

araucaria

de Chile



araucaria

de Chile

N° 31 - 1985



Director: Volodia Teitelboim. *Secretario de redacción:* Carlos Orellana. *Comité de redacción:* Luis Bocaz, Leonardo Cáceres, Armando Cisternas, Osvaldo Fernández, Luis Alberto Mansilla y Alberto Martínez. *Diseño gráfico:* Fernando Orellana. *Gestión y administración* (correspondencia, suscripciones y ventas, recepción de valores) Ediciones Michay.

EDICIONES MICHAY
Arlabán, 7 - of. 49 Teléfono
232 47 58 - 28014 Madrid,
España

ISBN 84-85594
ISSN 0210-4717
Depósito Legal
M 20 111-1978
Catálogo de la Biblioteca
del Congreso de Washington
Nº 80-642682
Impresores
Gráficas S. A.
Eduardo Torroja, 8
Fuenlabrada Madrid

sumario

A los lectores	5
De los lectores	6

<i>La bomba de tiempo de la deuda externa latinoamericana</i> (Caupolicán Díaz)	11
---	----

nuestro tiempo

Leonardo Cáceres: <i>Génesis de la intervención norteamericana en Nicaragua</i>	15
Sergio Ramírez: <i>Vestir y desnudar al águila</i>	31
<i>Crónica de Buenos Aires</i> (Volodia Teitelboim), p. 39 / <i>Reencuentro con el pulso de Buenos Aires</i> (Carlos Ossa)	49

exámenes

Graco Darién: <i>Enseñanzas teóricas de la revolución nicaragüense</i>	59
--	----

calas en la historia de Chile

Carlos Ossandón B.: <i>La "emancipación mental" en el siglo XIX: Una tarea del liberalismo latinoamericano</i>	75
Pedro Bravo Elizondo: <i>Chile en el 1900: aspectos de la cultura popular</i>	85
Luis Bocaz: <i>Chile en el 1900: la emergencia del intelectual de capas medias</i>	101

conversaciones

Jacqueline Mouesca: <i>Una cineasta que no quiere ser transparente. Conversación con Valeria Sarmiento</i>	113
--	-----

temas

Diego Muñoz Campos: <i>Teatro poblacional chileno (1978-1983)</i>	125
<i>Materias y ensueños en la poesía de Jorge Teillier</i> (Guillermo Quiñones)	137

capítulos de la cultura chilena

Variaciones sobre el teatro (II). Comprende: *Luis Alarcón: actuar a lo penquista* (L.B. y C.O.), p. 143 / *Juan Radrigán: teatro de la dignidad y de la marginalidad* (José Miguel Varas) . 153

textos

Juan Radrigán: *Teatro* (fragmentos) . . . 164

documentos

Araucaria en Buenos Aires 179

crónica

Ejercicio del regreso: Trece años después (Cristina Peri Rossi), p. 185 / *Imágenes populares de la vida y de la muerte* (Maximiliano Salinas), p. 187 / *Cincuenta años no es nada* (A. Schultz y W. Ramírez), p. 189 / *Varia intención* (El trabajo en Cuba de Hilda Riveros—Recordando a Héctor Pavez—Homenaje (sin ceremonias) a Luis Enrique Délano—Un escritor guerrillero—Primer encuentro hispanoamericano de jóvenes creadores—Breves), p. 194 / *Textos marcados* . . . 203

notas de lectura

Historia de Mayta—Un caso banal—Memorias. Testimonio de un soldado—Dawson—Los crepúsculos de Anthony Wayne Drive—Los castigos—Contradicciones—Tortura y psiquiatría 209

En las portadas anterior y posterior se reproducen pinturas de *Luis Felipe Noé* (1933) pintor argentino residente en París. Los grabados de páginas interiores son reproducciones de la *Lira Popular* chilena, de diversas épocas.



Doce años que nos pesan como si fueran un siglo: tal es la primera reflexión que nos suscita este nuevo infausto aniversario.

Y no es que falten luces en este oficio de difuntos. Es evidente que con el fin del estado de sitio ha vuelto con brío renovado el espíritu de los dieciocho meses de protestas masivas de los años 83 y 84. Y es notorio, también, que la investigación del Ministro Cánovas ha abierto perspectivas nuevas considerables. Ella rompió la triple imagen simiesca del poder judicial —inmovible estos años— que los mostraba como el que se niega a ver, renuncia a escuchar y opta por callar; y derribó de su cabalgadura, de paso —lo que no es poco—, a uno de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis.

Los excesos represivos, por otra parte, llevados hasta el paroxismo con los degollamientos de Parada, Guerrero y Nattino, han abierto los ojos de muchos sobre los orígenes y significación verdadera de las situaciones políticas violentistas que se viven en el país. Hoy está más claro que antes que la violencia tiene en Chile nombre y apellidos precisos: Augusto Pinochet Ugarte.

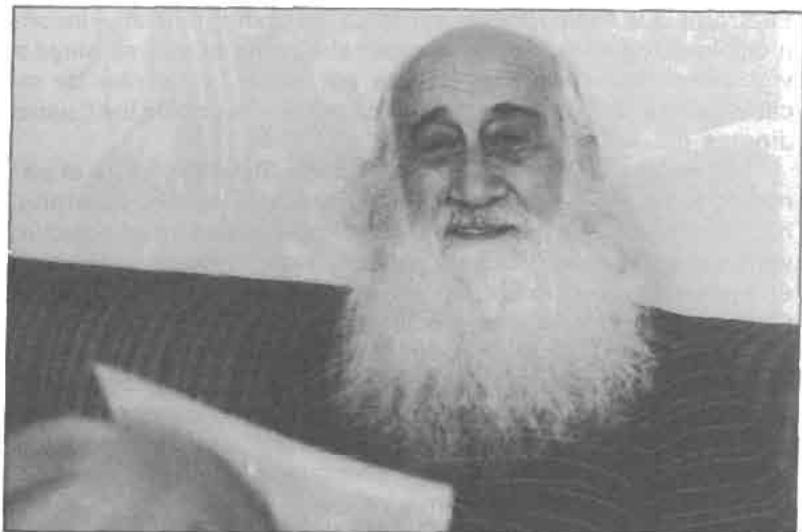
No todos en la oposición, sin embargo, parecen comprenderlo de modo cabal, y algunos tienden a confundir dos conceptos que no son siempre necesariamente coincidentes: la unidad, sin la cual la tarea de derribar al dictador se sigue postergando, y la reconciliación, que sólo puede aceptarse si excluye taxativamente al bando de los victimarios.

La historia de este negro período ha terminado por acostumbrarnos a ser muy cautos en los pronósticos. Atrevámonos, sin embargo, a sostener otra vez una predicción no por repetida menos válida: Pinochet durará todavía tanto tiempo como el que tarde la oposición en lograr el consenso. Se descalifica políticamente a sí mismo quien no lo pueda comprender, o peor, quien lo comprende pero hace todo lo posible por impedirlo. No nos engañemos: en el fondo de estas discrepancias yace ese cazafantasmas que recorre hoy el mundo, tratando de coger por los pelos a quien le diera origen, hace ya siglo y medio, en el otro lado del espejo. El anticomunismo no es el único obstáculo, pero sí el principal, y Pinochet, en la hora de la lúgubre ceremonia que anuncie sus doce años de tiranía, será quien bendiga esa trágica dificultad que impide al pueblo chileno dar al traste con su dictadura.

de los lectores

Es cierto que ustedes ya han publicado diversos materiales relacionados con el lamentable fallecimiento de Luis Tejeda, pero creo que la fotografía que les mando es tan notable que bien merece la pena ser reproducida. Me he permitido acompañarla con una "lectura de mono" en la que se ha procurado dejar constancia de la emoción y los recuerdos que la foto me han suscitado.

J. M. V. (Moscú, URSS).



LECTURA DE FOTO

Le quedaban solamente unos días o unas horas de vida al Profesor Luis Tejeda cuando aquella noche, en Praga, Lautaro Araneda apretó el obturador de su cámara, y obtuvo ese retrato.

Dicen que el azar es el aliado de los fotógrafos. Sin embargo, para tenerlo como aliado, hay que tener mucho ojo, larga experiencia, buenos reflejos, conocimiento. Sin tales atributos que no tienen nada de casuales, no se logran fotografías como ésta, revelación instantánea de un ser humano con la densidad de sus ochenta años de residencia en la tierra.

Aquí está, pues, el Profesor Luis Tejeda con esa mirada que viene envuelta, con esas cejas que se alzan en el centro, síntoma indudable, junto con la semisonrisa, de la presencia del humor.

Acostumbraba dar enfáticamente a sus interlocutores, cualquiera fuese su condición, el título de "Profesor" y éste resultó unido definitivamente a su nombre. Siempre fue "el Profesor Tejeda" para sus compañeros, para sus

amigos y en especial para su innumerable clientela de obreros, campesinos y mapuches que concurrían por las tardes a su oficina de abogado, allá en Los Angeles y que contribuyeron decisivamente a hacerlo diputado. Era el defensor de los pleitos populares, el patrocinante de los interminables litigios de tierras de los mapuches, el abogado eficiente del inquilino, el obrero, la empleada doméstica, burlados en sus derechos, víctimas de los abusos de los ricos y del poder. No sólo no cobró jamás a estos clientes honorario alguno, sino que, además, en la mayoría de los casos, cubrió de su peculio el valor del papel sellado, de las estampillas, de las fianzas.

Sus escritos de abogado, en prosa y a veces en verso, estaban llenos de agudeza jurídica, sorpresas, humor y pasión de justicia. En verso intervino a lo menos una vez en la Cámara de Diputados. Sus cuartetos redactados al vuelo, en medio de los debates más vehementes, desinflaban a oradores engolados, descargaban tensiones en una carcajada gradual y sigilosa, que de pronto se hacía general.

La arrogancia de clase indujo a error a algunos parlamentarios burgueses, poseídos de su propia importancia, que al verlo llegar por primera vez a la Cámara, prendido por la fama de sus "ocurrencias", lo consideraron con desdén, como a un abogado pueblerino, más pintoresco que peligroso. Para el Profesor Tejeda el derecho podía ser una ciencia estricta, a la que el marxismo transformaba en arma de la lucha por la transformación social. En la Comisión de Constitución, Legislación y Justicia, donde se congregaban los "príncipes" de la juridicidad criolla, las sonrisas protectoras pronto dejaron paso al respeto forzado, cuando no al desprecio de los que son derrotados en su propio campo por un adversario inesperado.

Su personalidad y su humor tenían una cierta calidad "chejoviana", una mezcla particularmente cálida de la actitud más simple, directa y familiar, en la relación con el prójimo, con una inteligencia de gran altura, con una sabia tolerancia de las debilidades humanas y la más acendrada firmeza de principios. Era, por tanto, absolutamente extraño al fascismo entronizado en Chile, que lo consideró peligroso y lo condenó al exilio. Aquella noche, en Praga, fue de recuerdos y de anécdotas, de nostalgia y alegría. Nada presagiaba su muerte cercana y horrible. Posiblemente a la misma hora en que Lautaro Araneda apretaba el obturador de su cámara y obtenía este retrato, un hombre atrozmente enfermo, llevaba a su departamento, en un edificio de Viena, un bidón de bencina, con el que había resuelto suicidarse, quemándose con el edificio entero.

Desde Praga, el Profesor Tejeda viajó a Viena. Se alojó en casa de un compañero, un departamento situado exactamente encima del que habitaba el hombre del bidón de bencina.

A la noche siguiente, el combustible arde fusiosamente. Las llamas devoraron al suicida, se extienden por el piso, trepan por las cortinas, por las murallas, llenan de humo y gases la habitación donde duerme y de donde saldrá agónico, el Profesor Luis Tejeda.

En la tragedia absoluta de la muerte absurda, en el exilio.

Este retrato nos ha hecho sentir de nuevo el dolor de la pérdida de un chileno inolvidable.

* * *

Soy suiza, pero me siento chilena como la que más, y por eso trabajo por derrotar a la dictadura de Pinochet. Hace ya casi cuatro años que soy lectora de su revista, que cada tres meses espero con mucha ansia, porque me interesa mucho todo lo relacionado con la cultura chilena y latinoamericana.

Perdónenme si no soy tan buena para escribir en el idioma de ustedes, pero les aseguro que no me ocurre lo mismo cuando se trata de leer el español.

Bernadette Disbs (Zurich, Suiza).

Es cierto que a veces aparece un poco machacona la tendencia a recordar aniversarios, pero pienso que en 1985 hay uno que, por diversos motivos, no debería ser pasado por alto: el del nacimiento de Manuel Rodríguez, hecho que ocurrió hace doscientos años. A modo de contribución les mando un poema que he encontrado en un libro del siglo pasado: *Poesías populares*, impreso en Santiago en 1881 (tomo V, pp. 45-47).

M. S. (Madrid, España).

A MANUEL RODRIGUEZ

Homenaje del poeta popular BERNARDINO GUAJARDO

Rodríguez por su valor
bien merecía, señores,
las mismas honras y honores
de todo libertador.

En la conquista de Osorio,
don Manuel Rodríguez fue
uno de los hombres que
defendió su territorio.
Probablemente es notorio,
que llegó a ser el terror
del ejército invasor,
a quien atacó hasta el fin:
fue un segundo San Martín
Rodríguez por su valor.

Era entonces abogado,
y dejó la abogacía
porque defender quería
su patria y su propio estado.
Muchas veces disfrazado
anduvo entre los traidores,
y así de otros vencedores
hace Chile tal memoria,
Rodríguez la misma gloria
bien merecía, señores.

De Mendoza se volvió
a fin de no dejar uno,
y al gran capitán San Bruno
en una noria metió,

a Corina defendió
de los peligros mayores,
y así tan grandes favores
debe Chile a su coraje,
hagánsele de homenaje
las mismas honras y honores.

Cuando con el brigadier
a duelo se desafiaron,
y uno y otro se tiraron,
no se hubieron de ofender.
Por esto se puede creer
que durase aquel rencor,
y esa venganza o furoi
acabó con tan mal éxito
a quien obtenía el mérito
de todo libertador.

Al fin, aquel gran valiente
¡oh, verdadero patriota!
fue muerto, según se nota,
a traición cobardemente.
Ejecutó el indolente
un hecho de los más graves,
ya por la historia lo sabes
que quedó en lo más oculto
su cadáver insepulto
para pasto de las aves.

(Santiago, 1881)

Saludo al equipo de trabajo de *Araucaria* y les envío mis felicitaciones por la alta calidad de la revista, por sus análisis y comentarios tan profundos y tan útiles para alimentar la vida cultural chilena en el extranjero.

Quiero colaborar con ustedes y por eso les mando una copia (en inglés) de un documento muy significativo, el "Manual de la guerrilla", preparado por la CIA para destruir a la Revolución sandinista, que espero que les sea de utilidad.

S. B. (Drexell Hill, Estados Unidos)

Agradecemos el envío. Por estos mismos días ha salido a la circulación una edición en español, hecha por una editorial barcelonesa. Comentaremos el "Manual" en nuestro próximo número.

Hace tan solo unos pocos días he conocido vuestra revista, el N° 26, que he leído con un placer enorme una y otra vez. El material es buenísimo, y es por ello que les escribo, para felicitarlos por una publicación tan estimulante. Pero les escribo también para saber cómo seguir consiguiendo la revista. La librería en que encontré el número anterior dijo que ya no la recibiría más y a mí me interesa saber cómo puedo hacer para suscribirme.

Juan Tapia (Santiago, Chile).

Estamos haciendo esfuerzos por restablecer la llegada de Araucaria a Chile, suspendida durante el período de estado de sitio. En cuanto a nuestro lector, sentimos no poder comunicarnos con él directamente: omitió indicar en su carta su dirección.

Nos alegró ver publicado un poema de nuestra compañera Marianela Puebla, sólo que se equivocaron de país. Ella vive en Edmonton, *Canadá* y no en *Australia*.

R. S. (Edmonton, Canadá).

Tiene razón el corresponsal y gana su derecho a la rectificación.



La bomba de tiempo de la deuda externa latinoamericana

Hasta no hace mucho tiempo, el tema de la deuda externa era un asunto reservado a "los entendidos". Es decir, a los que entendían de economía. Cifras, porcentajes, intereses, cálculos y más cálculos hacían incomprensible el tema para los ciudadanos corrientes.

Hoy ya no es así. Y quizás una explicación pueda hallarse en esa declaración calculadamente melodramática hecha por un dirigente sindical brasileño en el Palacio de Convenciones de La Habana: "La tercera guerra mundial ya ha comenzado; en vez de soldados, mueren niños de desnutrición; en vez de miles de heridos, hay millones de desocupados; y las armas, peores y más mortíferas que las bombas nucleares, son los tipos de interés".

Fidel Castro, convertido en el líder y abanderado de la campaña, exhorta a no pagar la deuda, y las razones que da son esenciales: porque es **impagable**, y porque es **incobrable**. "No nos la van a cobrar con armas nucleares —explica—; las bombas podrán matar a millones de hambrientos, pero no van a hacer desaparecer ni el hambre, ni la miseria".

La reunión en el Palacio de Convenciones fue convocada por el presidente cubano para discutir exclusivamente el problema de la deuda externa latinoamericana y las fórmulas de su superación posible. Acudieron a La Habana mil doscientas personalidades de diecisiete países latinoamericanos y del Caribe: dirigentes políticos y sindicales, personeros de la cultura, científicos, profesores universitarios, economistas, es decir, el sector más lúcido y de mayor significación intelectual y moral de América Latina. Entre ellos, una chilena: Hortensia Bussi de Allende.

La discusión se organizó en torno a una cuestión: **los países latinoamericanos y del Caribe deben, en conjunto, más de 360 mil millones de dólares a la banca privada, a los organis-**

mos multilaterales de crédito y a diferentes gobiernos de los países altamente desarrollados. O sea, Estados Unidos, Europa y Japón. El hipotético servicio de esa deuda (¿podemos siquiera imaginar la cantidad de alimentos, zapatos, viviendas, escuelas, hospitales, que significa esa suma enorme?) **hace imposible el desarrollo económico** de cualquiera de los países latinoamericanos.

Otro dato que pone de relieve la gravedad de la situación. En 1979 esa deuda era **sólo** de 80 mil millones de dólares; apenas poco más de cinco años después, al encaramarse a los 360 mil millones, se había **multiplicado por más de cuatro**.

En el documento de convocatoria a la conferencia de La Habana se explica que "la gravedad de la deuda externa latinoamericana aumenta cuando se advierte que la misma no obedece tan sólo a circunstancias coyunturales, que podrían variar, sino que derivan principalmente de la naturaleza estructural de las relaciones económicas entre los países subdesarrollados y los países capitalistas desarrollados". Dicho de otro modo, los productos manufacturados del mundo industrializado tienden a subir de precio, mientras que las materias primas son cada día más baratas. Con lo que el desnivel en los términos de intercambio entre países ricos y países pobres se hace cada día mayor.

En diversas intervenciones públicas a lo largo de los últimos meses, Fidel Castro ha ido explicando y desarrollando estas ideas. "Se ha dicho —declaró a la agencia española de noticias Efe— que el problema de la deuda es político, y no simplemente técnico y financiero. Correcto; es político, pero empieza ya a ser revolucionario... Si las cosas continúan desarrollándose en la dirección que llevan, nadie puede predecir nada...El peligro es que las sociedades latinoamericanas estallen." Los argumentos sobran, y se pueden citar ejemplos innumerables. Veamos: en 1984 los países de América Latina pagaron 37.000 millones de dólares, y recibieron, por préstamos e inversiones, 10.600. Es decir, en sólo doce meses salieron del continente 26.700 millones de dólares. O sea, que América Latina se ha convertido en un mundo exportador de capitales. Otro ejemplo: supongamos que la deuda se congele a los niveles actuales y que nadie pida ni preste un centavo (¡un imposible histórico!). Aun así, en los próximos diez años **América Latina tendrá que pagar 40 mil millones de dólares anuales sólo por concepto de intereses de la deuda actual**.

Recordemos que hace un cuarto de siglo, Kennedy anunciaba un programa de ayuda consistente en la inversión en América Latina, **en un plazo de diez a quince años**, de la suma total de 20 mil millones de dólares. Es decir, si tenemos en cuenta la ci-

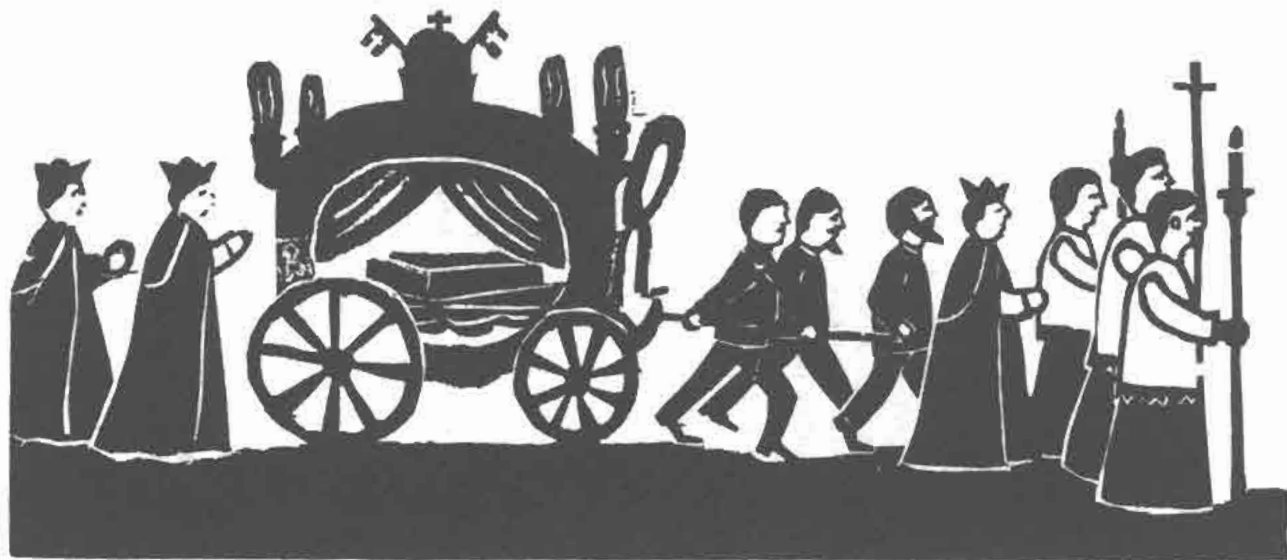
fra mencionada más arriba de un servicio **anual** de 40 mil millones, la realidad indica que los latinoamericanos vamos a tener que pagar una suma superior en **veinte veces** a lo que "ofrecía" el presidente norteamericano.

