la importancia que Valera tiene en las letras hispánicas. Sin embargo, esto queda fuera del estudio. Hubiéramos querido ver la confrontación entre lo que pensaba Valera, lo que existía en su medio español y lo que se hacía afuera, Francia especialmente. La incrustación ideológica de Valera en los dos medios mencionados, habría sido valiosísima. Sin embargo, como bosquejo de lo que Valera crítico, es un buen aporte a la bibliografía valeresca.

EDUARDO GODOY GALLARDO
(Universidad de Chile-
University of UTAH)

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos

*Director de los Servicios y de la
Biblioteca Nacional:*

Prof. ROQUE ESTEBAN SCARPA

Secretario-Abogado de la Dirección:

D. EDUARDO FOXLEY THOMAS

JEFES Y ENCARGADOS DE LOS SERVICIOS:

I

SERVICIOS DEPENDIENTES DE LA DIRECCIÓN

1. VISITACIÓN DE BIBLIOTECAS E IMPRENTAS

Visitador: D. *Ulises Bustamante
Gallardo*
(Dependen de este servicio 624
bibliotecas asistidas por la Vi-
sitación)

2. REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELLECTUAL

D. *Eduardo Foxley Thomas*

3. OFICINA DEL PRESUPUESTO

Dña. *Julia Pérez Zapata*

4. OFICINA DEL PERSONAL

Dña. *Isabel González*

5. BIBLIOTECAS MÓVILES

D. *Ignacio Muñoz Mardones*

II

BIBLIOTECA NACIONAL

(Fundada el 19 de agosto de
1813)

SERVICIOS DEPENDIENTES

1. SECCIÓN CHILENA

D. *Manuel Cifuentes Arce*

ANEXO: DIARIOS, PERIÓDICOS Y REVISTAS CHILENOS

D. *Mario Medina Acuña*

2. SECCIÓN AMERICANA

D. *Augusto Eyquem Biaut*

ANEXO: SALA AMERICANA
Dña. *Joyce Pye*

3. SECCIÓN FONDO GENERAL

Dña. *Marta Bustos*

ANEXO: SALA EUROPA
Dña. *Blanca White*

4. SECCIÓN CONTROL, CATALOGA- CIÓN Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁ- FICAS

Dña. *Elvira Zolezzi Carniglia*

5. CANJE GENERAL

D. *Gilberto Concha Rizzo*
(*Juencio Valle*)

6. SALA DE INFORMACIONES Y CATÁLOGOS

Dña. *Marta Nanjari Ugalde*

7. BIBLIOTECAS AMERICANAS J. T. MEDINA Y DIEGO BARROS ARANA

Conservador: Prof. D. *Guillermo
Feliú Cruz*

8. SEMINARIO ENRIQUE MATTA VIAL

Dña. *María Fontt*

9. MAPOTECA

D. *Miguel Cofré Troncoso*

10. SECCIÓN AUDIOVISUAL

D. *Juan Manuel Camilo Lorea*

ANEXO: TALLER DE REPROGRAFÍA
D. *Rodolfo Bustamante*

11. EXTENSION CULTURAL

Revista Mapocho
Director: *Roque Esteban Scarpa*
Secretario de Redacción: *Guiller-
mo Blanco*

CONFERENCIAS Y EXPOSICIONES

D. *Armando González R.*

EXTENSIÓN MUSICAL

D. *Ernesto Galliano Mendiburu*

ARCHIVO DE LA PALABRA
Dña. *Marta Glukman*

ARCHIVO DEL ESCRITOR
D. *Diego Ibáñez Langlois*

RELACIONES CULTURALES Y
PUBLICACIONES
D. *Carlos Rauld*

CINE-FOROS

D. *Raúl Pérez Arias*

OFICINA DE REFERENCIAS CRÍTICAS
Dña. *Elena Ruiz-Tagle*

TALLER LITERARIO

D. *Roque Esteban Scarpa*

BIBLIOTECAS PÚBLICAS

1. BIBLIOTECAS DE VALPARAÍSO

Biblioteca "Santiago Severín" de Valparaíso
 Conservador: *D. Guillermo Garnham López*