Todo lo anterior lleva a Fidel Castro a expresar en declaraciones al diario mexicano **Excelsior**: "pagar la deuda **constituye un imposible económico y un imposible político. Constituiría también un imposible moral**".

Los chilenos tenemos, ciertamente, nuestra cuota propia de preocupación en este problema de la deuda externa. Esta asciende a más de 20 mil millones de dólares (según datos oficiales). Y lo que es más grave: se estima que unos 7 mil millones, es decir, aproximadamente un tercio de la deuda, se encuentran depositados en bancos de los Estados Unidos y Europa, a nombre de familiares de Pinochet y de algunos de sus privilegiados amigos con y sin uniforme.

Hay muchísimos ángulos más de examen del problema de la deuda externa. Uno de ellos es el de su comparación con el gasto mundial en armamentos. Veamos únicamente dos cifras globales. La **deuda externa total** del conjunto del Tercer Mundo (América Latina más Asia, Africa, Oceanía) alcanza hoy a los 900 mil millones de dólares. Y el gasto mundial en armamentos: un billón de dólares *al año*. Dan ganas de darle la razón a Eduardo Galeano cuando a principios de 1982 exclamaba: "¿En qué mundo vivimos? ¿En un manicomio gigante?", o de correr tras la pequeña Mafalda cuando exclama: "¡Paren el mundo, que me quiero bajar...!" Pero es evidente que no se trata de abandonar este mundo, que es el único que tenemos, sino de cambiarlo.

La deuda externa ¿puede transformarse en un factor que contribuya a ese cambio? Sí —indican los hechos—, si se produce el consenso necesario para **no pagarla**.



Génesis de la intervención norteamericana en Nicaragua

LEONARDO CACERES

"Quien sabe morir, sabe ser libre"
(Gen. Benjamín Zeledón. 2 oct., 1912).

A caballo entre dos océanos, y a menos distancia de Houston que la que hay entre Nueva York y Los Angeles, Nicaragua ha sido históricamente una víctima selecta de las intervenciones políticas, militares y económicas de Estados Unidos. Las arrogantes declaraciones del Presidente Reagan, a propósito de su campaña para que el Parlamento de Estados Unidos le concediera oficialmente los recursos necesarios para financiar las fuerzas contrarrevolucionarias; y el anuncio que hizo en Alemania Federal horas antes de visitar el cementerio de Bitburg, donde reposan los restos de numerosos oficiales de la SS y de la Wehrmacht nazi, acerca del establecimiento formal del bloqueo contra Nicaragua, han conmovido a los demócratas en todo el mundo, especialmente en América Latina.

Pero ni el lenguaje de Reagan ni sus procedimientos son originales. Los nicaragüenses ya están acostumbrados a esa zafiedad brutal de sus vecinos del norte. En diciembre de 1909, por instrucciones del presidente William H. Taft, el Departamento de Estado daba a conocer una declaración afirmando que Washington "prestará su

fuerte apoyo moral a la causa de un buen gobierno constituido para beneficio del pueblo de Nicaragua". En ese mismo instante, había en Nicaragua una fuerza invasora norteamericana de tres mil hombres y un total de quince barcos de guerra distribuidos en sus diferentes puertos, del Pacífico y el Atlántico. Se acababa de imponer por la fuerza a un presidente, que gobernaba desde el edificio de la embajada norteamericana en Managua, y las tropas extranjeras habían acabado con la resistencia heroica del general Zeledón, que dio la vida por la libertad de su patria.

Desde que en la primera mitad del siglo XIX los pueblos latinoamericanos conquistaron su independencia, y se convirtió en una transitoria realidad el sueño bolivariano de La Gran República Centroamericana, los ya poderosos Estados Unidos del Norte intervinieron, hicieron y deshicieron, colocaron presidentes y depusieron a los que no eran de su agrado. Y cada vez que fue necesario para garantizar la tranquilidad del *Mediterráneo Americano* —es decir, el Caribe— enviaron tropas a restaurar lo que Kissinger define como "compromiso común con la independencia y la libertad" (Informe de la Comisión Presidencial Bipartita de los EE. UU. sobre Centroamérica. Enero 1984. Ed. Planeta, Madrid, pág. 32).

Es en esencia la versión actualizada de los conceptos ya expresados por el editorial del *New York Times* el 27 de diciembre de 1845: "Nuestro derecho es el derecho de nuestro *destino manifiesto* a extendernos y a poseer todo el continente que la Providencia nos ha concedido para desarrollar el gran experimento de la libertad y del gobierno propio federal que nos ha sido confiado".

El concepto del "destino manifiesto" fue posteriormente empleado por el presidente James Buchanan en dos de sus mensajes anuales ante el Parlamento de Washington, en diciembre de 1859 y de 1860. En virtud de tal *destino manifiesto*, según la Casa Blanca respaldado directamente por Dios (que es quien "nos ha confiado" esa pesada tarea), Estados Unidos proclamó en 1854 su derecho a anexionarse la isla de Cuba.

Walker: de filibustero a presidente

Por esos mismos días, una nave de guerra norteamericana, la "Cyane", recalaba en un puerto nicaragüense, con propósitos poco pacíficos. La historia había comenzado, en realidad, poco antes, cuando el obrero de un aserradero del valle de Sacramento, James W. Marshall, descubrió el 24 de enero de 1848 un filón de oro que le hizo creer que se encontraba en el paraíso. "En breve tiempo —cuenta Vicente Pérez Rosales— comerciantes y abogados, boticarios y sacapotras, albañiles y lechuguinos, se tornaron como por encanto en

mineros *colados*. Pronto comenzaron a verse en manos de rústicos ganapanes pepas de oro de monstruoso valor; y cuando plebeyos descamisados tuvieron la dicha de llegar primero al vellocino de oro, otros tantos lograron la de tornar a sus hogares, llevando bajo un puerco y raído cinturón indisputables títulos de nobleza, de juventud, de talento y de valía encerrados en robustas y envidiables culebras de oro en polvo" (*Recuerdos del pasado*. Ed. Francisco de Aguirre, Buenos Aires, 1969, pág. 398).

La carrera por llegar a California fue indescriptible. Sin embargo, los primeros en enriquecerse no fueron a trabajar en las minas, sino que se dedicaron al transporte de quienes corrían ilusionados tras la quimera del oro. Después de ofrecer viajes de *sólo* seis meses desde Nueva York a California, vía Cabo de Hornos, y de intentar arriesgadas e imposibles travesías por el interior del territorio norteamericano, desafiando a tribus de indios insumisos, bosques vírgenes y precipicios sin fondo, pusieron sus ávidos ojos en Centroamérica. Panamá y Nicaragua —la primera en ese entonces, provincia colombiana— se convirtieron en los pasos interoceánicos preferidos. Y el negocio del transporte, naturalmente, comenzó a ser monopolizado por las compañías navieras, ferroviarias y de diligencias británicas. Hasta que Cornelius Vanderbilt resolvió lanzarse a la empresa de llevar a quien quisiera pagarle desde Nueva York a San Francisco vía Nicaragua en treinta y un días, necesarios para recorrer los 7.213 kilómetros de travesía. La ventaja de Nicaragua sobre Panamá se basaba en que aunque la distancia entre los dos océanos es mayor, todo el cruce por Nicaragua, salvo 26,6 kilómetros, podía hacerse por agua, utilizando el río San Juan y el Gran Lago de Nicaragua. Para abaratar costos y asegurarse una ganancia adecuada, Vanderbilt obtuvo del Congreso norteamericano el monopolio del transporte del correo entre Nueva York y California. Mas aparte de luchar contra los elementos, y de atropellar literalmente a los habitantes de Nicaragua, tierra mirada por los "emprendedores" buscadores de oro norteamericanos únicamente como un pasadizo, cuando no un obstáculo que había que vencer a toda costa, los transportistas y viajeros tuvieron que enfrentarse también a la competencia de las empresas rivales.

El cónsul británico en San Juan del Norte, por ejemplo, desconoció el monopolio conquistado por Vanderbilt, y se atrevió a impedir el paso por el río. Siempre atentas a defender los intereses comerciales de sus ciudadanos, las autoridades de Washington enviaron entonces al primer barco de guerra que atracó en un puerto de Nicaragua: el "Cyane", al mando del capitán de navío Hollins. Tras el desembarco de los *marines*, los ingleses depusieron su actitud, y la nave norteamericana se retiró con la satisfacción del deber cumplido. El "orden" había sido restaurado. Pero la tranquilidad duró poco tiempo, pues un confuso incidente obligó al embajador norteameri-

cano en San Juan, de apellido Borland, a abandonar su residencia y pedir asilo en un barco de su país. Borland viajó a Washington y consiguió de la Secretaría de Marina que el "Cyane" regresara, esta vez para pedir reparaciones: veinticuatro mil dólares de indemnización, pagaderos en tres días. Al cabo de ellos, y como los ingleses no pagaran lo exigido, los cañones del "Cyane" bombardearon la ciudad nicaragüense y la redujeron a humeantes escombros.

Entretanto, en Managua, la inestabilidad política hacía estragos. El Pacto Federal Centroamericano se rompió por distintas razones, y Nicaragua pasó a ser gobernada por los llamados Directores Supremos. Los partidos Conservador y Liberal, terratenientes aquéllos y comerciantes éstos, se enfrentaban cada vez con mayor saña. Frutos Chamorro, último Director Supremo, se autodesignó también Presidente. Se opusieron a sus ambiciones los caudillos liberales Francisco Castellón y el general Máximo Jerez. Alzadas en armas contra el gobierno, las fuerzas revolucionarias designaron a Castellón para Director Supremo, reivindicando éste el título de *legitimista* y defendiendo la vigencia de la Constitución de 1838, en vez de la que había redactado Chamorro para asegurar su permanencia en el poder.

Es entonces, en la indecisión de los primeros enfrentamientos bélicos, que un soldado de fortuna estadounidense, Byron Cole, ofreció a Castellón el concurso de la "Falange Democrática", integrada por trescientos tiradores expertos, todos norteamericanos, comandados por William Walker, un ambicioso mercenario que ya había luchado en México contra el general Santa Ana, y que era famoso por su defensa del esclavismo. El 13 de junio de 1855, Walker desembarca en Nicaragua por el puerto de Realejo, al mando de su "Falange de los Inmortales", nombre que al parecer le agradaba más que el anterior. En pocas semanas domina la situación, exige que le nombren general, e impone la "paz".

De esta situación no estaban ausentes los intereses de las empresas norteamericanas. Despojado Vanderbilt de sus acciones en el negocio del transporte, recurre a todos los medios para recuperar terreno. Pero William Walker, como cualquier hombre de negocios, también tiene ambiciones. Para facilitarlas, el 12 de julio de 1856 se hace elegir presidente de Nicaragua, y aunque el gobierno norteamericano se había mostrado remiso para reconocer a los mandatarios anteriores, se apresuró esta vez a comunicarle al aventurero que "el Departamento de Estado y, de manera muy especial, el presidente Pierce, deseaba establecer relaciones con su Gobierno que, desde luego, quedaba reconocido". Llevó personalmente el mensaje a Walker el ministro norteamericano residente en Nicaragua, John Hill Wheeler, quien, además, se mostraba satisfecho porque las "elecciones" convocadas por el propio Walker sólo en los Departamentos

Oriental y Meridional del país, habían sido supervisadas por tropas estadounidenses de New Orleans y California.

No consiguió William Walker imponer la "paz" en forma permanente, y el 1º de mayo de 1857 se vio obligado a capitular y embarcó en otro navío de guerra norteamericano surto en aguas nicaragüenses, pensando que aventurero que huye, sirve para otra guerra. Así fue, pues tras una triunfal recepción popular y oficial en Nueva York y en Washington, William Walker regresó a Centroamérica e intentó recuperar sus privilegios, encontrando la muerte por fusilamiento en 1860. El pelotón que lo ejecutó en las proximidades de Trujillo estaba integrado por soldados hondureños.

Walker, pintoresco y brutal malandrín, simboliza quizás mejor que nadie el ideal aventurero y no exento de romántica ambición del norteamericano medio. Antes de morir se declaró católico, pidió un sacerdote para confesar sus pecados, dijo que tenía treinta y seis años, era soltero, y había nacido en Nashville, estado de Tennessee. Su paso por Nicaragua y otros países de Centroamérica fue más perjudicial que el de Atila por la decadente Europa del siglo V, y entre sus actos más notables estuvo la implantación del inglés como idioma oficial, y la restauración de la esclavitud, que había sido derogada en Nicaragua en abril de 1824, por iniciativa del cura independentista José Simeón Cañas. Walker "justificó" esta decisión mediante un documento histórico:

"Los países hispanoamericanos, al independizarse, quisieron establecer repúblicas sin esclavitud, y la historia de cuarenta años de desórdenes y crímenes públicos es fértil en lecciones para quien tenga ojos para ver, oídos para oír... El decreto que restablece la esclavitud, al propio tiempo que muestra cómo *los norteamericanos se proponen regenerar la sociedad de Nicaragua*, coloca ésta a la vanguardia de los Estados del Sur de la Unión en el llamado 'incurable' conflicto entre el trabajo de esclavos y el libre."

El Mediterráneo americano

Gregorio Selser, investigador y periodista, uno de los hombres que más ha contribuido en América Latina a develar nuestra verdadera historia continental y los manejos intervencionistas de los distintos gobiernos norteamericanos, explica en su último libro (*Nicaragua. De Walker a Somoza*, Mex-Sur Editorial, S. A. México, 1984) que "hay dos puntos de referencia relevantes para la interpretación del paso que dio Estados Unidos a finales del siglo XIX, de su condición de potencia continental aislacionista, a la de imperio económico y territorial más allá de sus límites establecidos, luego de la fagocitosis de la mitad del suelo mexicano como resultado de la guerra de 1846-1848".

Estos puntos de referencia son, por una parte, "la necesidad de colocar sus excedentes manufacturados fuera del ámbito continental ya satisfecho". En otras palabras, Estados Unidos necesitaba ya entonces mercados extranjeros consumidores de sus productos elaborados por una industria en expansión, cuya actividad permitía al mismo tiempo mantener un nivel de vida crecientemente próspero para su población. Esto iba unido indisolublemente a una demanda en aumento de materias primas que, naturalmente, se podían conseguir más baratas en países de menor desarrollo económico, social y político. De ahí que prolongar lo más posible esta situación de subdesarrollo era y es un asunto de conveniencia nacional para Estados Unidos.

El segundo punto de referencia explicitado por Gregorio Selser es "el requerimiento de los sectores expansionistas en favor de una política de adquisiciones territoriales en el exterior que, además de satisfacer las urgencias de materias primas y de mercados, cubriera necesidades de naturaleza estratégica en el campo marítimo, tales como estaciones carboneras para el abastecimiento regular de barcos mercantes y de guerra (por entonces los hidrocarburos no se utilizaban como combustible en las flotas), así como bases-fortalezas en previsión de confrontaciones bélicas. En ese marco cabe inscribir igualmente la construcción de un canal interoceánico en la parte donde el istmo centroamericano tiene su mayor estrechez".

Inaugurado ya el siglo XX, Estados Unidos luce como una potencia imperialista en todo su esplendor. Sus marineros han ido a proteger los intereses de sus comerciantes a China, a Hawaii (anexada por el Senado al territorio nacional), a Filipinas, a Guam, a Puerto Rico, a Haití, a República Dominicana, a Cuba, etc. Se habla ya con propiedad del "Mediterráneo norteamericano", para referirse al mar Caribe.

Se sucedían entretanto en Nicaragua los mandatarios conservadores, corrompidos, espléndidos con sus amigos y con sus padrinos del Norte. Roberto Sacasa, que gobernó desde la muerte de su antecesor, Evaristo Carazo, en 1889, hasta 1893, persiguió y obtuvo su reelección, pero fue depuesto por un general, Francisco Gutiérrez, el 28 de abril de 1893. Los ánimos estaban caldeados, y el embajador norteamericano en Managua hizo de mediador entre ambos, hasta firmar en el mes de julio un "tratado de paz".

Todos creyeron que las cosas habían recuperado su rutina, cuando una semana después, el 11 de julio, el jefe del partido Liberal, José Santos Zelaya, se levantó en armas y tras una breve campaña militar entró en Managua como general victorioso, y fue proclamado presidente por la Asamblea Constituyente. Se inauguró entonces el período liberal, singularizado por los historiadores como de "despotismo ilustrado". Zelaya establece el matrimonio civil, promulga un

Código de Trabajo, concluye un acuerdo satisfactorio con Gran Bretaña acerca de la soberanía de la costa atlántica de Nicaragua.

Al año siguiente de su toma del mando, en 1894, se registra el primer enfrentamiento grave con Estados Unidos. Tropas norteamericanas desembarcan el 6 de julio en el puerto de Bluefields, sobre el Caribe, para "proteger los intereses de sus conciudadanos". Se retiran, sin embargo, el 7 de agosto, para regresar en mayo de 1895, ante la noticia que Londres ha concertado con el presidente Zelaya un convenio para construir eventualmente una base naval.

En una completa cronología elaborada por Gregorio Selser, éste incluye un ilustrativo párrafo de una "célebre carta enviada a Thomas F. Bayard, ministro estadounidense en Gran Bretaña", por el Secretario de Estado del presidente William McKinley, Richard Olney: "Hoy los Estados Unidos son prácticamente soberanos en este continente y su *fiat** es ley en cuanto a los asuntos a que confinan su interposición. ¿Por qué? La causa no reside puramente en la amistad o la buena voluntad que se les profesa. No es simplemente en razón de su alto nivel como Estado civilizado, ni tampoco porque la sabiduría, la justicia y la equidad constituyen características invariables del proceder de los Estados Unidos. El motivo es que, en adición a todos los demás fundamentos, sus infinitos recursos, combinados con su posición aislada, los hacen dueños de la situación y prácticamente invulnerables contra cualquiera de las potencias restantes".

Arrogante confesión de un jefe a su subordinado, que podría haber sido suscrita hoy día por el presidente de Estados Unidos, el soberbio Ronald Reagan.

Las intervenciones norteamericanas en Nicaragua prosiguen casi con regularidad. Entre el 2 y el 4 de mayo de 1896, otra vez los "marines" desembarcan, aunque ahora en el puerto de Corinto, para "resguardar las vidas de sus compatriotas" por un intento de alzamiento contra el gobierno de Zelaya. Dos años después, en 1898, dos meses antes que Washington declarara la guerra a España para hacerse con el control de Cuba, nuevo desembarco de "marines" en el puerto nicaragüense de San Juan del Sur, sobre el Océano Pacífico. En febrero de 1899, otra vez las tropas norteamericanas ocupan el suelo de Nicaragua, permaneciendo dos meses en el puerto de San Juan del Norte y, posteriormente, en el puerto atlántico de Bluefields.

No obstante, esta serie inacabable de intervenciones armadas en los asuntos internos de Nicaragua no es considerada propiamente una agresión como tal, la que debería venir posteriormente y, como es consubstancial a los asuntos internacionales de la potencia americana, por cuestiones económicas. Theodore Roosevelt, el hombre que blandió la "política del garrote" (*big stick diplomacy*), versión actua-

* "hágase", en latín.

lizada para dicha época de la "doctrina Monroe" de principios del siglo XIX, hábilmente secundado por su Secretario de Estado John Hay, sepulta definitivamente las ilusiones nicaragüenses de disponer de un canal interoceánico por su territorio, al alentar la subversión de la región norte de Colombia y crear la república de Panamá para que sirva de base de esa gigantesca obra de ingeniería.

Se agudizó entonces la contradicción entre los intereses del liberal, aunque autocrático, Zelaya (diecisiete años en el poder) y el gobierno de Roosevelt que, aplicando fielmente sus principios programáticos, tradujo su política hacia Latinoamérica en lo que se conoce como la Diplomacia del Dólar. Es decir: despejado el panorama de potencias extranjeras, establecido firmemente el control sobre la mayoría de los países del Caribe y Centroamérica, impuesta la "pax americana" en la zona, sólo faltaba ordenar lo que se ha dado en llamar "flecós" crediticios. El Departamento de Estado compró mediante cualquier método y precio los pagarés de deudas pendientes con Gran Bretaña, Francia y otros países, y obligó a los gobiernos de la región a contratar empréstitos únicamente con Washington. El único discolo parecía ser Zelaya, que fue acusado por la Casa Blanca de negociar con japoneses y alemanes la construcción por su territorio de un nuevo canal interoceánico. Para colmo, Zelaya suscribió un empréstito con un consorcio de banqueros londinenses.