Biblioteca Nº 9 de Casablanca
D. Enzo Riquelme

2. BIBLIOTECAS DE CHILOÉ

Supervisora: *Dña. Dorila Bórquez Cavada*

Biblioteca Nº 2 de Ancud
Dña. Eliana Vargas Alvarado

Biblioteca Nº 3 de Castro
Dña. Nelly del Carmen Vargas Andrade

3. BIBLIOTECAS DE SANTIAGO

Biblioteca Pública Nº 4
 Conservador: *D. Juan Cavada Bórquez*

(Está integrada por la Sección Lectura a Domicilio de la Biblioteca Nacional y la Biblioteca para la Enseñanza Media)

Biblioteca Pública Nº 7
Dña. Hilda Capetillo
 (La constituye la antigua Sección Infantil de la Biblioteca Nacional)

Biblioteca Nº 11 de Las Barrancas
Dña. Lucía Pincheira Sánchez

Biblioteca Nº 13 Científico-Juvenil
Dña. Elizabeth Moreno

Biblioteca Nº 20 de Quinta Normal
 (en formación)

4. BIBLIOTECA DE ISLA DE PASCUA

Biblioteca Nº 5 "Rongo-Rongo"
Dña. Imelda Hey Paea

5. BIBLIOTECA DE MAGALLANES

Biblioteca Nº 6 de Punta Arenas
D. Héctor Hugo Díaz Paredes

Biblioteca Nº 12 de Navarino
D. Eduardo Baeza Ricera

Biblioteca Nº 14 de Puerto Natales
D. Francisco Fuentes Araoz

BIBLIOTECA Nº 15 DE PUERTO PORVENIR
Dña. Tania Elena Ozuljević

BIBLIOTECA Nº 16 DE ENSEÑANZA BÁSICA
D. Marino Muñoz Lagos

BIBLIOTECA Nº 18 DE ENSEÑANZA MEDIA
Dña. Olga Silva Paredes

6. BIBLIOTECAS DE LINARES

Biblioteca Nº 8 de Linares
Dña. Angela Gidi

Biblioteca Nº 21 de Yerbass-Buenas
 (en formación)

7. BIBLIOTECA DE CHILEÁN

Biblioteca Nº 10 "Arturo Matte Alessandri"
Dña. Norka Eliana Solís

8. BIBLIOTECA DE CHIGUAYANTE

Biblioteca Nº 17 de Chiguayante
Dña. Italia Garbarino

9. BIBLIOTECA DE CORRAL

Biblioteca Nº 19 de Corral
 (en formación)

IV

ARCHIVO NACIONAL

Conservador:
D. Juan Eyzaguirre Ezeobar

V

MUSEOS

1. MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL
 Conservador y Director del Centro Nacional de Museología:
Prof. Dra. Grete Mostny Glaser

2. MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
 Conservador:
D. Luis Vargas Rozas

3. MUSEO HISTÓRICO NACIONAL
 Conservador:
D. Carlos J. Larraín de Castro

4. MUSEO PEDAGÓGICO DE CHILE
 Conservador:
Prof. D. Luis Morales Gallegos

5. MUSEO NACIONAL BENJAMÍN VICUÑA MACKENNA

Conservador:
D. Carlos López Labaste

6. MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LA SERENA
 Conservador:
D. Jorge Iribarren Charlin

7. MUSEO DE HISTORIA NATURAL DE VALPARAÍSO
 Conservador:
Dña. Nina Ovalle

8. MUSEO DE LA PATRIA VIEJA DE RANGAGUA
 Conservador:
D. Héctor González Valenzuela

9. MUSEO O'HIGGINIANO DE BELLAS ARTES DE TALCA
 Conservador:
D. Bernardo Mandiola Cruz

10. MUSEO DE HISTORIA NATURAL DE CONCEPCIÓN
 Conservador:
D. J. Eduardo Brousse Soto

11. MUSEO DE LA FRONTERA DE TEMUCO
 Conservador:
D. Carlos Donoso Navarro

12. MUSEO DE LA PATAGONIA
 Conservador subrogante:
Dña. Desanka Ursić Vysalović
 (De este Museo dependen el Museo de Fuerte Bulnes y el Museo del Pionero)

13. MUSEO DE ARICA
 (en formación)

14. MUSEO DE LA ISLA DE PASCUA
 Conservador:
D. Patricio Núñez

15. MUSEO DE LINARES
 Conservador:
D. Pedro Olmos Muñoz

16. MUSEO ARAUCANO DE CAÑETE
 Conservador:
D. Fernando Brousse Soto

17. MUSEO DEL HUASCO
 Secretaria:
Dña. Anamaria Seiaraffia

18. MUSEO GABRIELA MISTRAL DE VICUÑA
 (en formación)

19. MUSEO DEL MAR
 (en formación)

20. MUSEO DEL SALITRE
 (en formación)

Publicaciones de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos

BIBLIOTECA NACIONAL

1.—*Colección anuario de la prensa chilena*, años 1917 a 1968. 19 volúmenes.
Precio: E° 30 c/u.

2.—*Colección antiguos periódicos chilenos*, 20 volúmenes.
Precio: E° 30 c/u.

3.—*Colección de historiadores y documentos relativos a la Independencia*. Tomos xxxv a xli. 6 volúmenes.
Precio: E° 30 c/u.

4.—*Exposición bibliográfica sobre la Guerra del Pacífico*, 1 volumen.
Precio: E° 20 c/u.

5.—*Esquema de clasificación*.
Precio: E° 20.

6.—*Cartilla elemental de catalogación y clasificación*. N° 1. 1 volumen.
Precio: E° 10.

7.—*Cartilla elemental vocabulario bibliotecario*. N° 2. 1 volumen.
Precio: E° 10.

8.—*Centenario de Los miserables*. 1 volumen.
Precio: E° 5.

9.—*Chile: su futura alimentación*. 1 volumen.
Precio: E° 5.

10.—*Correspondencia de Claudio Gay*. 1 volumen. Guillermo Felli y Carlos Estuardo.
Precio: E° 20.

11.—*Estudios críticos de literatura chilena*. 1 volumen. Emilio Vaisse.
Precio: E° 20.

12.—*Impresos chilenos*. 1776-1818. 2 volúmenes.
Precio: E° 130.

13.—*La literatura chilena en Estados Unidos*, 1 volumen. Homero Castillo.
Precio: E° 20.

14.—*Sesquicentenario de la Biblioteca Nacional* (Apartado de la revista Mapocho). 1 volumen.
Precio: E° 13.

15.—*Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca* (Manual histórico y descriptivo). 1 volumen.
Agotado.

16.—*Catálogo del archivo de Claudio Gay*. Archivo Nacional. 1 volumen.
Precio: E° 20.

17.—*Catálogo breve de la Biblioteca Americana*. Tomo i. Libros impresos. I suplemento. 1 vol.
Precio: E° 25.

18.—*Catálogo breve de la Biblioteca Americana*. Tomo ii. Libros impresos. II suplemento. 1 vol.
Precio: E° 25.

19.—*Catálogo breve de la Biblioteca Americana*. Tomo iv. Manuscritos. 1 volumen.
Precio: E° 25.

20.—*Historia política y parlamentaria de Chile*. 3 volúmenes.
Precio: E° 90.

21.—*Bibliografía de las memorias de grado sobre literatura chilena* (1918-1967). Tomás P. Mac Hale.
Precio: E° 15.

22.—*Referencias críticas sobre autores chilenos*. 1.er semestre de 1968.
Precio: E° 30.

23.—*Referencias críticas sobre autores chilenos*. 2º semestre de 1968.
Precio: E° 30.

24.—*Referencias críticas sobre autores chilenos*. 1.er semestre de 1969.
Precio: E° 30.

25.—*Música compuesta en Chile* (1900-1968). Roberto Escobar y Renato Yrarrázaval.
Precio: E° 50.