Colocado en la lista negra del agresivo Philander C. Knox, Secretario de Estado del nuevo presidente de la Unión, el republicano William Howard Taft (1909-1913), José Santos Zelaya cometió además la imprudencia temeraria de cancelar una concesión de madera de la remota costa atlántica nicaragüense al comerciante norteamericano George Emery. La disputa adquirió el nivel de conflicto entre gobiernos, pese a lo cual Zelaya indemnizó al afectado. Pero los dados ya estaban echados. Uno de sus generales, Juan José Estrada, se levantó en armas y se autoproclamó presidente con el apoyo del partido conservador y el respaldo político, financiero y militar de Estados Unidos. El gobierno de Managua envió tropas al sur del país para reducir al rebelde, y capturó a dos ciudadanos norteamericanos sorprendidos cuando colocaban minas explosivas en el río San Juan. Antecesores de los actuales agentes de la CIA que operan en las fronteras e, incluso, en el interior del territorio nicaragüense.

Tras un proceso en el cual ambos prisioneros confesaron su culpabilidad ante una Corte Marcial, fueron condenados a muerte, y el gobierno de Zelaya ordenó ejecutar la pena. Se da a conocer entonces, el 1º de diciembre de 1909, la célebre nota del secretario Knox, en que se acusa al presidente Zelaya de haber provocado "la muerte de las instituciones republicanas en su país", de "mantener a Centroamérica en constante inquietud y turbulencia", y "haber estrangulado la opinión pública y la libertad de prensa". Por todo ello, el Secre-

tario de Estado afirma que "el Gobierno de los Estados Unidos está convencido de que la revolución actual representa los ideales y la voluntad de la mayoría de los nicaragüenses".

Simultáneamente con dar a conocer dicha nota, Washington rompió sus relaciones con Managua y ordenó a los barcos de la poderosa flota imperial aproximarse a los puertos para quedar a la vista de los nicaragüenses, tanto por la costa del Pacífico como del Caribe. Maniobra intimidatoria psicológica, similar a la de los aviones norteamericanos a reacción que en la Navidad de 1984 superaban la barrera del sonido, precisamente sobre el espacio aéreo de Managua, con el consiguiente estruendo y alarma pública. Quince días después Zelaya dimite su cargo ante la Asamblea Nacional, que elige al jurista José Madriz, liberal como su antecesor, pero que se había singularizado por su oposición a los aspectos autocráticos de Zelaya. El nuevo mandatario se propone continuar la lucha contra los rebeldes encabezados por Estrada, y consigue acorralarlos en el puerto altántico de Bluefields. Leal con sus protegidos, Washington ordena el desembarco de "marines" de las naves de guerra Paducah y Dubuque, para "resguardar las vidas y bienes de ciudadanos norteamericanos". De paso, se declaró a Bluefields "zona neutral", aunque bajo la administración de los norteamericanos. Y como no todo puede ser desinteresado, los "marines" colaboraron con sus fusiles a la instalación en el país de una empresa que durante más de medio siglo enriqueció a un puñado de capitalistas estadounidenses, explotó y hambreó a millones de trabajadores centroamericanos, y asoló las tierras fértiles de la costa atlántica, haciendo todo lo posible por convertirlas en desiertos. La nefasta empresa fue la United Fruit.

Superado por los acontecimientos, Madriz entrega el poder el 10 de agosto de 1909 al coronel José Dolores Estrada, quien llama a los rebeldes a Managua, y deposita a su vez el mando en los brazos de su hermano, el líder faccioso, general Juan José Estrada.

Pío Bolaños, jurista y diplomático, secretario privado del presidente Zelaya a principios de siglo, relata en un interesante libro (*Génesis de la Intervención norteamericana en Nicaragua*. Ed. Nueva Nicaragua, Managua, 1984) que después de la renuncia de Madriz "quedaron los conservadores nicaragüenses en posesión del gobierno de la república y buscaron el apoyo de los Estados Unidos para reorganizar el país y sus finanzas. Llegó a fines de octubre de 1910 a Managua mister Thomas Dawson, como agente del gobierno norteamericano". Este firmó con las nuevas autoridades un acuerdo cuyo primer punto es el compromiso de Nicaragua de suscribir con Estados Unidos un empréstito por quince millones de dólares, y el segundo, la creación de un "tribunal o comisión mixta, compuesta de jueces norteamericanos y nicaragüenses, para resolver la legalidad de

las concesiones y monopolios existentes en el país". El mismo convenio estipulaba que por el lapso de dos años permanecerían en el poder en Managua el general Estrada y, como vicepresidente y Ministro de Hacienda, un hábil contador de una empresa minera propiedad de un bufete de abogados norteamericanos al que pertenecía nada menos que el mismísimo Philander C. Knox: Adolfo Díaz.

Se inició entonces por Managua un desfile de "expertos" financieros norteamericanos, antecesores de los ahora llamados "Chicago-boys", que han invadido América Latina, en especial el cono sur, aplicando sus esquemas en favor de las transnacionales y en perjuicio de los nativos. Pero, ya se sabe, los americanos del norte son partidarios de simplificar las cosas al máximo. Y para no enredarse en cuestiones burocráticas, dispusieron un nuevo desembarco de "marines", esta vez en el puerto de Corinto, el 22 de febrero de 1911. Hay que dejar constancia que los que desembarcaron en Bluefields en agosto de 1910 se habían retirado tras asegurarse que el general Estrada controlaba la situación desde el Palacio Presidencial de Managua, el 4 de septiembre del mismo año. Gregorio Selser afirma en el libro ya citado que "el nuevo desembarco de febrero tuvo como argumento obtener información acerca de las condiciones reinantes en el país! Al menos esta vez el pretexto es inédito".

Según parece, la "información" recogida no fue positiva para el general Estrada, demasiado amigo del "guaro" (aguardiente de caña). Fue así que el 9 de mayo le reemplazó en el cargo el contador Díaz. Se firmaba entretanto una tupida red de convenios financieros entre los dos países, de los que los más famosos fueron la Convención Castrillo-Knox, y el contrato entre el gobierno de Managua y los banqueros Brown Bros y J. and W. Seligman and Co. Se trataba de una importante "ayuda" norteamericana, de quince millones de dólares de la época, garantizada con el control de los ingresos aduaneros de Nicaragua. La mayoría demócrata del Senado norteamericano no aprobó jamás la Convención Castrillo-Knox, por lo cual los quince millones de dólares no llegaron nunca a Managua. En cambio, sí viajaron puntualmente otros dos expertos financieros, "y con ellos hizo su ingreso a tierra nicaragüense el llamado recaudador general de las aduanas del país, mister Clifford D. Ham, quien llevaba los empleados superiores de su dependencia, todos ellos ciudadanos norteamericanos", según explica Pío Bolaños.

Se aprueba y se pone en vigor una nueva Ley Monetaria, redactada por los peritos —¡lógicamente norteamericanos!— Connant y Harrison, creándose entonces la unidad monetaria denominada *córdoba* que hasta hoy se emplea en Nicaragua, y que en una de sus caras lleva la divisa del escudo norteamericano, aunque traducida al español: "en Dios confiamos" (*In God we trust*). Naturalmente, después del triunfo de la revolución se le agregó a dicha divisa la leyenda

“Patria libre o morir”, y en la otra cara del *córdoba* se estampó el rostro de Sandino.

Bolaños agrega que “se aprobó también el contrato de empréstito suplementario de US \$ 750.000 y, además, el convenio para organizar la Empresa de Ferrocarriles y Vapores Nacionales como institución norteamericana, dándoseles a los banqueros una opción de compra a ella, por la suma de dos millones de dólares”. Esta cláusula resultó de gran importancia, pues a fines de julio de 1912 se rebela contra la corrupción y el caos generado por el gobierno de Díaz su ministro de Defensa, el general Luis Mena, quien se apodera de la ciudad de Granada. Simultáneamente, el líder del partido liberal, el jurista Benjamín L. Zeledón, se alza también en armas y ocupa Masaya, la segunda ciudad del país. El gobierno de Díaz se traslada entonces al edificio de la legación diplomática norteamericana en Managua, y desde allí sigue administrando el país, de acuerdo a los consejos del jefe de la legación, George T. Weitzel. Este sugiere que el presidente Díaz solicite el auxilio de tropas norteamericanas, “con el objeto aparente —dice el antiguo consejero de Zelaya, Pío Bolaños— de rescatar de manos del general Mena la línea del ferrocarril, que en ese tiempo ya era empresa norteamericana, aunque únicamente de nombre, pues el capital era y continuaba siendo nacional enteramente”.

El 4 de agosto de 1912 entran nuevamente los “marines” a Nicaragua. Jefe de las tropas norteamericanas de ocupación, que en un comienzo eran de 4.000 efectivos, fue el almirante William Southerland, comandante de la escuadra del Pacífico. Entre él y el embajador Weitzel, gobernante de hecho, y “alter-ego” del presidente Díaz, ponen “orden” en el país, y en noviembre del mismo año se procede a realizar elecciones, en las que sale elegido por abrumadora mayoría el fiel amigo y subordinado de los americanos, Adolfo Díaz, quien gobierna hasta el 1º de enero de 1917. Ese día entrega el mando al general Emiliano Chamorro, quien durante el período de Díaz se desempeñó como embajador en Estados Unidos, e hizo gala de fidelidad obsecuente a sus amigos norteamericanos, con quienes firmó en 1915 un convenio similar al ya suscrito en 1912 por su tío, el canciller Diego Manuel Chamorro. Este fue un pacto secreto entre el embajador Weitzel y el ministro Chamorro. Aquél fue público y amplía los términos del primero, cediendo a Estados Unidos “a perpetuidad y por siempre libre de todo impuesto y otra carga pública, los derechos de exclusiva propiedad necesarios y convenientes para la construcción, funcionamiento y conservación de un canal interoceánico por la vía del río San Juan y del Gran Lago de Nicaragua, o por cualquier otra ruta en territorio nicaragüense”.

Por lo visto, Chamorro había hecho méritos de sobra para acceder a la presidencia de su país, tomando en cuenta sobre todo que las tropas norteamericanas que desembarcaron en el puerto de Corinto

el día 4 de agosto de 1912, permanecieron en el país hasta el 3 de agosto de 1925. ¡Trece años continuados!

Pero la historia sigue dando vueltas, y los nombres de Chamorro —tío y sobrino— y de Adolfo Díaz, se suceden en el poder, siempre bajo la protección de Washington, que acude otra vez con sus tropas la noche de Navidad de 1926. A esas alturas estaban ya por aparecer en escena los nombres de dos personajes, sobre los cuales la historia ya ha emitido su veredicto: Augusto C. Sandino, cuyo nombre apareció por primera vez en la prensa internacional en marzo de 1927 y que recogió lo mejor y más heroico del alma nicaragüense, y su victimario, un abyecto "yes-man", general que jamás pisó un campo de batalla: Anastasio Somoza García.

* * *

Habrà oportunidad, porque siempre es necesario hacerlo, de profundizar más en esta revista acerca de la historia nicaragüense. En esta ocasión quisiéramos destacar sólo dos hechos: el juicio que le mereció al comandante de las tropas norteamericanas de ocupación, Southerland, la "elección" que él mismo controló; y la vigorosa personalidad del general Zeledón.

Pío Bolaños, en su minucioso e interesante libro, que fue publicado por primera vez en San José de Costa Rica, en 1915 (firmado con el seudónimo de "un nicaragüense", y bajo el extenso título de *La situación económica de Nicaragua [La intervención norteamericana y sus resultados. Los procedimientos del gobierno de Adolfo Díaz]*, sostiene que "en un informe que existe en el Departamento de Marina de los Estados Unidos, suscrito por el almirante Southerland, dice este jefe del ejército de intervención en Nicaragua, que las tales elecciones para presidente y diputados, de noviembre de 1912, reunieron los caracteres de farsa completa, agregando que los contratos aprobados por el Congreso (se refiere a la Ley Monetaria y demás convenios de empréstitos y garantías aduaneras) eran fraudulentos".

"El almirante Southerland se encontraba todavía en Nicaragua al mando de la fuerza mencionada de la armada norteamericana, cuando se verificaron las famosas elecciones de noviembre de 1912, y sus tropas estaban en posesión de tres de las principales poblaciones de la república, tales como Managua, la capital, León y Granada. En esa virtud, él, nadie más conocedor de la gravedad de la situación política del momento, dio el informe referido, cuyos datos son todos de una exactitud estricta e imparcial." Hasta aquí la cita del diplomático Pío Bolaños. La razón de por qué el gobierno de Estados Unidos mantuvo en secreto dicho informe está a la vista.

"Sin libertad no hay vida"

Simultáneamente con el alzamiento en la ciudad de Granada del general Luis Mena, el jurista liberal Benjamín L. Zeledón se suma a la rebelión contra el presidente Adolfo Díaz, ocupando con una pequeña fuerza la ciudad de Masaya. Personaje poco recordado hoy día por los latinoamericanos, presenta rasgos de personalidad extraordinariamente interesantes, tanto así que al redactar Augusto C. Sandino en 1933 su histórico *Manifiesto a los pueblos de la tierra y en particular al de Nicaragua*, recordó un dramático episodio que él vivió cuando tenía 17 años, en 1912: "personalmente miré el cadáver de Benjamín Zeledón, quien fue sepultado en Catárina, pueblo vecino al mío. La muerte de Zeledón me dio la clave de nuestra situación nacional frente al filibusterismo norteamericano; por esa razón, la guerra en que hemos estado empeñados, la consideramos una continuación de aquélla".

Zeledón, que según la costumbre de la época tomó en el combate el título de general, era en realidad un jurista y ex diplomático. Fue ministro en el último gabinete del presidente José Santos Zelaya, y en 1912 era la figura liberal más respetada y de mayor relieve en el ámbito nacional. Impulsado a tomar las armas para defender sus ideas, confía que el general Mena, con experiencia militar, cumpla su responsabilidad en el plan estratégico trazado. Sin embargo, tras un prolongado periodo de casi dos meses de inactividad militar, Mena y su hijo se rinden ante las tropas norteamericanas sin disparar un solo tiro, y son transportados ambos con todo tipo de miramientos a la zona norteamericana del canal de Panamá.

Conducta muy diferente es la del general Zeledón. El libro de Gregorio Selser, *Nicaragua, de Walker a Somoza*, incluye dos valiosos documentos que llevan la firma de Zeledón y que hasta ahora eran prácticamente inéditos. Uno de ellos es un bando dado a conocer el 10 de agosto de 1912 y dirigido a los "Jefes, oficiales y soldados de la columna liberal". Algunos de sus párrafos, redactados con la retórica propia de la época, resultan ser hoy de extraordinario interés y de gran actualidad:

"Ciudadanos, recobramos nuestros derechos: la igualdad ante la ley será como Sol alumbrando a todos, a los grandes y a los humildes, a los ricos y a los pobres.

"Sin libertad no hay vida; sin igualdad no hay luz; sin autonomía nacional impera el caos. Hemos peleado, pues, y peharemos porque la libertad nos dé vida, porque la igualdad nos dé luz y porque la autonomía nacional efectiva, reconquistada, haga desaparecer el caos en que navegamos...

"Soldados liberales:

"Por la igualdad, por la libertad y por la autonomía nacional lucharemos. Queremos que el pueblo no se muera de hambre, que desaparezcan los explotadores, los hombres que envilecen. Queremos que haya verdadero bienestar para todos los hombres..."

"...En la hora de peligro, más que vuestro Jefe soy vuestro Compañero, soy vuestro Hermano... Merced a vuestro valor indomable y legendario, soldados liberales, el triunfo definitivo será nuestro. La Nicaragua libre, la que soñaron los patriotas de 1821 y del 93, a vuestro soberano impulso, suspira bella, riente y hermosa..."

Interesantes e insólitas palabras de un jefe militar, dictadas por el general Zeledón, y escritas por un amanuense en un libro de contabilidad que lleva impresas las tradicionales columnas del Debe y el Haber, y que en el campamento militar ha sido titulado como "Libro de Ordenes Generales". Cada orden, incluido el Bando parcialmente transcrito, lleva una firma que dice sólo "Zeledón".

El ejército invasor sitia Masaya. Se entrecruzan disparos, escaramuzas y ultimátums. Acaba agosto, pasa todo septiembre, y el 2 de octubre de 1912 el almirante Southerland pierde la paciencia y anuncia que atacará con el grueso de sus fuerzas a las débiles resistencias del sitiado Zeledón. Previamente, sin embargo, el dirigente conservador y suegro del general rebelde, Gerónimo Ramírez, se ofrece para hacer una última mediación. Llevando una bandera blanca en alto cruza las líneas e intenta convencer a su yerno que se rinda. Lo único que obtiene es una carta-testamento, dirigida a la esposa del general Zeledón, Ester Ramírez, y a sus cuatro hijos.

Gregorio Selser reproduce parte de ese documento, que le fue facilitado por la hija menor del general, Olga María Zeledón. "Carecemos de todo: víveres, armas y municiones y rodeados de bocas de fuego como estamos, y 2.000 hombres listos al asalto, sería locura esperar otra cosa que la muerte, porque yo y los que me siguen, de corazón, no entendemos de pactos y menos aún, de rendiciones."

Más adelante afirma que "quien sabe morir, sabe ser libre", y anuncia que si sale con vida "nos iremos de Nicaragua mientras flemee en ella el pabellón norteamericano... Cada gota de mi sangre derramada en defensa de mi Patria y de su libertad, dará vida a cien nicaragüenses que, como yo, protestan a balazos del atropello y la traición de que es actualmente víctima nuestra hermosa, pero infortunada Nicaragua".

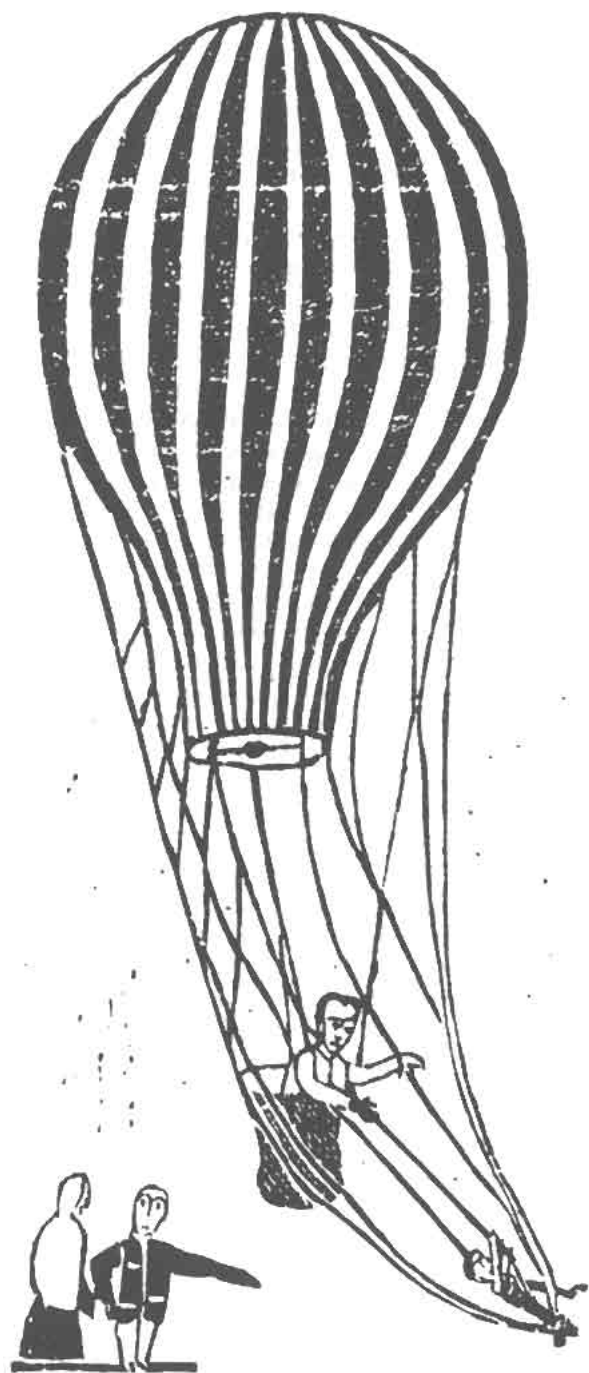
Según las estimaciones de los norteamericanos, el general Zeledón contaba con aproximadamente 800 hombres sometidos a un implacable sitio que ya duraba 65 días, mientras que las fuerzas del ejército de Díaz pasaban de los 3.000 hombres, más "nuestros 'marines' y 'bluejackets' (infantes de Marina y marineros), de los cuales dispone el coronel Pendleton de unos 500, situados sobre el lado de la barranca que da a Managua, y el mayor Smedley Butler de unos 400,

situados sobre el lado que mira a Granada" (citado por Selser de "American Marines in Nicaragua", por Major Edwin N. McClellan, U.S.M.C., en *The Marine Corps Gazette*, June, 1921).

El mayor Pendleton intima por última vez la rendición de Zeledón, y le concede un plazo de menos de 24 horas, hasta las 8 de la mañana del 3 de octubre de 1912. A las 5 de la mañana Benjamín Zeledón responde con un nuevo documento, manuscrito y firmado por el jefe rebelde, en el que entre otras consideraciones le dice al jefe norteamericanos que "me atrevo a pensar que U. retirará sus amenazas en vista de la justicia que me asiste. Pero si desgraciadamente para la honra de los Estados Unidos de Norte América, U. y sus jefes desoyesen las razones fundadas que aduzco y llevasen adelante sus pretensiones de ataque..., yo haré con los míos la resistencia que el caso reclama y que demanda la dignidad de Nicaragua, que nosotros representamos, y después, caigan sobre U., sus jefes y la fortísima Nación a que pertenecen, las tremendas responsabilidades que la Historia les aducirá y el eterno baldón, por haber empleado sus armas contra los débiles que han venido luchando por conquistar los fueros sagrados de la Patria".

Tras un persistente bombardeo intimidatorio de 24 horas, las tropas norteamericanas se lanzaron al asalto en la madrugada del 4 de octubre. Se trataba de hombres fogueados ya en las campañas de Cuba y Filipinas, y en menos de una hora ocuparon las posiciones de Zeledón. El balance fue de varios centenares de muertos entre las tropas sitiadas, y menos de dos docenas entre los "marines" y "blue-jackets". Las tropas conservadoras del ejército nicaragüense, entre tanto, sintiéndose protegidas por los norteamericanos, aprovecharon para lanzarse al saqueo de la ciudad de Managua.

Zeledón y un reducido grupo, al constatar la derrota, avanzó en procura de la cercana Jinotepe, para proseguir allí la resistencia, ignorando que esa localidad había sido ya ocupada por las fuerzas de Díaz. Repentinamente el grupo se encuentra con una columna de soldados conservadores y se traban en una batalla de exterminio. El cadáver del general Zeledón, puesto sobre una carreta, es llevado a lo largo de varios kilómetros desde el Trapichito, sitio del enfrentamiento, hasta el cementerio de Catarina, presumiblemente para que la exhibición sirviera de escarmiento. En el camino la caravana pasó por la aldea de Niquinohomo, pueblo natal de Sandino, quien recogió entonces la bandera digna y libertaria de Zeledón.



Vestir y desnudar al águila

SERGIO RAMIREZ

En los días de *Rayuela* la proposición de aquel ladrillo negro de propiedades mágicas iba más bien hacia la fijación, y la resolución consiguiente, de la contradicción Europa-América Latina; a uno se le ocurría entonces que Cortázar se quedaba de aquel lado gracias a ciertos temibles antecedentes: había nacido, aunque accidentalmente, en Bélgica; París era su patria de adopción, y para mayor desesperanza hablaba el español con erres gordas. Al fin y al cabo, el destino del intelectual latinoamericano amamantado en estas tierras donde no abunda la leche sólo necesitaba embarcarse un día, cruzar el Atlántico y bajar en Marsella o en Barcelona para que todo aquello llegara a convertirse nada menos que en un viaje sin retorno. El papel de América Latina era exportar postres —como bien decía Manlio Argueta en las pláticas de mediodía en el Siete Mares, de San Salvador—, cacao, banano, café y Chateaubriand de regreso con una pizca de calor / color local pringándole el abrigo.

Pero *Rayuela* no era una novela de París. Nuestros escritores latinoamericanos fijaban a finales del siglo XIX la acción de sus cuentos y novelas en París, donde nunca habían estado; y no sólo eso, mandaban a imprimir sus libros en las imprentas francesas, en español, con todo lo cual se demuestra que existía una irreprimible nos-

talga artificial que era, por extensión, una impotencia o una imposibilidad.

Rayuela era ya una novela latinoamericana, de este lado; no la lejanía exquisita, sino la lejanía como contrapunto; Oliveira y Talita regresaban, volvían de este lado, y Europa quedaba de aquel lado. El asunto, para lo que importa en cuanto a sus consecuencias, es que Cortázar se quedó asimismo de este lado, y el Sena, como cualquier río San Juan verde y bravío, vino a desembocar en el gran lago de Nicaragua.

Si usted asume incorrectamente que el enfrentamiento dialéctico es entre dos viejos continentes, el de este lado y el de aquél, la pericia del gusto y el amor al refinamiento lo obligará, sin duda, a elegir aquél (la pátina es más antigua y menos republicana, los palacios son verdaderamente viejos y no copiados de los catálogos de arquitectura de fin de siglo y las ruinas son grecorromanas y no indígenas). Pero si más correctamente usted asume que la oposición dialéctica es entre lo viejo y lo nuevo, y como detonante de lo nuevo pone la posibilidad permanente de la revolución, del cambio, de la renovación, toda esa labor triptolémica que decía Rubén deberá entonces reconocer que la escogencia verdadera se encuentra de este lado.

No pocos intelectuales latinoamericanos han sido incapaces de comprender el dilema, lo crucial que se vuelve esa escogencia, mucho más importante que aquella otra tan llevada y traída, la del Este-Oeste. Este, o éste, que, como se ve, trata de implicar una adopción fatal, la trampa armada por aquellos que con no tan sanas intenciones te ponen a escoger.

El enfrentamiento Este-Oeste es una categoría filosófica muy europea y una categoría política muy norteamericana, con lo cual quiero decir que para el ser latinoamericano no es ninguna categoría.

Evidentemente, Europa occidental tiene una frontera con Europa oriental, y hay intereses concretos en contradicción a lo largo de esa frontera, a este lado de la cual se suelen situar una serie de valores que se han dado en llamar occidentales y que los latinoamericanos, por supuesto, no rechazamos. También estamos claros que los cohetes de medio alcance que Estados Unidos ha colocado a lo largo de esa frontera están allí para defender a los europeos en el escenario de una guerra nuclear limitada que el presidente Reagan mismo ha dicho no tiene por qué poner en riesgo a las ciudades norteamericanas. Sospechemos que, de alguna manera, ese enjambre de cohetes también ha sido puesto para defender ese catálogo de valores occidentales, pluralismo, democracia parlamentaria, libertad de palabra, respeto al individuo, valores en los que proclaman estar interesados los ideólogos de la nueva derecha que ahora encienden sus hogueras en las cavernas de la Casa Blanca.

Aunque no podamos dejar de tomar en cuenta que de ese conglo-

merado de valores en América Latina sólo hemos recibido las excrecencias, nuestra contradicción no es con Occidente, ni podría serlo, sino con su gran defensor militar, Reagan mismo, que se pone el escudo nuclear al brazo para pelear por Occidente y de paso trata de aplastarnos en Nicaragua en nombre de los valores de Occidente.

Desde donde pasamos a la tercera de estas contradicciones, la de América Latina con Estados Unidos, que se da de manera renovada y descarnada, como choque verdaderamente frontal y sin tregua alguna, a partir del triunfo de la revolución sandinista en 1979.

Piense usted en la ironía que representa el hecho de que una revolución popular que proclama la independencia nacional frente al coloso del Norte, se esté dando en un país pequeño, pobre, débil, sin recursos económicos, sin petróleo, sin desarrollo industrial, con una enorme masa campesina que apenas surge a una forma moderna de organización productiva, con un remedo de burguesía servilizada en su espúreo contacto carnal con el imperio, y al imperio en capacidad de acercarnos a su propia conveniencia y antojo sus fronteras estratégicas.

Irónico, he dicho, porque a lo mejor una revolución así, con esta voluntad y esta decisión y este coraje irreductible sería más cómoda para América Latina sucediendo en un país grande del Cono Sur, y allí andarían apurados los yanquis tratando de extender sus fronteras portátiles tan lejos.

Pero la revolución sandinista no es un accidente en la historia ni ironía del destino, ni mucho menos. No nos tocó en una rifa; la hicimos y la seguimos haciendo. Tamaña desproporción entre el coloso del Norte y nosotros, la traigo al caso porque conviene no olvidarse que esto no es la *guerra de las galaxias* ni se trata de dos superpotencias frente a frente.

El dilema es, por tanto, bastante complejo. No podemos remolcar a Nicaragua lejos de las costas de Centroamérica y anclar plácidamente frente al puerto de Odessa; tenemos que defendernos de Reagan siendo parte de Occidente y del traspatio del defensor de Occidente; tratar de establecer y consolidar de verdad, y no en la abstracción, lo que desde el Siglo de las Luces Occidente considera sus mejores valores. Lograr un tipo de democracia que se corresponda con nuestra tradición de lucha por ser independientes y por definir nuestro perfil histórico en una vecindad geográfica tan llena de riesgos y que nosotros no escogimos. Una democracia que funcione y devuelva a la palabra democracia su sentido original, práctico, sin tener que sonrojarnos por el hecho de predicar la democracia según los cánones clásicos y no practicar sino el totalitarismo, que nunca ha dejado de ser occidental, y ése sí existe en América Latina: Centroamérica es su gran reino; el reino de la violación constante de cuantos valores occidentales a alguien se le pueda pasar por la cabeza. Occi-

dentales y cristianos, y sin que Estados Unidos jamás se inquiete. Por qué habría de inquietarse.

Hay retornos, pero también un momento de volver. Y el relieve dialéctico de la costa en la cual debía desembarcar era Nicaragua (no vamos a hablar aquí de toda la rica relación de Cortázar con Cuba, enfrentada también a Estados Unidos). Todo esto es muy importante para los intelectuales emigrantes frente a cuyos ojos siempre existirá la posibilidad de divisar un relieve de costa atormentada esperando, una revolución que surge, un pueblo pobre en sus baldíos que mostrará entre sus harapos sus esperanzas, cualquier puerto en la costa de América Latina que se extiende en la lontananza viva de la historia; el porvenir de que hablaba Rubén, que calla y espera.

Con Cortázar se acabó el mito del hombre de dos mundos que sólo sabe vacilar en el filo del abismo y acaba por no ser ni de aquél ni de éste, bajo el riesgo de que después de tanto remilgo, meditación y parsimonia, se termina por pasarse con todo y cartuchera del lado del coloso del Norte, buen vecino o búfalo de dientes de plata, como se quiera, que es cuando la escogencia tiene realmente consecuencias trágicas.

Se puede envejecer en París, de manera inofensiva, desecarse, descarnarse; o de este lado, en México, en lo alto de la pirámide como simple observador subjetivo del mundo, lo cual tampoco hace daño a nadie; pero pasarse activamente al bando del coloso y ser pieza de sus conspiraciones ideológicas, de sus monumentales maquinaciones y formidables lavados de cerebro, ya pasa de castaño a oscuro. Por muy buen poeta que alguien haya aprendido a ser, es una tragedia acabar tocando con Reagan el piano a dos manos y jurando que en Nicaragua la marea roja del comunismo internacional está ahogando bajo el más abyecto totalitarismo bolchevique al ser latinoamericano, al individuo. Cuando a semejante pobreza de esquema se le presta la firma y el prestigio, sólo para quedar en paz con el diablo, y su sueño americano, ya no queda más que aceptar que a los niños en Nicaragua los freímos en aceite. ¿Y para qué te sirvieron entonces todos tus esfuerzos de abstracción poética, todas tus complicaciones de rigor verbal, todos tus enigmáticos aportes a la lengua?

* * *

El individuo, la libertad del individuo: el ser, el espacio vital del ser. Algunos intelectuales latinoamericanos, para no ser menos liberales que algunos intelectuales de Estados Unidos y para no desentonar con el espíritu de la alianza para el progreso, ya que Kennedy admiraba a Frost y llevaba a Casals a tocar en la Casa Blanca, se concedieron un moderado espacio de conducta crítica frente a las políticas imperiales de Estados Unidos, mientras la agresividad extrema de la

nueva derecha metida en la Casa Blanca donde antes se oía el violonchelo de Casals, no les cerrara ese espacio. Pero cuando el águila empieza a ejercitar constantemente su vuelo, enseña las garras y pone todo bajo su sombra ominosa, hay que batirse en retirada y los pretextos sobran. Es entonces cuando el concepto de libertad, o la palabra libertad, se vuelve tan elástica como el chicle Adams y hay que defenderla porque si no se la come viva el totalitarismo sandinista.

La libertad se vuelve entonces el más obscuro de los fetiches; nada puede sacrificarse en contra de la libertad, el individuo creado en las abstracciones intelectuales no puede perder su espacio vital, las revoluciones sin esa clase de libertad no se justifican. Y venir a preguntarnos a los sandinistas qué pensamos nosotros de la libertad, no hace falta; ya se da por descontado que, por revolucionarios, somos sus enemigos acérrimos. Y, además, qué horror, estamos armados.

Si se nos preguntara, lo primero que responderíamos es que individuo y libertad han sido las más de las veces sólo abstracciones verbales en la historia de América Latina; y que los términos de comparación son escasos, o son mentirosos para medir la libertad en un país sacudido por una revolución y que se defiende a muerte frente al poder de Estados Unidos, que no trata de destruirnos con intransigencias teóricas, sino con acciones sistemáticas de terror, manipulación, chantaje, desolación, muerte. Es en este contexto donde en Nicaragua el individuo es respetado en su verdadera individualidad, no como objeto de vagas teorías, sino en la práctica concreta de su existencia liberada; la libertad, no como un asunto a ser dilucidado entre intelectuales, sino con respecto a todo un conglomerado vasto y diverso de hombres y mujeres que prueban a ser libres todos los días bajo la inquina feroz de la secta Moon y los iluminados del destino manifiesto, McFarlane, Kirkpatrick, Reich, que para desgracia de los amantes de la libertad de óptima categoría prefieren, además, la música ambiental de los supermercados a Casals. Las abstracciones conceptuales resultan ecos de la abstracción misma cuando se trata de establecer un campo de acción, o de combate, en términos reales y precisos, para estas ideas que son hijas de la docilidad y el temor; porque si algo tiene la revolución sandinista es un relieve histórico, nuevo y concreto, que tampoco es estadístico.

* * *

Lo menos que podía hacerse, si el águila no vigilara tan de cerca y con graznidos tan estentóreos, es aceptar el sentido experimental que la libertad tiene en una revolución a la que no quieren dejarle ni las uñas para que se defienda; y darle al menos el beneficio de la espera, dejarla progresar en su consolidación y en su desarrollo. Pero, bajo el terror ideológico de la era Reagan, lo más fácil ha sido aceptar que

fatal e indefectiblemente los sandinistas se encaminan hacia el totalitarismo sin resquicios, y que sólo el *deus ex machina*, Reagan mismo tronante, puede restablecer en Nicaragua el justo equilibrio y la proporción adecuada de libertad conceptual perdida.

En Nicaragua la libertad ha nacido como un fenómeno nuevo para miles que no leen el *Washington Post* y no saben que existe la revista *Vuelta*; y tampoco tienen acceso a las actas del Congreso de Estados Unidos donde las discusiones tratan de resolver si se nos estrangula hoy mismo, sin más trámite, o se trata de una muerte a plazos con derecho a último deseo antes de la ejecución. Permitirles el derecho tan occidental de la palabra, a miles de campesinos sin luz, carretoneros, lavanderas, mozos de cuerda, maestros rurales que enseñan sin pizarras, milicianos que siembran con el rifle al hombro, y que bien podrían coger un micrófono y explicarte con una lucidez que te dejaría pasmado qué cosa es la libertad entre nosotros. Si es que se les preguntara.

Sabía que esa propuesta de gran refinamiento propagandístico sobre la libertad en abstracto y sus variaciones filosóficas, puesta en el conglomerado de argumentos agresivos de la Administración Reagan, sirve a la estrategia militar norteamericana tanto como los preparativos de invasión desde Honduras, con lo cual pasa a ser parte de las maniobras conjuntas; al fin y al cabo, Reagan sólo está luchando por devolver a los nicaragüenses la libertad que los sandinistas les han arrebatado y por rescatarlos del infierno comunista. Y sirven además de *bumerang* humanista, para volver a Europa y a los mismos Estados Unidos y tocar allí la conciencia occidental en parlamentos, academias y periódicos. ¡En Nicaragua se están comiendo al individuo!

Cuando un intelectual latinoamericano alza su pie para ir a endulzar los oídos occidentales con este reclamo filosófico, está cometiendo un chantaje descarado y jugando conscientemente en la retaguardia del águila, cuya estrategia militar también necesita de la apropiada seducción de la conciencia occidental, el águila que no tiene un pelo de tonta.

No se trata de que las libertades hayan sido suprimidas y que el individuo ya fue aplastado, sino que la concepción filosófica que sobre libertad e individuo los sandinistas guardan en secreto para mientras puedan aplicarla indica claramente cuáles son sus malévolas tendencias. Libertad e individuo verán su desaparición en un futuro cercano pero incierto, porque en las entrañas de las aves está escrito que Nicaragua será, tarde o temprano, un país totalitario. Y al ser así es porque el proyecto sandinista forma parte de la gran conspiración soviética por el dominio mundial: la virtud que el chantaje tiene es cerrarte las puertas del paraíso de Occidente, y de allí en adelante, a ganarte el pan con el sudor de tu frente.

¿Y todo para qué? Si quieres probar que no tienes tendencias totalitarias ni nunca se te han pasado semejantes pensamientos por la cabeza, acepta el reclamo o la dulce sugerencia de que es necesario hacerle unas cuantas concesiones más al águila, unos cuantos polluelos sangrantes más para apaciguarla mientras ronda, grazna y te clava las uñas, y para que no se siga dudando que tienes esas tendencias, no te acerques tanto a la Unión Soviética, no les aceptes nada, porque lo que quieren es acabar de seducirte, y Dios te libre de su petróleo; ¿para qué petróleo, si bien puedes alumbrarte con candiles? Al águila no le gusta la electricidad comunista.

La revolución confiscada, dicen algunos. La revolución traicionada, otros. ¿Dónde están los antiguos dueños de esa revolución? ¿Dónde los amantes traicionados? No es melodrama: sus cartas de amor las recibimos todos los días escritas con la sangre de nuestros niños de pecho destrozados por los obuses, con la sangre de nuestros niños descuartizados, que apenas estaban aprendiendo a caminar; si sabes de otra clase de humanismo que nosotros no conozcamos, ven y explícanoslo aquí, con todo el bagaje de Occidente.

Y como tenemos tendencias totalitarias, también hemos producido la escasez, la penuria, las colas; todo eso se debe nada más que a nuestra enemistad con las ideas de Occidente. Los sandinistas tienen que probar, para que se les crea, que son capaces de vivir en guerra y bajo la agresión, en medio de la abundancia y la prosperidad.

* * *

Cuando mis amigos berlineses me relataban sus recuerdos de niño durante la guerra no olvidaban la sopa de cáscaras de papa por todo almuerzo y sus excursiones a recoger raíces que comían hervidas; y en Europa las colas para comprar lo que no había. En Nicaragua hay colas para comprar gasolina, faltan las medicinas, escasean los artículos importados, no hay repuestos para vehículos y si el águila sigue apretando las tuercas del boicoteo que pararán pronto los pocos ascensores que hay en Managua, dejarán de funcionar los aparatos de aire acondicionado.

Pero a lo mejor la penuria, las colas, la escasez se justifican en una guerra europea y son fenómenos anormales en un país sin museos ni bulevares, ni teatros de la ópera que bombardear, ni fábricas manejadas por robots y con tan pocas escuelas, sin academias ni orquestas sinfónicas, ni autopistas, ni pinacotecas; tan sólo humildes CIR (Centros Infantiles Rurales), CAR (Centros de Abastecimiento Rural), DAP (Depósitos Agrícolas Populares), CEP (Centros de Educación Popular), URO (Unidades de Rehidratación Oral) que los ángeles guardianes de la cultura de Occidente destruyen todos los días y cuyas siglas no están en el lenguaje de la civilización de

Occidente y no tienen, por tanto, categoría occidental-cristiana.

Las categorías de Occidente que sólo tienen que ver con el ser inmutable, acorazado por su libertad ontológica desde la hora de abrir el periódico sobre la mesa del desayuno hasta la hora en que reclina su cabeza sobre las almohadas de la tradición. Y nada de la voluntad, ni de los planes, ni de los sueños de jóvenes armados y mujeres milicianas, obreros que discuten y campesinos que aprenden, madres enlutadas y polvasales, breñales, baldíos, trochas, abras, lodo, caminos rurales, tumbas. Tumbas en todas partes.

Para terminar en que tu democracia no es una democracia; es que hiciste elecciones, pero demasiado tarde; las pudiste haber hecho antes. Y ahora que al fin las hiciste, es cierto que las ganaste, pero hay que hacerlas de nuevo.

La libertad, pero en concreto, para palparla, para acariciarla como un objeto sensual, como un cuerpo, sentirla, moldearla, defenderla. La libertad en la realidad, sacarla del barro, cocerla, darle forma. Y una democracia humilde que salga del mismo barro ensangrentado no me preguntes antes de tiempo a qué se parece; te lo voy a explicar cuando el barro esté cocido. Y mientras tanto, si no ayudas a amasar, no estorbes.

Allí está ese hueco que hay que llenar. Cortázar poniendo pie en la costa que espera con su relieve atormentado. La firma de Julio Cortázar. Hace falta Julio Cortázar.

LA HORMIGA Y EL CIEMPIES

"Nosotros los militares somos muy **rebuenos**... Mi general Pinochet no tiene apetito de poder, es un hombre buenísimo. En días pasados los alcaldes tuvimos un almuerzo con él y estuvo feliz cantando boleros y canciones melódicas con la señora Lucía... La señora Lucía es como una hormiguita..."

(De un testimonio del coronel Juan Deichler, alcalde de Quinta Normal, en el libro **Miedo en Chile**, de Patricia Politzer.)