26.—*Bibliografía de la revista "Estudios"* (1932-1957). Jaime Mendoza y Tomás P. Mac Hale.

27.—*Bibliografía de la revista "Hoy"* (1931-1943). Justo Alarcón, María Iciar de Sasía.

28.—*Monumento y espacio*. Miodrag Živković.
Precio: E° 20.

29.—*Bibliografía de la revista "Pro-Arte"* (1948-1957). Miguel Cofré Troncoso (en prensa).

MUSEOS

1.—*Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*.
Números anteriores: E° 40.

2.—*Noticiario Mensual*. Año xiv. N° 162.
Precio: E° 2.

3.—*El nuevo panorama etnológico del área pan-pampeana y*

patagónica adyacente. Rodolfo M. Casamiquela.
Precio: E° 50.

1.—*Boletín N° 13 del Museo Arqueológico de La Serena*, 1969.

2.—*Valle del Río Hurtado: Arqueología y antecedentes histó-*

ricos. Jorge Iribarren Charlin.
Precio: E° 30.

Ediciones del Museo de Historia Natural de Valparaíso

1.—*Boletín del Museo N° 1* (1968).
Precio: E° 30.

Fondo Histórico y Bibliográfico

José Toribio Medina

DIRECCIÓN: BIBLIOTECA NACIONAL

OBRAS PUBLICADAS DE JOSE TORIBIO MEDINA

1.—*Una Excursión a Tarapacá. Los Juzgados de Tarapacá.* 1880-1881.

ediciones de 1880 y 1881, respectivamente. Reimpresión en un volumen de las mentes. Homenaje de la Ilustre Municipalidad de Iquique a J. T. Medina en el Centenario de su nacimiento 1852-1952. 1952.

Agotado.

2.—*Los Aborígenes de Chile.* Introducción de Carlos Keller. Reimpresión de la edición de 1882. 1952.

Precio: E° 32.

3.—*El Capitán de Fragata Arturo Prat, El Vicealmirante Patricio Lynch.*

Estudio y Prólogo de Roberto Hernández. Reimpresión en un volumen de las ediciones de 1879 y 1910, respectivamente. Homenaje de la Armada de Chile a J. T. Medina en el Centenario de su nacimiento 1852-1952. 1952.

Precio: E° 16.

4.—*Cosas de la Colonia. Apuntes para la crónica del siglo XVIII en Chile.*

Introducción de Eugenio Pereira Salas. Reimpresión en un volumen de la Primera y Segunda Series, editadas en 1889 y 1910, respectivamente. 1952.

Precio: E° 32

5.—*Ensayo acerca de una Mapoteca Chilena.*

Introducción de Efraim Almeyda Arroyo. Reimpresión de la edición especial de 1889. Homenaje del Ejército de Chile a su autor en el Centenario de su nacimiento 1852-1952. 1952.

Precio: E° 16.

6.—*Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en Chile.* Prólogo de Aniceto Almeyda. Reimpresión en un volumen de la edición en dos tomos de 1890. 1952.

Precio: E° 40.

7.—*Tres Estudios Históricos. I.- El Escudo de Armas de la ciudad de Santiago. II - El Acta del Cabildo Abierto de 18 de Septiembre de 1810. III - ¿Quiénes firmaron esa Acta?*

Publicadas en 1910. Homenaje de la Ilustre Municipalidad de Santiago de Chile a J. T. Medina en el Centenario de su nacimiento 1852-1952. 1952.

Precio: E° 8.

8.—*Las Matemáticas en la Universidad de San Felipe.*

Reimpresión de la edición de 1927. Homenaje de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile a J. T. Medina en el Centenario de su nacimiento 1852-1952. -1952.

Agotado.

9.—*Ensayo Bibliográfico sobre Hernán Cortés.*

Obra póstuma. Introducción de Guillermo Feliú Cruz. 1952.

Precio: E° 32.

10.—*Cartografía Hispano-Colonial de Chile.*

Reproducción en fototono de la edición de 1925. Homenaje del Ejército de Chile a J. T. Medina en el Centenario de su nacimiento 1852-1952. 1953.