Crónica de Buenos Aires

1. Un conferenciante frustrado

Escándalo en la Feria de Buenos Aires. Si Stephane Mallarmé leyó todos los libros y se puso triste, ¡hé! aquí hay millares y millares de volúmenes recién impresos y están todas las editoriales de Argentina y de muchos países invitados, pues se trata de la hipertrófica Undécima Exposición Internacional del Libro. Es un espectáculo de multitudes de obras y de seres humanos. Estos pasan como diciendo: "Déjennos jugar, déjennos mirar, déjennos oír". ¿A quién? A ese animal de fábula, como el dragón o el unicornio, llamado escritor. Aquí se usan todos los sinónimos contemporáneos del diálogo. Y uno se repite a troche y moche: Mesa redonda. Mesas redondas sobre Novela y Sociedad, sobre Literatura fantástica, Revolución tecnológica, Cine y Literatura, Infraestructuras culturales, el lenguaje poético y la realidad nacional. ¿Una nueva narrativa argentina?, Cuentistas contemporáneos, Crítica universitaria versus crítica periodística, Los profesionales y la libertad de expresión, La cultura en los modernos medios de comunicación, la novela argentina contemporánea, el infaltable Homenaje a Carlos Gardel, Literatura y política, la narrativa femenina, la Biblia en el Año Internacional del Joven, el libro en la comunidad democrática, El cuento y sus conexiones con la expresión infantil, Juicio a la Televisión, Literatura regional, Actualidad en la Historia, Las argentinas y el amor, Mujeres que escriben, etc., etc.

Pero están también los denominados diálogos abiertos y los recitales.

Por ejemplo "Todo Borges". Para mi asombro, con alegría, descubrí que en esta Feria del Libro sigue declarando Berta Singerman, ídolo recitativo del primer cuarto de siglo en América Latina. Figuran el teatro leído, las exposiciones audiovisuales, la presentación de libros, los films, las conferencias, las diapositivas, las exposiciones sobre diversos temas, la entrega de premios, y también los actos oficiales de las embajadas. Del 9 de marzo al 15 de abril, cada día se dedica a un país y a una provincia argentina. Por ejemplo, el miércoles 3 de abril es el día de Chile y de la provincia de Cajamarca. Para las 19 horas se anuncia una "Conferencia del escritor magallánico Enrique Campos Menéndez". Presentación inocente que nos merece dudas. ¿Pero acaso no es magallánico? Es supermagallánico. Tanto que es el dueño de la mitad de Magallanes, es un potentado de la Patagonia chilena y también argentina. Un rico tan rico que puede darse el lujo de comprar, entre otras minucias, una importante editorial de Buenos Aires. No es que la plata la haya hecho él. Recibió la colosal fortuna en herencia, amasada por sus antepasados a sangre y fuego. Los viejos Menéndez fueron unos aventureros españoles que contribuyeron a limpiar las estepas patagónicas de indios onas, yaganes y alacalufes. Contrataron cazadores para exterminar las tribus fueguinas. Y lo consiguieron. Como arrastrar cadáveres hasta las estancias para demostrar que habían cumplido su faena era materialmente dificultoso, bastaba con que enseñaran la oreja cortada de un indio para poder cobrar una libra esterlina por pieza.

El "escritor magallánico" que debía dar la conferencia en la Feria del Libro de Buenos Aires, sobre un tema al parecer inofensivo, "La literatura chilena", es un retoño de ellos. Aclaremos que si tuvo dificultades fue no tanto por su pasado, por las culpas y pecados de sus ascendientes, sino por su presente y por sus responsabilidades personales. Es un buen comprador. Se compró una editorial así como se compran títulos nobiliarios. Luego una adquisición complementaria: decidió comprarse el título de escritor. Digamos en honor a la verdad que toda su literatura es prescindible, sin importancia ni trascendencia social y artística ninguna, salvo sus Bandos. ¿Bandos? Sí, señores. Según ha confesado públicamente, la obra maestra de su vida son los Bandos de la Junta Militar encabezada por Pinochet. Ha contado con eufórico orgullo que el día más feliz de su vida fue el 11 de septiembre de 1973. Se dio el placer de pasarlo encerrado en una oficina del Ministerio de Defensa redactando los Bandos del General Pinochet. No se puede decir que su literatura sea en este sentido irrelevante y no produzca un efecto humano y social.

Esa noche del 3 de abril en Buenos Aires, el "escritor magallánico" Enrique Campos Menéndez llegó a la Feria con cara de envejecido ángel de las estepas a dictar una conferencia insípida e inodora sobre una literatura que no existía, salvo en el exilio o bajo el silencio de la censura impuesta a través de los Bandos que redactó con inaudito fervor diz que literario. No llegó solo. Debía presidir el acto académico, digamos, el embajador de Pinochet, Arturo Fontaine, que como antiguo director de *El Mercurio*, maneja también la palabra escrita como una ametralladora. Y podía, por lo tanto, en justicia, considerarse un alma gemela del opulento disertante sobre una literatura de las galaxias. Por supuesto, no concurrían solos a la Feria. Varios roperos de tres cuerpos, matones de la CNI, con una copiosa historia de secuestros y desapariciones a la espalda, estaban allí para protegerlos.

El acaudalado "escritor magalláni-

co" alcanzó a decir dos palabras: "La literatura...". Y se descargó sobre él un diluvio de gritos y acusaciones. Decían los maleducados interruptores que haber redactado los Bandos de la muerte no era título ni daba razón para hablar en una Feria del Libro, que se supone amiga de la vida y de la libertad. El estupor del multimillonario, actualmente funcionario pagado de Pinochet como su Director de "Bibliotecas y Museos", lo puso primero tartamudo y luego mudo. Su rostro tomó una coloración rojiza, más allá de lo acostumbrado. En cambio, el embajador Fontaine palideció. Y después de algunos alaridos destemplados, aún más lívido, también enmudeció.

Los "gurkas" de la antigua DINA, actual CNI, trataron de demostrar sus especialidades de judokas y karatekas, blandiendo, además, silletazos a manera de argumentos literarios.

Pero fueron repelidos por una masa de chilenos y argentinos que estimaron un deber de aseo municipal y nacional limpiar la sala y la Feria de esos literatos tan particulares.

La noche triste del potentado magallánico fue una noche alegre para aquellos que desean la vuelta a la democracia, la vigencia de los derechos humanos y el fin de la censura en Chile.

La prensa argentina se hizo eco del escándalo, no obstante los esfuerzos de la embajada de la dictadura por silenciarlo. De Buenos Aires la noticia salió volando hacia todo el mundo. Fue leída entre risas por lectores de diarios en cincuenta idiomas. A algunos el caso les pareció tan didáctico y a la vez tan entretenido como un apólogo oriental o una fábula. El farsante coludido con los asesinos y, por lo tanto, delincuente él mismo, azuzador de los baños de sangre, era puesto en ridículo, como sucedió aquella noche en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires.

2. Una noche de lluvia en la Feria

Noche de contrapunto y claridad la del lunes 8 de abril en la Undécima Feria

Internacional del Libro de Buenos Aires. No de furiosa polémica entre los participantes, sino de respuesta a aquella malhadada presunta conferencia que no pudo dar cinco noches antes en el mismo recinto el funcionario de Pinochet, autor no de libros ni de tangos, sino de Bandos militares prescribiendo censuras y tormentos, el señor Enrique Campos Menéndez. Si la gente estuvo tan brava con él —y sobradas razones tenía para no querer oírlo—, así estuvo de entusiasta y aplaudidora en esa Mesa Redonda sobre la literatura chilena, realizada, en desagravio a la decencia, bajo los auspicios de la Sociedad Argentina de Escritores y de Chile Democrático.

Clarín, el diario más difundido de la Argentina, bajo el título "Chile y los escritores", publica una larga y hermosa crónica donde no hay línea prescindible, iniciada con un párrafo que describe muy bien la atmósfera de aquella reunión: "Eran las doce de la noche, cuando las autoridades de la Feria repetían, inútilmente, que la jornada había finalizado; bajo la lluvia que arreciaba sobre los techos de zinc, un grupo de chilenos seguía gritando 'va a caer el asesino Pinochet' o 'se siente, Neruda está presente'".

Era una persuasiva respuesta al ultraje que se pretendió inferir a la cultura chilena y a la comunidad argentina noches antes.

Fue un encuentro binacional. Lo abrió la moderadora, crítica literaria argentina, Josefina Delgado. Ofreció la palabra a Margarita Aguirre, la cual, al decir de la periodista Nilda Sosa, sonrió con la inevitable melancolía y recordó una frase de María Luisa Bombal: "Nunca se puede renunciar a un país con setecientos volcanes; me siento tan chilena como argentina". Y es cierto —lo comprobé esa noche— que hay gente en ese país que, a pesar de las distancias, de las montañas, de los chovinismos cuatelaceros, de las mutuas y supinas ignorancias, conoce al dedillo la literatura chilena. Tuve la prueba al canto escuchando a la joven

profesora Liliana Carou hablando con propiedad del aporte de la narrativa chilena en el exilio a la literatura latinoamericana. Luego el poeta Alberto Perrone proyectó una profunda mirada al interior de la lírica chilena, como para sentirse atónito de tanto conocimiento y de tanto reflexivo amor por nuestra poesía.

La noche fue colmada por el sentimiento de aproximación entre ambas literaturas. Por ello no tuvo nada de extraño que dos expositores argentinos, ambos escritores de mucho relieve, David Viñas y Bernardo Kordon, hablaran sobre un chileno que nació en Buenos Aires o un argentino que se sintió chileno de médula, Manuel Rojas. Del novelista David Viñas, que no le saca el cuerpo a la durísima historia de su país, había leído un retrato de Manuel Rojas en la revista *Casa de las Américas*. Conversando con él en La Habana, durante el Encuentro de Intelectuales, comenté con Viñas esas páginas donde Manuel Rojas le habla de la madera, de su textura, de sus venas, como quien está hablando de un cuerpo humano querido y respetado. En aquel diálogo no se especulaba grandiosamente sobre literatura. Se conversaba sobre el material que trabaja el carpintero con su garlopa, sacándole viruta y dejando lisas las superficies de los objetos como un goce del alma. Viñas contemplaba las manos del hombre que hacía esa tarea, manos de un niño pobre nacido en un barrio marginal de Buenos Aires, a fines del siglo XIX. Llevado pronto por su madre chilena, con simpatías anarquistas, hacia un suburbio santiaguino. En la literatura chilena y argentina nadie sintetiza mejor que Manuel Rojas la fusión en un solo hombre de las vertientes que caen y fluyen a ambos lados de la cordillera, como si nacieran de una fuente común.

David Viñas recuerda un paseo por Boedo, en 1954, con don Manuel. Así lo llama en honor, más que a una diferencia generacional y a su físico

de campeón de peso máximo parecido a Miguel Angel Firpo, a la majestuosa lentitud de su tranco largo y a la morosidad filosófica con que le salían las palabras, que en esa ocasión trataban con cierta fruición los parecidos y diferencias entre las dos literaturas: la ausencia del mar en las letras argentinas, la abundancia del pseudónimo entre los escritores chilenos.

También Bernardo Kordon, casado con chilena, Marina, cuya obra tiene muchas páginas inspiradas en nuestro país, vuelve la mirada al autor de *Hijo de Ladrón y Mejor que el vino*. Para él la relectura de su obra se le transforma en un "ejercicio de fraternidad".

Me olvidaba decir que Viñas recordó en aquella noche a un amigo de Manuel Rojas, con el cual conversaba el año 69 en el barrio San Isidro de Lima, recordando al padre de David, un viejo radical argentino de la localidad de Guevara. Ese interlocutor chileno de Viñas se llamaba Salvador Allende. Evocándolo, David Viñas terminó con una despedida que era una invitación al reencuentro: "Margarita, Volodia, nos veremos en la Alameda hacia septiembre". Matilde Ladrón de Guevara habla de la obra que se escribe por la libertad, corriendo todos los riesgos dentro de Chile. Mucha gente ha quedado fuera de la sala Ricardo Rojas. Se mojan a la intemperie los escritores argentinos Héctor Yanover y Raúl Araoz Anzoategui. Tratan de escuchar bajo la lluvia fuerte. Me llega un recado cuyas letras descifro semiborradas por el agua. "Los de afuera, los que oyen bajo el aguacero, están de acuerdo con que los libros y los escritores contribuyan a que en Chile se pueda escribir y leer libremente, vivir sin temor".

Cuando Josefina Delgado señala que ha llegado mi turno puntualizo que hoy día padece en Chile la semilla de Manuel Rojas. Su nieta, Estela Ortiz Rojas perdió a su padre, el historiador Fernando Ortiz, a manos de Pinochet. Fue secuestrado, asesinado,

vaciado su cuerpo para que no flotara y arrojado al Pacífico. Y la semana pasada degollaron a su marido, José Manuel Parada. Manuel Rojas vivió muchos dramas personales, pero ninguna de estas tragedias de su familia. La suya es una figura que tengo presente desde mi juventud más temprana. Lo veo como un adolescente gigantesco, distante y tierno, silencioso, que avanza balanceándose como un marinero en tierra firme por los patios embaldosados de rojo brillante de la Casa Central de la Universidad de Chile, hace cincuenta años, encaminándose a la Imprenta Universitaria, que él dirigía. Manuel se había hecho obrero de imprenta en Argentina, linotipista en Córdoba o en Rosario, porque así estaba más cerca de la letra impresa.

Lo evocamos a través de la rememoración de una mujer de su edad, hermosa, vivaz, con la cual posiblemente desarrolló —sospecho— un último coqueteo, la madre de Camilo Torres, que lo encontró solitario en La Habana, entregado con pasión absorbente a escribir un libro sobre su juventud anarquizante y ardiente, que titula con un verso de José Martí: *La oscura vida radiante*. Tantas reminiscencias. No caben en el breve espacio de un trozo de noche en que chilenos y argentinos se aproximan, se dan la mano y están juntos para algo más que hablar de libros y escritores.

Quiero decirle a David Viñas, quien unió en la remembranza a Manuel Rojas y a Salvador Allende, que cuando el primero murió fui con el Presidente de Chile a despedirlo a su casa. Allende no sabía que seis meses más tarde él también iba a morir, para entrar no en la historia de la literatura, sino en la historia simplemente, razón por la cual su figura, su caso y su ejemplo proponen un inagotable tema a los escritores.

Pocas cosas más feas que el latinoamericanismo retórico. Hay que cuidarse de ese vicio peligroso. Pero aquella noche fue de hallazgos. Los argentinos no son esa caricatura en

boga para los chilenos. Nos han vendido la imagen del prepotente y del farsante durante un siglo. Al fin de cuentas somos parientes que hablan con entonaciones distintas, viven geografías y naturalezas divididas por los Andes con características propias y responden a historias con rasgos comunes y peripecias singulares. Pero más allá de rimbombantes y fatales camarillas militares, de dictaduras cobardes y crueles, argentinos y chilenos somos habitantes de una zona final del mundo que nos permite llamarnos al menos primos hermanos. Esa noche en que la lluvia resonaba sobre los techos de zinc, en Buenos Aires, y que nos trajo la reminiscencia del agua, allá en Temuco, que caía del cielo como el viejo piano de la infancia de Neruda, tuvimos esa sensación de proximidad. Seguramente nos acercaba aún más la libertad que los argentinos ya han reconquistado, y el deseo que tienen de ayudar a los chilenos a que no tarde el día en que también ella vuelva a cabalgar al otro lado de la cordillera.

3. La dialéctica del dolor y del placer en la literatura latinoamericana

Será muy difícil encontrar una reunión de gentes de letras donde no se discuta su relación con la sociedad, dicho en otros términos, la responsabilidad de la literatura como actividad comprometida o descomprometida. El I Congreso Internacional de Escritores celebrado del 9 al 13 de abril en el Centro Cultural San Martín, de Buenos Aires, no fue una excepción. El tema en el hecho, bajo diversas formas, estuvo presente en las tres Comisiones en que se dividió el Encuentro.

Digamos que éste fue el meollo intelectual de la populosa Feria del Libro, donde se dieron todas las expresiones del espectáculo, se discutió la naturaleza del best-seller y también se organizó un diálogo entre la ensa-

yista y directora cinematográfica norteamericana Susan Sontag con Jorge Luis Borges. Este, especialista en "boutades", descargó de súbito réplicas fulminantes e ingeniosas. Tal vez el ilustre y antiguo ciego se parece cada vez más a sí mismo. Susan Sontag, recordando un diálogo anterior con Borges en Nueva York, empezó diciendo: "Aquí estamos otra vez presentando nuestro número como Laurel y Hardy". Este comienzo dio el tono de la conversación, un cierto aire de informalidad.

El plantel de escritores extranjeros participantes no fue numeroso. Incompleto y todo, resultó suficiente para que el diálogo tuviera variedades de inflexión que permitieran expresar individualidades muy distintas. Desde luego la mayoría de ellos eran latinoamericanos, y en ese ítem hacían el número grueso los argentinos. Aparte de ellos, entre otros, intervinieron los mexicanos Juan Rulfo y Juan José Arreola, el boliviano Taboada Terán, los paraguayos Augusto Roa Bastos y Elvio Romero, el venezolano Denzil Romero.

Viajaron, desde luego, escritores de otros continentes. El soviético Julian Semionov, popular autor de *"Diecisiete instantes de una primavera"* *"El mayor Torbellino"*, *"Operación antorcha"*, *"Muerte en Luang Prabang"*, se ganó la simpatía del público y contribuyó a un acercamiento entre la literatura latinoamericana y soviética. Sidney Sheldon —autor de *Si hubiera un mañana* y guionista de la serie televisiva *Los Hart*— defendió la discutida calidad de muchos éxitos editoriales norteamericanos. Rebatiendo al escritor Garassa, afirmó que en Estados Unidos los best-sellers no son producidos, como se dice, por equipos, de manera casi industrial. La sudafricana Elsa Joubert sostuvo que "mi deber no es escribir con mi tradición, hugonote y francesa, sino reconocer que los blancos sudafricanos debemos nuestras vidas y hemos hecho nuestras vidas en contacto con una cultura negra fuerte y milenaria". La

española Ana María Matute defendió la realidad como materia prima inevitable que pasa por la fábrica elaboradora íntima del creador literario. La escritora italiana Dacia Maraini, autora de las novelas *Mi marido*, *Memorias de una ladrona*, *Historia de Piera*, señala que los escritores deben dar la voz a los que no pueden hablar. Para ella escritoras italianas como Elsa Morante, Ana María Ortese son sus grandes madres literarias. Aunque según ella no la influyeron, declara su amor por Joseph Conrad, Honoré de Balzac, Jane Austen, Italo Svevo, Marcel Proust, Henry James, Emily Dickinson y Virginia Woolf. De Cuba vinieron Jorge Timossi y Eduardo López Morales. Participó el uruguayo Mario Benedetti, procedente de España, que por esos días en Buenos Aires tendría su recital en el Luna Park junto con Daniel Viglietti. Estuvieron, además, Joaquín Novotny, de la República Democrática Alemana, e Iván Ivánoff, de Bulgaria, a quien todo el mundo en su patria conoce como Argentinski, pseudónimo nacido de su juventud vivida en Argentina, donde durante años fue dirigente sindical, hasta que el cuartelazo de Uriburu lo hizo volar. Soy tal vez —dijo— el único hijo del mundo que ha dado apellido a sus padres. Porque todos en su aldea los llaman "los Argentinski". El gobierno búlgaro hace algunos años lo propuso como embajador en Buenos Aires; pero la dictadura militar no le dio el *agreement*. Argentinski no aceptó ninguna otra designación diplomática. Lo que le interesaba a él era volver al país donde vivió una apasionada juventud. Ahora, por fin, después de varias décadas, retornaba a Buenos Aires y a la pampa. Se sentía feliz. Y los argentinos estuvieron contentos de recibir de nuevo a un hombre al cual se sentían muy próximos.

El chileno José Donoso sostuvo que hoy día la epopeya está en la novela, aunque él pertenezca al tipo de escritores que, al decir de Allen Tate, prefieren las metáforas sumergidas. Pero

admite, un poco a pesar de sí mismo, que la situación actual de Chile lo obliga a intentar una novela política. Como muchos viejos autores, se siente inclinado a escribir sobre la epopeya permaneciendo fuera de ella. Sin embargo, no puede dejar de reconocer que uno, o sea él mismo, es parte de los "humillados y ofendidos". ¿Qué le vamos a hacer?, concluye con santa o profana resignación. Su padre, a quien rememora como un hombre aficionado a los naipes, tenía un dicho que viene al caso: "Así nos vino la mano".

El argentino Victor Massuh cree que, siendo los libros una manera de actuar, el escritor es un protagonista y no un ser marginal. Juan José Manauta afirma que éste se aísla a fin de escribir precisamente para no marginarse, conforme al principio: "Dadme vida. Yo pongo la parte literaria".

La intervención de David Viñas, presentada como "hipótesis de trabajo", se refiere al "Discurso político literario de Argentina (1930-1983)", en el cual establece una constante: la parodia. Cuando en 1930 el general Uriburu, que contaba con el apoyo de unos pocos intelectuales alabarderos de la Espada, como Leopoldo Lugones, asestó su golpe militar, impuso una parodia: el fascismo criollo, con sus pseudoesencias: jerarquía, orden, peligro foráneo. Perón desde 1945 a 1955 hace la parodia de una revolución, postulando independencia económica y poderes atómicos. Isabelita copia la imagen mítica de Evita, que la había precedido en el lecho oficial de Perón.

Borges se repite y la Feria del Libro, al entender de Viñas, encierra un emblema de la parodia del discurso literario argentino. Recuerda una frase dicha por Heinrich Mann en 1925: "Si no salimos de Weimar hacia el cambio renovador vamos a encallar en Ludendörff". A su juicio hay que superar los círculos paródicos.

José Donoso está sentado a mi lado en la reunión. Percibo que soy para él una vecindad peligrosa, porque él

quiere volver a Chile. Todos lo deseamos. La diferencia reside en que él puede hacerlo y a nosotros se nos prohíbe. Explica que cree básicamente en el escritor anárquico y disiente sobre el excesivo uso de la palabra deber. A su entender el escritor no tiene como profesión ser una bandera. Admite que un autor con calidad literaria es más importante que los otros desde el punto de vista de la opinión pública. Tienen un sentido los que se definen claramente; pero, conforme al pensamiento de Milton, "también sirven aquellos que están detenidos y esperan". Declara que nada le irrita más que el esfuerzo por convertir a Proust en escritor social, en circunstancias que se deleitaba hablando del sombrero de las señoras. No, no es un escritor social, en el sentido de Balzac, Victor Hugo, Zola. Pero Proust traza un cuadro del hombre, del autor y del estrato de la sociedad en que vive con rara perfección y penetración difícilmente equiparable. En situación tan terrible como la de Chile, cree Donoso que la literatura, tal vez como compensación, debe recoger lo erótico y lo lúdico como en los tiempos en que la peste se acercaba a Florencia despavorida y se escribía el Decamerón. Libros relajados no son desdeñables, a su juicio, bajo el Estado de Sitio.

Desde la primera novela de Donoso, *Coronación*, aunque en forma implícita y no didáctica, irrumpe la sociedad. El autor, que se solaza en proclamarse individualista tenaz, hombre de consensos y disensos, es ciertamente ajeno al tono de la epopeya. Pero quien lea *Casa de Campo* palpará la realidad bajo el disfraz de la alegoría. Tenemos aprecio por Donoso escritor. Y repito que no buscamos coincidir con él en reuniones públicas para no comprometer su regreso. Hoy día, en verdad, diez millones de chilenos pertenecen a la categoría de "los humillados y ofendidos". El título de Dostoievski corresponde a la novela, epopéyica o no, de nuestro país actual.

Donoso se levanta, como Petronio,

contra el culto al dolor y sale en defensa del principio del placer en las letras latinoamericanas. Me correspondió, por orden alfabético, ser uno de los últimos en intervenir. No todos los libros significativos escritos en nuestro continente durante las últimas décadas —digo— se inclinan exclusivamente ante los dioses del sufrimiento. *Cien años de soledad* respira y exhala en voluptuosas bocanadas todas las manifestaciones del goce genésico. Su sensualidad arrebatada se desborda por todos los poros y abarca la suma de las generaciones. Sus páginas contienen un buen mentís a la teoría de un género novelesco sólo dolorido y desconsolado, casto y espartano. "La dialéctica del dolor y del placer —expreso— no es una dialéctica cuadrículada. Es claro que América no es una fiesta y, así como Pushkin, viéndose ante la obra de Gogol pudo exclamar "qué triste es nuestra Rusia", podríamos decir los latinoamericanos, qué triste es nuestra América. Todos escribimos por la alegría, sin embargo, porque queremos una América mejor".

4. Fervor cultural de Buenos Aires

Buenos Aires ha sido un intermitente meridiano intelectual. Las mediciones de su pulso están sujetas a los altos y bajos de las situaciones políticas, que influyen inevitablemente sobre la vida del espíritu.

La literatura, es bien sabido, declina cuando una oleada dictatorial relega a la sospecha el mundo de la obra de arte y sepulta la libertad de las ideas, condena la pasión por los libros, somete el trabajo de la inteligencia a un purgatorio, mata escritores y artistas, despacha órdenes de "hacer fuego", con el fin de apagar todos los fuegos del espíritu. La cultura se convierte durante dichas épocas en placer prohibido. Se la considera potencialmente tan temible como un polvorín. Argentina viene saliendo de un interregno así de bárbaro y tenebroso.

Un país con todos los dones de la naturaleza, arruinado por las camarillas uniformadas. Han hecho lo posible por torcer su destino. Han estropeado su siglo XX.

El comienzo del siglo XX, en una Argentina transfigurada en tierra de promisión para las multitudes hambrientas de Europa, fue de esperanza. Atrajo densas multitudes de inmigrantes. Una parte se repartió por la pampa inmensa; pero esta masa de pobres de ultramar se afincó sobre todo en la capital, convertida a ritmo vertiginoso en la ciudad entonces más populosa de nuestra América. El fenómeno combinó grandezas y miserias. Era la Nueva York sudamericana.

Ezequiel Martínez Estrada, en *Radiografía de la Pampa*, ya se había interrogado con agudeza crítica, preguntándose qué es Argentina. En la "Cabeza de Goliat" lo inquieta la macrocefalia del país, esa metrópolis súbitamente gigante. Buenos Aires, "un portento de poderío y vitalidad", "un milagro de múltiples sentidos", es también, según su criterio, un fenómeno psicológico cambiante.

El Buenos Aires de los viajeros ingleses de principios del siglo XIX, y luego el de Hudson, Cunningham, Wilde, entra en contraste con las antiguas imágenes del álbum de la ciudad, "esta agitación sin hacer nada", el corazón isócrono de la *polis*, simbolizado en el reloj del Cabildo, que en 1849 Rosas dispuso que fuera el "regulador legal del tiempo", todo habla precisamente de su transcurso y de sus mudanzas. El viejo Buenos Aires representado por la Pirámide y el moderno por el Obelisco, sus calles torrenciales, Florida y Corrientes, hormigueros bien vestidos, tan distinto de los arrabales, de las calles de Evaristo Carriego y del primer Borges, de Fernández Moreno y de Macedonio Fernández, zaguanes de añejos daguerrotipos, en tonalidad sepia, barrios menesterosos y bravos, pródigos en compadritos, en que Buenos Aires es realmente como una marea marginal que viene flotando del otro lado del Atlántico.

Si bajo la luz del día que pone todas las insuficiencias de relieve, para Hudson Buenos Aires era la "ciudad pestilente" y para Ortega y Gasset, la "ciudad de los anónimos", al revés, la noche es inmensamente más expresiva y profunda..., la población entera es atraída por las iluminaciones públicas a las avenidas insomnes. Esta evocación de nocturnidad bonaerense viene desde lejos. Basta con leer *Amalia*.

Se operó una fusión de hablas y melodías entre las que trajeron los descendientes de los españoles de los tiempos coloniales y estas síncopas y cadencias en idiomas y acentos nativos tan distintos, con su aporte de culturas mediterráneas, que se dieron amontonada cita en la ribera sur del Río de la Plata. Del maridaje del decir popular, bañado por el torrente nuevo de voces y dialectos italianos, que a veces imitan, a juicio criollo, lo sonoro de las fanfarrias, derivan rasgos complejos de la población de una urbe tumultuosa donde se hablan cien lenguas, amén del lunfardo. El fútbol se convierte en su espectáculo de masas por excelencia. El teatro se vuelve un seductor Mañana, verdadero Don Juan del ancho público. Para los ricos en el Colón, la reina es la Opera italiana.

Siempre a los chilenos nos dejó boquiabiertos esa saturación de libros en la calle Corrientes, ese río andante de Florida, la seguidilla de cines en Lavalle, la presencia de la cultura popular, a ratos exótica y pop, en La Boca, y sobre todo el carisma mundial del amo supremo: el tango argentino. Como un grande de América se comunica con los sentimentales del planeta. Canto del hombre meridional, desollado vivo entre la sombra y la luz, con su música simple, tocadora, buena para arrancar lágrimas, porque en su letra se agoniza y se muere de frustración. Canto violento, descarnado, donde es más importante la emoción que la lógica, que en sus mejores expresiones alcanza un impresionismo fabuloso hasta convertirse en un

culto para muchedumbres y para razones solitarios. Hoy se vuelve un canon clásico. Su santón principal, "milagroso", "eterno", como arrancado a la sustancia interior de los pobres de la gran metrópoli, se encarna en Carlitos Gardel. "Gardel canta cada vez mejor" es el lema de sus "fans". Muchas de las letras tangueras carecen de mayor virtud, pero hay algunos textos admirables. La mayoría fue escrita por autores desconocidos. Unas pocas compuestas por escritores de experiencia, como Enrique González Tuñón, y en época más reciente, Julio Cortázar, quien enriquece el género con páginas delicadas, justas de tono y colorido, donde, más que las sombras de la amargura característica de tanto tango, deben agregarse ahora las sombras de la injusticia, la tortura, la crueldad de esa sádica y demencial historia de represiones militares sufridas por nuestros países durante los últimos años.

Bajo ella padece la cultura, aventurera maravillosa, que pasa a ser una peligrosa "subversiva".

Sólo la libertad puede restituir el rostro lleno de nobleza de la, a pesar de todo, invencible cultura de Buenos Aires, que invade teatros, centros artísticos, cafés y que ha hecho su restreño, un retorno apasionado a partir del restablecimiento de la democracia en Argentina.

Los escritores asesinados no abandonaron la tumba de los mártires; pero sí las catacumbas los perseguidos, que pudieron reunirse. La literatura dejó la mudez a palos de la clandestinidad. Consiguió salir a la calle y hablar sin mordazas a la vista del público.

Alguien, muy próximo a nosotros, para llegar allí tuvo que esperar que asomara la libertad en Argentina. Nuestro viaje coincidió con su ingreso legal, presagiando así su arribo ulterior a Santiago. A esta prohibida peregrina le tomó siete años alcanzar la ribera del gran río color piel de león.

Valió por todo un símbolo el estreno de *Araucaria* en Buenos Aires. Tuvo

lugar el viernes 19 de abril en Corrientes esquina de Talcahuano. En esa librería se anunció que la empresa Dirple toma a su cargo la distribución y venta. Pero el sentido de la reunión desbordaba en mucho el ámbito comercial. La escritora chileno-argentina Margarita Aguirre introdujo *Araucaria* ante un auditorio compuesto sobre todo por latinoamericanos, especialmente conocidos escritores argentinos como Jorge Asís, Juan José Manauta; el poeta uruguayo Elviro Romero, y muchos chilenos, no pocos de los cuales venían directamente desde Santiago.

La poesía tuvo un lugar de privilegio. Cipe Lincowsky, a quien yo había visto antes una vez, en Santiago, hace treinta años (ella me lo recordó, con mejor memoria que la mía), cuando representó *Madre Coraje*, en el Teatro Municipal, dijo en esta ocasión el "Explico algunas cosas". Fue como si el poema de Neruda se dijera por primera y última vez. Así era de fresca la expresión y así fue de movilizador el sentido del mensaje. El actor chileno Franklin Caicedo recitó del mismo Neruda un poema turbador, tan simple como vigoroso, tan igualmente inédito de significado, de una imaginación tan fértil y original, tan audaz, que preludia, como en el otro, el incendio final, el estallido de la emoción contenida. La escritura polifónica, donde cada palabra surge un efecto como de eco y está animada por una intensidad expresiva puntual, le da una real potencia envolvente, lo transfigura en trozo de un lirismo que nos deja patitiosos. Es el poema "El Pueblo", dicho por Caicedo con una calma tan extraña y natural, toda ella orquestada por pequeños toques en que la voz lo hace todo creíble y uno sabe que si el poema es magistral, la interpretación que acabamos de oír resulta exactamente la que conviene al espíritu del texto.

Así fue celebrada la conclusión feliz de esta penúltima etapa del viaje de regreso a Chile de *Araucaria*. Mientras no pueda llegar a su propia casa,

con tanta mayor razón que se difunda en la casa de al lado. Al fin y al cabo, es una criatura latinoamericana y encarna el árbol de los mapuches. No olvidemos que los araucanos llegaron a Chile desde Argentina. Cruzando la cordillera, como una punta de lanza, perforaron y cortaron la población indígena establecida antes en dicho territorio. ¿En nuestra época, tan repleta de símbolos, podríamos menospreciar el valor de tal antecedente prehistórico?

Los concurrentes acogieron con los brazos abiertos a la recién llegada. Entre ellos había un actor chileno, de singular popularidad en Argentina, Patricio Contreras, quien nos invitó a ver al día siguiente la obra que representa, por tercer año consecutivo, con un inmenso éxito, *Muerte "accidental" de un anarquista*, del autor italiano Dario Fo.

El barrio del teatro "Bambalinas" es San Telmo, uno de los más característicos de Buenos Aires, antiguo, con veredas estropeadas, pero poblado de rincones, de arquitecturas de otro tiempo, de color local, con cafés evocadores y cierto clima entre popular y picaresco. Vamos a lo que en esa ciudad se llama una función de traspasche. No está dentro de mis libros y de mis costumbres, pero supongo que anuncia una traspaschada, porque comienza exactamente a media noche. El teatro espacioso está repleto. Me dicen que con esta obra se actúa a tablero vuelto siempre. El éxito, por lo tanto, resulta tan enorme como sostenido. El director es Alfredo Zemma. Dario Fo estuvo presente en varias de las representaciones. Agentes de policía con traje civil trataron de interrumpir escandalosamente su desarrollo. Dario Fo, director que domina la escena, no sólo respecto a los actores, sino también a los intrusos, indicó desde el tablado a los terroristas entrometidos que su provocación se realizaba en momento inoportuno, pues debían aguardar una escena justificativa de violencia para lanzar sus bombas. Dirigiendo el público,

acompañado por él, desarmó a los partiquinos de los que en Argentina se llama curiosamente los hombres del "Proceso". El tema de la pieza se basa en el caso Pinelli, un trabajador ferroviario italiano de ideas anarquistas, conocido por su posición pacifista y opuesta a actos terroristas, detenido por la policía, falsamente acusado por un atentado en la estación de trenes de Milán. El insólito personaje desenreda, con toda clase de clarificaciones y locuras, la trama de intriga y corrupción política, la sordidez de una sentencia injusta. El héroe escapado del manicomio es algo más que un bufón sin transcendencia. Ataca todas las deformaciones morales. Ilumina la escena con la verdad. Da la versión auténtica de lo sucedido. Es un orate maleable, fuerte y encantador. Descubre rostros, psicologías, crímenes y vicios. Imita a los personajes de la turbia realidad para desnudarlos. Entremezcla una interpretación múltiple de gran intuición teatral con la pulverización del embuste gris contenido en manipulados expedientes judiciales. Su misión es atomizar la mentira oficial. Traza una metáfora de la historia que se desfigura y un retrato de la actualidad para revelar las pasiones humanas que se agitan detrás, la comedia siniestra de la justicia que libera homicidas y fabrica culpables inocentes.

Es el papel que hace nuestro compatriota Patricio Contreras. Desborda absolutamente la escena. Desarrolla una actuación artística parecida a un ciclón humano, arrolladora, de un dinamismo de los mil diablos, electrizante, con una comicidad superchaplínica, poniendo la sátira al servicio de la verdad. Pocas veces he visto un actor más completo, que se gana enteramente la aclamación deslumbrada del público. Este está compuesto simplemente por gente que quería ver teatro. Hacia las dos de la madrugada, cuando los vítores llenan la sala durante largos minutos, Patricio Contreras pide silencio para decir: "Dedico esta función a mi pueblo, al pueblo chileno, que lucha contra una feroz

dictadura". Agrega algunas palabras sobre la presencia de compatriotas suyos presentes. Ese gesto nos deja pasmados. ¡Dedicatoria inesperada! La gente recibe sus palabras con grandes exclamaciones. Entiendo la lógica de su actitud. Toda la compañía está compuesta por artistas dispuestos a contribuir a la lucha por la libertad.

La obra tiene otro sentido diáfano: está contra los asesinatos políticos y las imputaciones apócrifas. Aquello sucedía pocos días después del degüello en Santiago de tres nobles chi-

lenos por la policía de Pinochet. Todo tenía un sentido. El acto del "Bambalinas" era nítido. Resultaba evidente que el joven y ya famoso actor Patricio Contreras, en aquella función de madrugada, del típico barrio San Telmo de Buenos Aires, no olvidaba su condición de chileno, de artista y de combatiente por la libertad y por el respeto al hombre.

Tal hecho nos decía adicionalmente, con un signo casi íntimo, que el meridiano cultural de Buenos Aires está vivo y funciona a todo motor como en sus mejores tiempos.

CARLOS OSSA

Reencuentro con el pulso de Buenos Aires

*El dolor mata, amigo, la vida es dura
y ya que usted no tiene ni hogar ni esposa,
eche veinte centavos en la ranura
si quiere ver la vista color de rosa.*

(Raúl González Tuñón)

Estamos nerviosos, expectantes: hace ocho años que dejamos Buenos Aires, lugar de nuestro primer exilio. "Ahora debe ser todo distinto", me dice Teresa, tal vez para tranquilizarme. Temo, sin embargo, que un poco más de un año de régimen democrático no es suficiente para transformar métodos, hábitos profundamente arraigados en la burocracia. Pero es mi mujer la que tiene razón: el trámite no dura más de un minuto; hay apenas amago de revisión de una de nuestras maletas de mano.

El aeropuerto está casi igual a como lo dejamos, quizás un poco más

cuidado, más internacionalizado con su flamante *free-shop* y algunas ampliaciones que lo hacen más cómodo. Hay un revuelo intenso de personas, gritos, abrazos y muchas lágrimas: una buena parte de los viajeros regresan después de un destierro prolongado y sus parientes arremolinan el ambiente.

Nos esperan amigos que no vemos desde hace años y otros que dejamos de ver hace muy poco, que han retornado algunos meses atrás desde su exilio holandés. Estamos más que nada ansiosos por reencontrar la ciudad, por refamiliarizarnos con sus

Carlos Ossa, escritor y periodista, es autor de *Por favor, no me hable más de Antonioni*, cuentos, *La aldea más grande del mundo*, novela, y diversos otros libros. Vive en el exilio en Amsterdam, Holanda.

calle, palpar de nuevo ese clima humano y meteorológico tan especial de Buenos Aires. Apenas bordeamos la ciudad, a pesar de que es domingo, es verano y son un poco más de las 10 de la mañana, advertimos un ajeteo inusitado para nosotros, ya acostumbrados a la tranquilidad espartana y calvinista de los domingos amsterdameses.

Cuando penetramos por la avenida Cabillo, por el norte, observamos con entusiasmo entomológico cada tramo, haciendo una comparación mental de cómo era todo antes y cómo se presenta ahora a nuestros ojos. Hay algunas diferencias: las tiendas no se ven tan ostentosas, se percibe una mayor informalidad en la manera de vestir de las personas, una cierta *nonchalance* provocada por la crisis económica. Y eso que estamos en uno de los barrios más pitucos de la tumultuosa vastedad bonaerense. Nos damos cuenta de que los conductores automovilísticos no están tan irritables, neuróticos y agresivos. Son comprobaciones muy impresionistas, pero que se irán confirmando con el correr de los días. Sin embargo, pensamos que este reencontro es más importante que todas esas nimiedades propias de un turista; que estamos pisando tierra sudamericana después de tanto tiempo y que nuestro país está "ahicito" nomás, a una hora y veinte minutos de avión, pero a la vez mucho más distante que la más remota de las naciones, desde el momento en que Pinochet nos ha incluido en su categórica lista que nos impide ingresar a Chile.

Nos preguntan sobre Europa, sobre el modo de vida en Holanda, pero damos respuestas sintéticas, un poco apresuradas: no hemos venido para hablar de nuestra desvaída cotidianidad y nos interesa saber qué ocurre con la democracia todavía tan joven, cómo se comporta la milicada, cuál ha sido la respuesta popular al nuevo proceso y si el trauma de las Malvinas ha sido superado. Hay, naturalmente, apreciaciones muy diversas y contrapuestas; para algunos no se ha profundizado demasiado en los cambios, sobre todo en el aspecto económico, mientras que para otros el clima de libertad que se respira disimula todos los contratiempos que se están viviendo. No obstante, todas las conversa-

ciones convergen a lo mismo: la guita que no alcanza, la inflación que devora pantagruélicamente sueldos y presupuestos, que tritura el poder adquisitivo.