Precio: E° 104.

11.—*Cartas de Pedro de Valdivia que tratan del descubrimiento*

y conquista de Chile. Introducción de Jaime Eyzaguirre. *Anotaciones Bibliográficas sobre Pedro de Valdivia*, de Víctor M. Chiappa, puestas al día por Rafael Mery. 1953. Reimpresión ordenada conforme a la de Sevilla de 1929.

Precio: E° 32.

12.—*Historia del Tribunal de la Inquisición de Lima (1569-1820).* 2 tomos. Prólogo de Marcel Batillon. Reimpresión de la edición de 1887. Apéndice Documental de Raúl Porras Barrenechea. 1956.

Precio: E° 45.

13.—*Estudios Biobibliográficos sobre Antonio de León Pinelo.*

Discurso sobre la importancia, forma y disposición de la Recopilación de Leyes de las Indias Occidentales. Recopilación. Prólogo de Aniceto Almeyda. 1956.

Precio: E° 32.

14.—*Estudios Cervantinos.*

El Disfrazado autor del "Quijote" impreso en Tarragona fue fray Alonso Fernández - Novela de la Tía Fingida - El Lauso de "Galatea" de Cervantes es Escilla - Escritores americanos celebrados por Cervantes en el "Canto de Calíope" - Cervantes Americanista - Cervantes en Portugal - Cervantes en las letras chilenas - Recopilación Prólogo del Dr. Rodolfo Oroz Scheibe. 1958.

Precio: E° 32.

15.—*Historia de la Imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía.* Dos tomos. Con prólogo de Guillermo Feliú Cruz. Complemento bibliográfico de José Zamudio Z. 1958.

Precio: E° 65.

16.—*Colección de Documentos Inéditos para la Historia de Chile. Segunda Serie:*

Tomo I (1538-1572) - Rodrigo de Quiroga - M. Bravo de Saravia. 1936. Tomo II (1573-1580) - M. Bravo de Saravia - Rodrigo de Quiroga. 1937. Tomo III (1577-1589) - Martín Ruiz de Gamboa - Alonso de Sotomayor. 1939.

Tomo IV (1590-1594) - Alonso de Sotomayor - Martín Oñez de Loyola. 1960.

Tomo V (1599-1602) - Pedro de Vizcarra - Francisco de Quiñones. 1961. Tomo VI (1561-1603) - Informaciones de méritos y servicios. Precio: E° 39 c/u.

17.—*Biblioteca Hispanoamericana.*

Reimpresión facsimilar.

Tomo I (1493-1600). 1958.

Tomo II (1601-1650). 1959.

Tomo III (1651-1700). 1960.

Tomo IV (1701-1767). 1961.

Tomo V (1701-1810). 1961.

Tomo VI (sin fechas). 1962.

Tomo VII (títulos nuevos y descripciones complementarias). 1962.

Precio: E° 390 la colección.

18.—*Biblioteca Hispanoamericana.* Reimpresión facsimilar. 3 vols. (1523-1817).

Precio: E° 182.

19.—*Actas del Cabildo de Santiago durante el período llamado de la Patria Vieja (1810-1814).* Prólogo de Guillermo Feliú Cruz. Reimpresión facsimilar de la edición de 1910. Homenaje al Sesquicentenario de la Independencia Nacional. 1960. Precio: E° 39.

20.—*Bibliografía de la Imprenta en Santiago de Chile desde sus orígenes hasta febrero de 1817 y Adiciones y Ampliaciones.*

Prólogo de Guillermo Feliú Cruz. Reimpresión facsimilar de las ediciones de 1891 y 1939, respectivamente. Homenaje al Sesquicentenario de la Independencia Nacional. 1960.

Precio: E° 39.

21.—*Viajes Relativos a Chile.* Tomo I - J. Lemaire y G. Schouten - H. Brouwer y E. Herckmans - A. M. Fanelli - M. Brizuela - J. F. de Sobrecasas - S. B. Johnston. Tomo II - J. F. Coffin - R. L. Vowel - E. H. Appleton - G. F. Mathison. Recopilación y Prólogo de Guillermo Feliú Cruz. Homenaje al Sesquicentenario de la Independencia Nacional de América. 1960.