En nuestra primera salida al centro comprobamos algunas transformaciones: la calle Florida, antes tan empaquetada y solemne, se ha desportillado y a la vez se ha vuelto más democrática; a cada paso se escuchan los estruendos de buenas, charangos y bombos, que ya no parecen desconcertar a nadie. Es que la música andina parece brotar en cada repliegue y aplaca las conversaciones y el rumor ciudadano. Son conjuntos folklóricos, estratégicamente distribuidos, llegados de todas partes (Santiago del Estero, la Rioja, Salta, Tucumán y hasta de Chile) que concitan más indiferencia que interés en los atribulados y apresurados porteños. Al igual que en el metro de París o en la Kalverstraat de Amsterdam, los musicantes pasan el platillo después de cada interpretación. Es poco lo que pueden cosechar en cada ronda, pero tienen que estar felices con la tolerancia democrática: hasta hace poco tiempo habrían sido conducidos a la más cercana seccional de la policía acusados de provocar ruidos molestos. Sin embargo, los comerciantes de Florida se lamentan por los diarios de que los músicos callejeros obstruyen el acceso a sus tiendas y ahuyentan a los pocos compradores potenciales. No son, desde luego, estos espontáneos trovadores los culpables de sus desdichas y agobios: las estadísticas demuestran que en diciembre de 1984 las ventas descendieron en un 40 por ciento en relación al mismo mes del año anterior. Es por lo menos lo que proclama la Cámara de Comercio, tal vez haciendo uso de un tono alarmista. "Lo que pasa, señor, es que aquí nadie quiere trabajar; todos están pendientes del precio del dólar y del mercado financiero", nos dice uno de esos porteños filosofantes, pero mal informados. Parece no saber que el gobierno del presidente Alfonsín recibió una herencia de 40 mil millones de deuda externa, una distorsión de los hábitos económicos muy difíciles de corregir en pocos meses, un presupuesto pauperizado y las arcas fiscales absolutamente exangües. Nadie

sabe, por lo demás, qué ocurrió con cerca de 20 mil millones de dólares, que se comenta nunca ingresaron al país. Habrá que preguntárselo a Mago^{ya}.*

La crisis ha creado, por supuesto, su propio léxico; el verbo *bicilletear* se escucha en las charlas de café, frente a las vitrinas de los bancos, de las casas de cambio y en las conversaciones familiares. En Buenos Aires todo el mundo bicilletea o lo bicilletean; es decir, saca provecho del dinero ya sea comprando dólares, postergando un pago (la inflación llega a un 1 por ciento diario) o cancelando con atraso los salarios. Por eso los bancos ofrecen tasas de interés descomunales, pero algunos apenas están en condiciones de afrontar las maromas financieras y pueden declararse en quiebra en cualquier momento, como ocurrió con dos bancos de Rosario en enero de este año, provocando abultadas pérdidas a centenares de pequeños ahorristas. No sin razón Bertold Brecht se preguntaba: ¿Qué es mayor delito, fundar o asaltar un banco?

Pese a todas las restricciones monetarias, los porteños no abandonan sus costumbres más arraigadas: los cafés se ven aún concurridos hasta bien pasada la medianoche, la calle Corrientes mantiene sus librerías abiertas en horas nocturnas, lo que sigue siendo una atracción para miles de personas que caminan sin rumbo demasiado fijo; también algunos restaurantes funcionan a tope, en especial los de la calle Montevideo, que cobran precios más o menos razonables, aunque suelen hacer trampas con las raciones. La crisis ha aguzado la viveza criolla, pero en ciertos casos se les va la mano y queda en evidencia un tufillo a simple estafa. Los lugares prohibidos no sólo para los porteños, sino también para muchos turistas, son las tanguerías y otros centros de diversión, la mayoría cobijados en el barrio de San Telmo. El derecho a ver un espectáculo generalmente mediocre cuesta, por parte baja, unos 20 dólares, más caro que en cualquier ciudad de Europa. Sólo japoneses y norteamericanos son los que se

atreven a internarse en esos sitios, llevados por buses especiales desde sus mismos hoteles. Para el habitante de Buenos Aires es como si no existieran.

La democracia también ha traído, como ocurrió en España después de la muerte de Franco, el destape cinematográfico y las compañías de revistas anuncian desnudos totales bajo títulos provocativos o francamente salaces. El destape, desde luego, alcanza a toda suerte de publicaciones que se regodean en conocidos tópicos de clara intención porno y que son exhibidas con profusión en los quioscos de diarios, aunque no encuentran una gran recepción del público. El destape, sin embargo, tiene consecuencias desastrosas en una ciudad que, aun en los peores momentos de funcionamiento de la censura, siempre ofreció cine de calidad; ahora el 90 por ciento de las salas de Lavalle —la arteria donde se concentra el mayor número de espectadores— anuncian películas "picarescas" o que proclaman una heteróclita abundancia de presas femeninas. Los exhibidores tal vez piensan que es la única fórmula para atrapar clientes en tiempos de recesión.

Salimos del tumulto de Lavalle y nos dirigimos al Cine Arte de la Diagonal Norte, donde exhiben *Bajo el volcán*, el publicitado film de John Huston, que ha permitido convertir a Malcolm Lowry en un personaje popular casi treinta años después de su muerte. Como es lunes, las localidades están rebajadas a la mitad (desde hace ya muchos años los cines de Buenos Aires cobran entre el 40 y el 50 por ciento menos los tres primeros días hábiles de la semana); compramos los billetes con anticipación pensando que pueden agotarse de un momento a otro. Un cajero aburrido y melancólico nos pasa las entradas con cierto desgano. Volvemos diez minutos antes de la función de la siete de la tarde; no se ve movimiento alguno, ni menos demanda de boletos. Entramos al foyer para esperar el término de la tanda anterior; hay unas diez personas en el mismo ritual, que parecen acostumbradas a la tranquilidad del ambiente. Salen unos pocos espectadores y penetramos a una sala vacía en semipenumbra; quince minutos

* En el lenguaje popular de Buenos Aires corre la expresión "preguntárselo a Mago^{ya}", es decir, a un dios desconocido y galáctico. Pertenece a la mitología bonaerense.

después, tras haber asistido a un tedioso noticiario nacional un poco pasado de moda, viene el intermedio. Aprovechamos para contar a la concurrencia: incluyéndonos sumamos 19 "fanáticos". Casi no lo creemos: en tiempos normales todas las butacas estarían ocupadas; lo sabemos, pues fuimos habitués de ese cine. "Aquí sí que se advierte la crisis, la caída fulminante de la estantería", me dice Teresa. "Se trata de una reposición", le aclaro. Sin embargo, es una manera bastante triste de consolarse.

Es un claro síntoma, por lo demás, de que ciertas actividades languidecen a causa del embrollo financiero; una debacle que alcanza por igual a todas las actividades artísticas. Gran parte de los teatros sólo ofrecen representaciones de jueves a domingo y, por lo general, con una muy mediana asistencia de espectadores; tampoco la cartelera ofrece espectáculos dignos de mucho interés. El grueso de las compañías, como es habitual en esta época del año, se ha trasladado a Mar del Plata en busca de mejores perspectivas. Lo más importante que está en escena es *Los compadritos*, una obra de Roberto Cossa, el conocido autor de *La nona* y de *Nuestro fin de semana*. El tema de *Los compadritos* incide en la historia recién vivida, pero lo novedoso es que está estructurado a la manera de los viejos sainetes de los años 20, pero con un lenguaje actual y una original puesta en escena. Hay una notable actuación del actor uruguayo Juan Manuel Tenuta, uno de los fundadores de *El Galpón*, el famoso teatro montevideano creado a comienzos de la década del 50 y que fue clausurado por la implacable dictadura militar. Conoci a Tenuta en 1956, en la casa de Franklin Quevedo, y mantuvimos durante un tiempo una asidua correspondencia; me acuerdo aún del nombre de la calle en que vivía en Montevideo: Eufemio Masculino. La última vez que lo vi fue el año 1972, en Santiago. Había ido a ver a sus amigos chilenos y, de paso, ver lo que estaba ocurriendo bajo el gobierno de Allende. Un ser humano fuera de serie y que como miles de sus compatriotas debió exiliarse después de 1973 para escapar a la ferocidad castrense.

También me acuerdo de Roberto Cossa, que fue compañero de trabajo en *La Opinión*, el diario de Jacobo Timmerman. Siempre me llamó la atención su cálida preocupación por lo que estaba ocurriendo en Chile bajo la bota pinochetiana. A fines del año pasado fue a Santiago, invitado al estreno chileno de *La nona*. A su regreso a Buenos Aires publicó un rotundo artículo en el semanario *El Periodista* sobre lo que es vivir horas interminables en la arbitrariedad del toque de queda. Aún estaba impactado por el espanto que le causó tener que estar enclaustrado desde las 11 de la noche en una pieza de hotel, de percibir el crudo silencio que después de esa hora cae como plomo derretido sobre la ciudad.

* * *

La democracia en sí misma no es una panacea que va a solucionar todos los males posibles con la sola invocación de su nombre. Y muchos argentinos parecen olvidar, tempranamente decepcionados por la actual situación, lo que era el país bajo la férula militar. Ahora cuando se escucha una sirena de un vehículo policial a nadie se le ocurre pensar en que se trata de una "operación antissubversiva" y que al día siguiente los diarios van a informar que tres o cuatro "terroristas" cayeron en un enfrentamiento. Todos nuestros amigos mantienen una vigorosa esperanza en que el actual gobierno haga irreversible la democratización del sistema, aunque cada tanto aparecen nubarrones que podrían presagiar una nueva tentación de los militares por treparse al poder. Los pilares democráticos, nos dicen, no son todavía lo suficientemente sólidos como para no desconfiar de cualquier movimiento levemente extraño. Es que se advierten algunos intentos desestabilizadores, como una pretendida incursión de miembros de Sendero Luminoso en la provincia de Tucumán o el fraguado informe dado a publicidad por un fantasmal Centro de Investigaciones para la Defensa, que proclama a tambor batiente un pretendido rebrote subversivo y en el cual se apoyan altos mandos del ejército para pronunciar discursos de severo corte golpista. Para los nostálgicos de la

etapa militar cualquier actitud más o menos *progre*, ya sea política o cultural, aparece como un claro signo de una nueva oleada "terrorista". Es la manera más práctica para tratar de oponer una cortina de humo sobre el pasado inmediato y toda la secuela de tropelías que se abarrotaron durante los ocho años de dictadura. Nada más fácil, entonces, que amenazar con un inexistente lobo subversivo.

"Los ricos tienen miedo", anuncia con alarma, a toda portada, un semanario de tendencia solapadamente castrense; "casi todos los vecinos del barrio de Olivos han tenido que poner rejas de seguridad para defenderse de los continuos asaltos", comenta un crónista de Radio América, flamante emisora del sector más reaccionario de la iglesia; "la delincuencia organizada avanza sobre Buenos Aires", proclama otra revista que se caracterizó por su obsecuencia ante el régimen castrense. Se trata, en fin, de crear un tenso clima de inseguridad ciudadana, especialmente en los sectores con mayores ingresos (y por lo tanto con mayor influencia) y en una clase media temerosa a la que se trata de inocularle el virus antidemocrático. La campaña recién comienza a ser orquestada y puede alcanzar cotas insospechadas en los próximos meses. El mensaje es demasiado claro: antes, con la conducción castrense, había paz pública; ahora, con el carrousel radical, todo es incierto y hasta ha desaparecido la "eficacia" de la policía. La situación tiene un extraño parecido con lo que ocurre en España, donde se pretende agregar a la cuenta del gobierno socialista todas las depredaciones del hampa establecida.

El gobierno del presidente Alfonsín aparece bastante desamparado ante esta ofensiva. Solo el diario *La Razón*, dirigido desde noviembre último por Timmerman, y Radio Belgrano, bajo la conducción del editor Daniel Divinsky, acometen contra estas campañas de nítido contenido totalitario. Pero no basta para afrontar la acometida reaccionaria, que no se contenta con sus acciones desestabilizadoras, sino que, además, acusa constantemente a ambos medios de estar infiltrados o responder a la "izquierda marxista". Una enormidad: Radio Belgrano es de

propiedad estatal, que la sitúa en todo caso en una línea conexas al radicalismo, y *La Razón*, que pertenece a la familia Peralta Ramos, apoyó sin restricciones el proceso militar. Su cambio de orientación se produjo sólo cuando Timmerman tomó su dirección. El diario aparece ahora por las mañanas (durante casi ochenta años fue el vespertino más tradicional de la Argentina), lo que provocó un prolongado boicot de parte de los vendedores de periódicos que señalaban que el cambio de salida los perjudicaba económicamente. *La Razón*, según cifras reales, no trepa más allá de cincuenta mil ejemplares de tiraje, lo que es bastante esmirriado para tener una influencia que trascienda a la élite política y social.

Los otros medios de comunicación, en especial la TV y las radios comerciales, no se hacen demasiado eco de la transición y se regodean en los mismo tópicos de costumbre, como si aún pesara sobre ellos la plúmbea censura de los años negros, que no dejaba el más mínimo resquicio para informar con sutil honestidad. Llama la atención que los mismos rostros y las mismas voces continúen emitiendo los lánguidos mensajes que propagaban en el tiempo de la dictadura. Es precisamente en la radio y la televisión donde menos se ha roto el cordón umbilical con el pasado. La TV (tres canales privados y uno estatal, pero que por su programación también parece privado) persisten en perfeccionar lo que se podría definir como "la estética del té de boldo": simple, edulcorada, meliflua. Todo es aséptico, bien encuadrado dentro de los carriles más conservadores posibles, dentro de la cosmética consumidora y de las técnicas circunsloquiales. Y como también la crisis económica ha pulverizado presupuestos y financiamientos, la gran mayoría de los programas es "made in USA", con toda la abrumadora carga de *Dallas*, *Dynasty*, *Falcon Crest* y otras evanescencias, en las que se trata de evidenciar por vía del melodrama que los ricos también sufren... a pesar de que la Mistinguette decía: "Yo sé que el dinero no hace la felicidad, pero cómo calma los nervios".

Hasta ahora el semanario *El Perodista* aparece como el único intento

serio y doctrinario para ponerse a la altura de los acontecimientos, clamando en cada entrega por una auténtica reconversión de la economía para sacar al país de la profunda anemia, que corre el riesgo de hacerse crónica. Sin la destrucción del aparato financiero, creado por el ex ministro José Martínez de Hoz cuando era el zar del monetarismo *chicagoboyense*, no hay posibilidad de poner en marcha no sólo la capacidad industrial instalada, sino para realizar las inversiones necesarias para frenar el acoso de la recesión y el paro laboral, sentencia la revista en cada número. Y no es una reiterada majadería: sin el desmantelamiento de la Patria Financiera (como se llama en el lenguaje popular a los grandes duques del capital especulativo) Argentina seguirá empobreciéndose y desgastándose en sus cada vez más insólitos empeños para pagar los intereses de su abrumadora deuda externa.

Las recetas que quiere imponer el Fondo Monetario Internacional, que de ser aceptadas en su integridad llevarían al país a un invierno perpetuo, encuentran un entusiasta rechazo en los muros de la ciudad, donde han aparecido enormes pintadas con el slogan: "Minga al FMI" y dos grandes brazos haciendo un clamoroso corte de manga. La palabra minga, al parecer de origen genovés, significa nada o no en lunfardo; en los mismos rayados se agrega: "Ni un mango al Fondo, que la deuda la pague Mongo". Mango, es sabido, equivale a peso y Mongo es algo así como Magoya, es decir, otro personaje mitológico porteño. Sobre esa trilogía (minga, mango, Mongo) se basa una campaña muy activa en las paredes, muy celebrada por su originalidad y que es impulsada por el Partido Humanista, una organización recién surgida de la cual bien poco se sabe y que no tiene dirigentes demasiado visibles. Pero los medios de comunicación, salvo las excepciones que hemos anotado, continúan indiferentes ante esa rotunda realidad y que, de alguna manera, definirá los destinos de la Argentina, dicho esto sin ningún tipo de grandilocuencia.

El gobierno democrático ha recibido un fardo de problemas cuyas soluciones ofrecen muy pocas alternativas si no se dispone de recursos amplios y

generosos; pero como las arcas fiscales están vacías, los remedios se postergan, la infraestructura se resiente, las inversiones en obras públicas se dejan para después y el nivel de vida sigue en aguda declinación. Dentro de las pautas trazadas por el Partido Radical no aparecen cambios drásticos que posibiliten no ya un relanzamiento económico, sino impedir que prosiga el deterioro. El presidente Alfonsín ha insistido ante los organismos internacionales —especialmente el FMI— que no puede exigir a los más desamparados que se aprieten todavía más el cinturón. Y que el cinturón no se puede ceñir más lo demuestra la puesta en marcha del Plan Alimentario Nacional (PAN), un proyecto para socorrer a miles de familias que padecen auténticas hambrunas y que habitan las villas miserias de la provincia de Buenos Aires y las zonas más subdesarrolladas del norte. Algo impensable en un país que fue conocido como "el granero del mundo" y en el que era proverbial la abundancia de comida. No sin razón el escritor Julio Ardiles Gray señalaba en los tiempos en que las vacas no eran aún tan famélicas: "Comer mucho y hacer ostentación del comer es uno de los rasgos de nuestro especial estilo de vida. Basta ver un noticiero de cine para observar cuántos banquetes de despedida, de llegada, de congratulación o de felicitación se practican a lo largo y ancho del país".

Ahora, en cambio, la miseria ha llegado también al centro de Buenos Aires, que ha empezado a ser transitado por una legión de mendigos de todas las edades; desde niños que penetran a los restaurantes para vender cosas inútiles hasta mujeres que tratan de conmovir con un bebé en los brazos, sin que falte en la calle Florida el pordiosero del cartelito a través del cual proclama todas las desgracias inimaginables y solicita, por lo tanto, la ayuda consecuente. Es, no se sabe bien por qué, el pordiosero del cartelito el que atrapa la máxima atención de los peatones, tal vez poco acostumbrados a ver un espectáculo que se les ofrece con tanta relativa crudeza. Y es también un pretexto para que inicien interminables discusiones sobre la situación general del país, lo que es aprovechado por los

mejor dotados en el arte de la palabra para extenderse latamente sobre sus puntos de vista, que apelan en la mayoría de los casos a una recomposición del peronismo como la única y exclusiva posibilidad de futuro.

Parece ser que la descomposición del peronismo ha dejado a muchos caminando en el vacío. La lucha de fracciones dentro del partido, el de mayor contingente de masas dentro de la historia argentina, ha llegado a la calle, a las tribunas periodísticas y se agita en todos los lugares en que se habla de política. El sector que dirige Herminio Iglesias, el capanga de Avellaneda, pierde adeptos por minutos y no son pocos los que vaticinan un división irreconciliable en el justicialismo, la que no se ha producido más por razones de "imagen" que por falta de ganas de los que se oponen resueltamente a la "patota de Herminio". Pero eso es ya otra historia.

* * *

Decía Buñuel en sus memorias que no le gustaba viajar, sino volver a los lugares en que había vivido porque significaba una confrontación con el pasado, sacando a flote sensaciones y recuerdos que parecían sepultadas para siempre. Pero volver a los sitios donde uno ha vivido sirve también para cotejar y medir, para saber si no se ha idealizado en demasía lo que se dejó atrás. Y surge, entonces, la comparación entre el país mental y el país real; y la conclusión es simple, rotunda: se impone el país real. Sobre todo cuando se regresa a una ciudad que ha sufrido los embates de la más vigorosa regresión económica de su historia, que ha soportado con estoicismo el peso de los más maniáticos desatinos, que ha visto recortada su vida cultural a extremos de escándalo por la acción de la censura y las prohibiciones (durante el proceso militar fueron rechazadas más de 400 películas, se impidió la circulación de miles de libros, se proscribió a artistas y cantantes y se llegó al absurdo de ordenar a las emisoras de radio que no difundieran discos de Carlos Gardel con el pretexto de que el acompañamiento de las guitarras sonaba demasiado mal).

El desmembramiento de la actividad

artística se vio agravado, además, por el forzado exilio de centenares de representantes de la cultura en las más diversas especialidades, muchos de los cuales aún no se atreven a volver por el lógico temor de no encontrar el mismo lugar que ocupaban antes o de tener que huir nuevamente de manera precipitada. También la industria cultural ha sufrido una violenta jibarización por la falta de consumo. La edición de libros, que fue un verdadero *boom* hasta pasado el año 1974, actualmente se encuentra reducida a su más mínima expresión. No sólo han desaparecido las editoriales más pequeñas, sino que las de mayor prestigio han debido fusionarse con casas españolas. Tal es el caso de Sudamericana, que se asoció a Planeta, o de Losada, que actúa en comandita con Alianza. Pero lo que más impacta es que la mayor parte de los libros que están a la venta son publicados en España, quedando sólo muy escasas muestras del pasado esplendor. Lo mismo ocurre con los discos, sustituidos por cassettes de deficiente manufactura. No es exagerado decir que las disquerías de Buenos Aires fueron las mejor provistas de América latina; ahora siguen funcionando por inercia y el material que exhiben es en su mayor parte de rezago.

Algunos comercios ofrecen todavía discos importados, pero a precios de locura (entre 25 y 30 dólares por LP); otros sólo se dedican a la venta de cassettes, aprovechando un intenso tráfico de "piratería" musical. Todo esto ha repercutido notoriamente en la difusión de las creaciones locales, siendo los más perjudicados el tango y folklore, que ya no encuentran ámbitos fonográficos, lo cual es aprovechado por las multinacionales para introducir todos sus productos, para lo cual cuentan con la complicidad de los montadores de discos, sobre todo en las radios del espectro de la frecuencia modulada. De manera tal que la juventud ignora no sólo el pasado de su propia música popular, sino que le ha dado la espalda al presente. Y no es insólito encontrar más discos de Mercedes Sosa o de Atahualpa Yupanqui o de Astor Piazzolla en una disquería de Amsterdam que en Buenos Aires. Los nostálgicos, los que huyen un poco despavoridos del

frigor del pop, sólo pueden optar por el cassette, que a veces queda insertable después de tres pasadas.

Es posible que todos estos avatares puedan superarse, pero está claro que no será fácil ni ocurrirá de un día para otro. En estas situaciones no hay milagros, menos en las actuales circunstancias, en que la exacción de la economía latinoamericana está alimentando la prosperidad de las naciones ricas, especialmente de los Estados Unidos, cuyo déficit presupuestario es de alguna manera pagado por la "exportación" de capitales de los países del llamado Tercer Mundo.