Precio: E° 143.

Tomo I - un precursor chileno de la Revolución de la Independencia. Precio: E° 143.

22.—*Estudios sobre la Independencia de Chile.*

Recopilación y Prólogo de Guillermo Feliú Cruz. Homenaje al Sesquicentenario de la Independencia Nacional. 1960. 4 vols. Precio: E° 162.

DE OTROS AUTORES

23.—Armando Donoso. *José Toribio Medina (1852-1930).* 1932. Precio: E° 8.

24.—Sergio Villalobos. *Medina, su vida y sus obras (1852-1930).* 1952. Precio: E° 8.

25.—Carlos Stuardo y Luis E. Olave. *Medina y sus aficiones entomológicas.* 1932. Precio: E° 8.

26.—Carlos Stuardo. *Indice de autores y nombres del Ensayo acerca de una Mapoteca Chilena.* Homenaje del Ejército de Chile a su autor en el Centenario de su nacimiento 1852-1952. 1952. Precio: E° 8.

27.—Luis Silva Lezaeta. *El Conquistador Francisco de Aguirre.* Reimpresión de la edición de 1904. 1953. Precio: E° 10.

28.—Ernesto Greve. *El Conquistador de Aguirre. Comentarios y Complementos.* 1953. Precio: E° 10.

29.—Juan Luis Espejo. *La Provincia de Cuyo del Reino de Chile.* Dos volúmenes. 1953. Precio: E° 32.

30.—Lewis Hanke y Manuel Giménez Fernández. *Bartolomé de las Casas 1474-1566. Bibliografía crítica.* 1954. Precio: E° 39.

31.—Humberto Burzio. *Diccionario de la Moneda Hispanoamericana.* Tres volúmenes I y II texto, III láminas. 1956. Precio: E° 162.

32.—Guillermo Feliú Cruz. *Historiografía Colonial de Chile.* Tomo I (1796-1886). 1957. Precio: E° 39.

33.—Sturgis E. Leavitt. *Revistas Hispanoamericanas. Índice Bibliográfico 1843-1935.* Prólogo de Guillermo Feliú Cruz. Homenaje al Sesquicentenario de la Independencia Nacional. 1960. Precio: E° 62.

34.—Augusto Capdeville. *Arqueología de Talca.* Tomo I, texto; II, láminas. Prólogo, recopilación y notas de Grete Mostny. 1964. Precio: E° 52.

35.—Gerónimo de Bibar. *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reinos de Chile,* escrita en 1538 y publicada por primera vez. Precio: E° 208.

En preparación

José Toribio Medina. *Estudios sobre la literatura colonial de Chile.* Recopilación.

José Toribio Medina. *Colección de Documentos inéditos para la Historia de Chile.* Tomo VII (1595-1598).

Obras editadas por el Fondo Andrés Bello

DIRECCION: BIBLIOTECA NACIONAL

1.—*Estadística bibliográfica de la literatura chilena, 1812-1876.*

Ramón Briseño. Santiago, 1965-1966.

Vol. I (1812-1859).

Vol. II (1860-1876).

Vol. III (1819-1876).

Precio de los tres volúmenes:

E\$ 240.

2.—*Historia de las fuentes de la bibliografía chilena.* Ensayo crítico por Guillermo Feliú Cruz. 4 volúmenes. Santiago, 196...

Precio de los 4 volúmenes:

E\$ 340.

3.—*La prensa chilena y la codificación, 1822-1878.* Introducción y recopilación por Guillermo Feliú Cruz. Santiago, 1966.

Precio: E\$ 40

4.—*Estudios sobre Andrés Bello*, por José Victorino Lastarria, Miguel Luis Amunátegui, Diego Barros Arana y otros. Santiago, 1966.

Precio: E\$ 40.

5.—*Antología de Andrés Bello*, recopilada por Roque Esteban Scarpa. (En prensa).