Pese a todos los desfases descritos, a todas las carencias que se pueden apreciar, Buenos Aires aún mantiene su inmovible mampostería de ciudad fascinante y acogedora, fácilmente caminable y llena de rincones apacibles para visitar, con sus parques y plazas de atractiva belleza. Cada barrio tiene su propio encanto y

conserva sus peculiaridades que le dan su sello de distinción, claro que en eso juega un papel muy importante su conformación social. Se podría decir, sin embargo, que el porteño ha cambiado en su conducta exterior; golpeado por la crisis y por toda la parafernalia malvinística, actúa con mayor serenidad y mirando mucho más hacia el resto de América Latina que hacia Europa, pues es justo señalar que hasta hace unos pocos años Buenos Aires era la ciudad más europeizante del cono sur, una especie de sucursal de París y Roma. Ahora aparece más vernaculizada, más integrada al resto del país. Eso no quiere decir que no siga siendo un mundo bastante aparte del resto del continente, aunque se le haya corrido un poco el maquillaje.

Pero los tiempos felices y despreocupados ya pasaron, y como nos decía un amigo que no ha perdido el sentido del humor: "lo bueno de todo esto es lo jodido que se está poniendo".

YA LLEGARA EL GARROTE VII

"Yo moriré de cualquier cosa, menos de un infarto, porque hago muchos ejercicios físicos. Sólo he estado afectado de una fuerte gripe, conocida en otras partes como el "garrotillo" o el "garrotazo".»

(Augusto Pinochet, en *Análisis Internacional*, N° 3, 5-VII-85.)





Enseñanzas teóricas de la revolución nicaragüense

GRACO DARIEN

Desde el punto de vista de la aceleración del desarrollo histórico y social en nuestro continente, es la Revolución Popular Sandinista después de la Revolución Cubana el acontecimiento político más significativo de la América Latina contemporánea. Confirmando la validez de las leyes generales que rigen el tránsito universal del capitalismo al socialismo, así como las experiencias teóricas y prácticas atesoradas durante décadas de lucha por el movimiento revolucionario latinoamericano y mundial, la revolución nicaragüense ha mostrado además aspectos nuevos del combate social. Sin duda, ella ha enriquecido la práctica y la teoría de la revolución latinoamericana. Teniendo presente la dialéctica de lo general, lo particular y lo singular del acontecer social, que evita tanto la copia mecánica de lo específicamente nacional, de lo irrepetible de la lucha sandinista, como también la subvaloración de las enseñanzas generales que aquella contiene; al movimiento revolucionario latinoamericano se le plantea, utilizando el lenguaje leninista, el desafío de investigar, estudiar, descubrir, adivinar, comprender lo que hay de nacionalmente particular y de universalmente válido en la experiencia concreta de la Revolución en Nicaragua.

Graco Darién (Seud.), historiador e investigador en la Universidad Karl Marx, Leipzig, R.D.A.

La lucha del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) por la unión de todas las fuerzas políticas *internas* y su relación con el combate por la hegemonía política al interior del movimiento anti-dictatorial *en la perspectiva del derrocamiento de la dictadura militar somocista y la conquista del poder político* está preñada de enseñanzas. Esta problemática sólo se la puede comprender inmersa en coordenadas más amplias, de carácter estratégico. Algunos de los componentes esenciales de la concepción política-militar general del FSLN, que conformaron ese sistema de coordenadas, fueron los siguientes:

1. La actividad política y militar de casi veinte años de los sandinistas estuvo orientada no sólo al derrocamiento de la dictadura militar somocista, al simple cambio de un régimen político por otro, a la conquista de libertades políticas democrático-burguesas, ni menos sólo a la renuncia del dictador o a su simple desplazamiento del poder estatal, sino que *prioritariamente a conquistar el poder político*, mediante la destrucción del aparato burocrático-militar burgués somocista y la construcción de otro democrático-revolucionario. En esta diferenciación esencial reside lo que distingue al simple "derrocamiento de la dictadura" del "derrocamiento *revolucionario* de la dictadura". Se trataba de convertir el derrocamiento de la dictadura militar somocista en el comienzo de la Revolución Popular Sandinista. No otra cosa quería decir Carlos Fonseca Amador —principal fundador del FSLN— al afirmar en 1970: "La Revolución y el derrocamiento de la camarilla somocista son tareas que se complementan la una a la otra en Nicaragua"¹.

Así se explica que el Frente Sandinista, pese a sus debilidades orgánicas, políticas y militares, en determinadas fases críticas de la lucha de clases, lanzara todas sus fuerzas al combate cuando la burguesía nicaragüense opuesta a Somoza y el Gobierno de los Estados Unidos intentaron el "recambio" de Somoza, el golpe de Estado o la instauración de un régimen político democrático-burgués, con la intención de detener o mediatizar el proceso revolucionario en marcha.

2. Consecuentemente con la definición del problema del poder como el problema político principal de la etapa estratégica en curso, sobre la base de un análisis estrictamente objetivo de factores de permanencia histórica relacionados con los portadores materiales del poder político en la Nicaragua somocista, el FSLN hace la *previsión estratégica* respecto de las tendencias principales del desarrollo socio-político nicaragüense y de la forma más probable del derrocamiento de la dictadura militar somocista y de la conquista del poder político. En los marcos de la *vía armada*, la dirección sandinista impulsó la

¹ Citado en *Patria Libre*, Managua 1980, N° 8, p. 23.

utilización y combinación *táctica* de absolutamente todas las formas, métodos y medios de lucha que la situación concreta aconsejaba. Siendo "fácil darse cuenta que la Guardia Nacional, la fuerza armada reaccionaria, era el poder total en Nicaragua..." y "principal instrumento que sirve a la dictadura para su sostenimiento"², la derrota militar de la Guardia Nacional se convertía en la premisa del logro de los objetivos estratégicos de las fuerzas revolucionarias nicaragüenses.

3. Adquiriendo la vía armada en Nicaragua la forma de una guerra popular revolucionaria, formulación que cristaliza en el Programa del FSLN de 1969, se le planteó a los sandinistas la tarea de la *construcción del ejército revolucionario*, como el instrumento material estratégico indispensable para derrotar militarmente a la Guardia Nacional, principal eje de sustentación de la dictadura militar.

4. El FSLN concibió la *conquista de la hegemonía política* al interior del movimiento antidictatorial, mediante el crecimiento constante de su potencial político y militar y de su influencia de masas, como la condición decisiva para lograr aunar a las distintas fuerzas políticas y sociales en torno a una estrategia de derrocamiento *revolucionario* de la dictadura militar. Sólo de esta manera podría y pudo transformarse el Frente Sandinista en la vanguardia reconocida por las masas populares nicaragüenses y demás sectores políticos más o menos consecuentemente antisomocistas. Es por ello, afirma retrospectivamente la dirección sandinista, que "nosotros realizamos todas nuestras gestiones políticas partiendo de la base de que jamás cederíamos a otras fuerzas el papel de vanguardia"³.

La conquista del rol hegemónico (dirigente), la construcción de amplias alianzas con conducción revolucionaria y la destrucción del aparato burocrático-militar del Estado burgués nicaragüense constituían un todo único en la concepción general sandinista.

No se piense, sin embargo, como conclusión de lo anteriormente expuesto, que el Frente Sandinista había logrado conquistar la hegemonía política del movimiento antidictatorial varios años antes del derrocamiento de la dictadura militar somocista. Hasta octubre de 1977, cuando se realiza la histórica ofensiva político-militar del sandinismo, que da claramente comienzo al proceso revolucionario, eran precisamente las fuerzas burguesas de oposición las que, pese a sus inconsecuencias y vacilaciones, predominaban ostensiblemente en el campo antisomocista. Incluso hasta pocos meses antes del triunfo revolucionario, exactamente *entre enero y septiembre de 1978, la lucha por la hegemonía del movimiento antidictatorial y de masas no estaba*

² Carlos Fonseca, en *Bajo la bandera del Sandinismo*, Managua 1981, pp. 209 y 85.

³ C. Núñez, J. Cuadra, W. Ramírez. Entrevista. "Nicaragua: donde se aprende luchando". Managua, sin datos.

resuelta. Oscilando entre sus contradicciones políticas y económicas con la fracción dirigente de la burguesía nicaragüense —la somocista—, que ponía en peligro su existencia como parte integrante de la clase económicamente dominante del país y, por otro lado, el miedo y el antagonismo hacia la Revolución, que amenazaba con la destrucción de la totalidad del sistema capitalista en Nicaragua, la burguesía no-somocista organiza cuatro paros y huelgas nacionales de gran impacto político y económico en el país, logra sacar a decenas de miles de personas a la calle a protestar por el asesinato de su líder político más importante —Pedro Joaquín Chamorro—, se reorganiza creando el Frente Amplio Opositor (FAO) en julio de 1978, moviliza sus gremios y organizaciones empresariales, coordinando su actividad con la alta jerarquía de la Iglesia Católica nicaragüense. La táctica política de la oposición burguesa contra el movimiento revolucionario apunta, por un lado, a evitar la movilización de carácter insurreccional de las masas populares y, por el otro, a difamar la lucha armada del FSLN, llamando al pueblo a la utilización de formas “civiles”, “civilizadas”, pacíficas, de la lucha política. La oposición burguesa, representada en especial por el FAO, se proponía utilizar la lucha popular y el combate del FSLN, para, por una parte, presionar al imperialismo norteamericano a abandonar a su viejo amigo Somoza y, por la otra, como un puente que permitiera tanto el desplazamiento del dictador del poder estatal, como su propio acceso al gobierno. Su función apuntaba a la conservación y estabilización del régimen capitalista en Nicaragua.

Pero no sólo la creciente fuerza de masas y militar y el arte político de las fuerzas revolucionarias complotaba contra la realización de esos objetivos de la fracción burguesa no-somocista. También contribuía a ello la debilidad orgánica tradicional del conjunto de la burguesía nicaragüense.

El proceso de desarrollo de las clases sociales en Nicaragua, incluyendo el de la burguesía interna, se vio alterado, y en última instancia, deformado por la intervención militar *directa* de los Estados Unidos, que se inicia en 1909 y, con algunos intervalos, se prolonga hasta 1933. El derrocamiento del gobierno de José Santos Zelaya (1893-1909), que había impulsado un desarrollo capitalista nacional de ciertas características antiimperialistas, “abortó la posibilidad de conformar y consolidar una ‘burguesía nacional’ ” ⁴. Sobre la base del control absoluto por parte de los Somoza sobre la Guardia Nacional —creada, entrenada y armada por los especialistas norteamericanos en 1927—, la implantación de la dictadura militar somocista condujo en pocos años a la conformación de la nueva fracción bur-

⁴ FSLN, Sandino: su ideología y su lucha. En E. Pineda, *La Revolución Nicaragüense. Documentos*, Madrid 1980, p. 43.

guesa dirigente, dependiente totalmente del imperialismo norteamericano. En pocos años, Anastasio Somoza García representaría, como Director Supremo de la Guardia Nacional, Presidente de la República y el burgués más poderoso del país, la fusión del poder militar, político y económico. Desde entonces estuvieron los partidos políticos de las clases dominantes, en su desarrollo y actividad, subordinados a la dirección superior de la Guardia Nacional y dependientes de las directivas políticas que emanaban de ella. La superestructura político-institucional del país se construyó en torno del ejército nicaragüense. Sobre la base de la monopolización del poder político y militar pudo Somoza dictar las reglas del juego de la "libre" competencia capitalista en Nicaragua, naturalmente a su favor.

Esta situación conduciría, en lo político, a que en 1978 la burguesía de oposición, después de cuarenta y cinco años de dominación somocista, sin haberse ocupado suficientemente de las cuestiones políticas, se encontrara sin partidos que la representaran suficientemente y con un lastre de inexperiencia política que no la dejaban marchar con la celeridad que ella misma deseaba para poder conquistar la hegemonía política del movimiento antisomocista. Por eso es que recurriría en aquel año a sus organizaciones empresariales, la jerarquía de la Iglesia Católica, crearía el FAO, etc.

A lo anterior se agregan las vacilaciones del gobierno de Carter en relación a la posible y mejor solución de la crisis política nicaragüense. Después de la experiencia con la salida del Sha en Irán y los acontecimientos revolucionarios en aquel país y por la importancia política y militar estratégica de la dictadura militar somocista en sus planes de dominación de Centroamérica y el Caribe, el gobierno de los Estados Unidos, presionado por el ascenso permanente del movimiento revolucionario en Nicaragua, no se decide a forzar la salida de Somoza del poder estatal y abrirle paso a una salida democrático-burguesa a la crisis política nacional en el país. Negocia con Somoza y con la oposición burguesa, maneja la carta del golpe de Estado y de la farsa plebiscitaria, de la intervención militar por parte del CONDECA e incluso de sus propias fuerzas armadas. Somoza se ve sometido a presión directa por parte del imperialismo norteamericano sólo cuando la presión revolucionaria ha disminuido coyunturalmente. Lo esencial para él no son las personas, sino que dos elementos: la mantención del ejército gubernamental, incluso al costo de tener que sacrificar a parte de su dirección superior, y la mantención de las relaciones de propiedad capitalistas en el país. Sin embargo, el desarrollo político-militar del FSLN y del movimiento de masas no le da suficiente tiempo al imperialismo y fracasan todas sus maniobras, incluidas las intervencionistas.

Por su parte, el FSLN, recogiendo los frutos de su ofensiva político-militar de octubre de 1977 y, al mismo tiempo, sorprendido por

el desarrollo explosivo del movimiento de masas a partir de enero y febrero de 1978, que reflejan el grado de maduración alcanzado por la situación revolucionaria, se da a la tarea de superar urgentemente sus deficiencias orgánicas, políticas y militares. Estas atentan contra la necesidad de organizar, dirigir y elevar política y militarmente la lucha de masas en ascenso. Debiendo concentrar la Guardia Nacional sus principales fuerzas en las ciudades, el Frente Sandinista intensifica las acciones guerrilleras en las montañas y en el campo, avanzando en la construcción del ejército revolucionario. Decide acercar las columnas guerrilleras a las ciudades, para así elevar la influencia política de las fuerzas del sandinismo. Al mismo tiempo, se acentúa la lucha urbana. Los sandinistas impulsan todo tipo de movilizaciones populares: huelgas nacionales de semanas de duración de los estudiantes universitarios, secundarios y primarios; organización de los padres de familia en federaciones en apoyo a sus hijos en huelga; huelgas de hambre; manifestaciones y paros obreros; ocupación de centros de enseñanza e iglesias en todo el país; quema de fábricas de adictos a Somoza; marchas campesinas, etc. Las fuerzas del Frente Sandinista, por su parte, desarrollan un plan de asaltos a bancos ("recuperaciones") para financiar la guerra revolucionaria; altos oficiales del ejército somocista, conocidos por su actividad criminal contra el pueblo, y soplones a sueldo de la dictadura militar, son ajusticiados por comandos especializados; ataques a cuarteles de la Guardia Nacional en distintas ciudades del país; ocupación temporal de ciudades, etc.

Considerando esencial la *mantención de la independencia política* de las fuerzas revolucionarias, cuidando de no aparecer frente a los ojos del pueblo como un apéndice o bajo la dirección de la oposición burguesa, el FSLN conduce su actividad política y militar de aquellos meses hacia la creación del Movimiento Pueblo Unido (MPU), en julio de 1978. Este expresa esencialmente lo que a menudo se denomina la unidad de la izquierda, del movimiento popular. Al MPU se integran veintidós organizaciones políticas y sociales, casi todas ellas bajo la hegemonía directa e indiscutida de los sandinistas. La creación del burgués Frente Amplio Opositor (FAO), que significaba un salto de calidad del grado de organización de la oposición burguesa, exigía una respuesta adecuada del campo de la revolución. Esta implementa, entonces, la alianza revolucionaria en la forma del MPU.

Así quedan conformados los dos bloques que forman la oposición antisomocista. Analizando muy sucintamente sus programas políticos, podemos distinguir claramente la diferencia esencial entre el derrocamiento de la dictadura y el derrocamiento *revolucionario* de ella.

El Programa de Gobierno del Frente Amplio Opositor contiene, entre otras, las siguientes medidas: reorganización de la dirección

superior del ejército somocista; erradicación de la corrupción en el aparato estatal; derogación de las leyes represivas; respeto a los derechos humanos; libertad de organización política y sindical; elecciones libres y democráticas; amnistía para los presos y exiliados políticos; reorganización del sistema judicial; pluralismo político⁵. El conjunto de estas medidas apuntaba a reemplazar el régimen político imperante por otro de características democrático-burguesas, que asegurara el funcionamiento racional y eficiente de la economía capitalista en Nicaragua. Esta solución a la crisis política pasaba por el desplazamiento de Somoza del poder político, conservando los pilares decisivos del sistema: la Guardia Nacional y la estructura económica entonces existentes. El FAO se proponía no afectar para nada la propiedad capitalista sobre los medios de producción fundamentales en Nicaragua, ni siquiera la del clan somocista que controlaba cerca del 40 por ciento de la economía del país, como tampoco entrar en ningún tipo de conflicto con el imperialismo norteamericano. Un régimen político de esa naturaleza hubiera significado, ciertamente, un avance importante respecto de la dictadura militar somocista, pero, al mismo tiempo, un fortalecimiento y probablemente una estabilización del sistema capitalista en Nicaragua. Esta alternativa política, expresaba el camino de las reformas, pero, en ningún caso, el de la revolución, el de las transformaciones revolucionarias que la sociedad nicaragüense urgentemente exigía.

El Movimiento Pueblo Unido (MPU), por su parte, que se definía como "La alianza política de las organizaciones revolucionarias, Partidos revolucionarios, y organizaciones gremiales y populares de: la clase obrera, los campesinos, la juventud, los estudiantes, mujeres progresistas, trabajadores intelectuales y otros amplios sectores democráticos", declaraba que su misión fundamental consistía en unificar y propulsar "la movilización popular contra el sistema capitalista para el triunfo democrático y revolucionario del pueblo nicaragüense". Caracterizando a la dictadura militar somocista como el "enemigo inmediato", el programa del MPU contenía los siguientes puntos principales: destrucción de la Guardia Nacional y creación de un nuevo ejército; confiscación y nacionalización de la propiedad somocista y de sus socios nacionales y extranjeros; nacionalización de las riquezas naturales del país; nacionalización del transporte; reforma agraria democrática-revolucionaria; democratización del poder judicial; reforma educacional⁶. Estas medidas permitirían transformar el derrocamiento de la dictadura militar en el comienzo de la Revolución Popular Sandinista con perspectiva socialista. Esas medidas

⁵ Ver Programa del FAO, en López, Núñez, Chamorro, Serres: *La caída del somocismo y la lucha sandinista en Nicaragua*, Costa Rica 1980, pp. 357-359.

⁶ En *ibid.*, pp. 360-372.

propuestas encontrarían poco tiempo después su reflejo directo en el Programa de la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional, cuya puesta en práctica hace avanzar a Nicaragua hacia la construcción de la nueva sociedad.

El problema central que dividía a las fuerzas que estaban por las reformas de aquellas que estaban por la revolución, pasaba por su posición y conducta respecto de las fuerzas armadas nicaragüenses. "En los últimos meses sobre todo" —analiza retrospectivamente la dirección del FSLN— "fue alrededor de un punto que giraron de un modo obsesivo los forcejeos políticos: la continuidad o la disolución de la Guardia Nacional..."⁷.

Un rol particularmente importante ocuparía en el desarrollo de la política de alianzas del FSLN el "Grupo de los Doce", creado en el último trimestre de 1977. Este grupo estaba integrado por personalidades nicaragüenses de prestigio internacional, como Fernando Cardenal, Miguel D'Escoto, Sergio Ramírez y otros, es decir, intelectuales, religiosos y empresarios progresistas. Surge por iniciativa del Frente Sandinista, como componente de su ofensiva político-militar de octubre de 1977. Manifestando públicamente su apoyo a la lucha revolucionaria sandinista, "Los Doce" debían aparecer como un grupo político independiente del FSLN. Ya su primer comunicado político llamaba a la unidad de todos los nicaragüenses para solucionar la crisis política del país, responsabilizando a la dictadura militar por la violencia existente y llamando a apoyar la lucha justa del sandinismo⁸. "Los Doce" tenían como tarea fundamental, afirmaba internamente la dirección sandinista, transformarse en un "imán de sectores que llegan al FSLN de manera indirecta y más rápida que si nos propusiéramos atraerlos nosotros directamente"⁹. En la situación histórica concreta "Los Doce" representan "un factor muy importante para neutralizar a la burguesía local e internacional que desconfía o desconfiaba, de la garantía de un proceso objetivamente democrático impulsado por el FSLN"¹⁰. Es decir, el "Grupo de los Doce" permitiría y permitió aglutinar a diferentes fuerzas sociales y políticas alrededor de la lucha sandinista. En concreto, aquel Grupo implementó, tanto a nivel nacional como internacional, directrices entregadas directamente por el Frente Sandinista. "Los Doce" jugaron un papel importantísimo en el aislamiento internacional y diplomático de la dictadura militar somocista, y fueron puente de importante apoyo material y político internacionales para las fuerzas de la revolución.

⁷ FSLN, Asamblea de Cuadros, Managua, septiembre 1979, pp. 4-5.

⁸ Ver Instituto de Estudio del Sandinismo, *La insurrección popular sandinista en Masaya*, Managua 1982, pp. 27-28.

⁹ López, Núñez, Chamorro, Serres, op. cit., p. 206.

¹⁰ Ibid.

“Los Doce” tenían, además, otra función. Previendo la eventualidad de un intento electoralista de salida a la crisis política en Nicaragua, este grupo de personalidades debería expresar las posiciones del movimiento popular en una contienda de esa naturaleza¹¹.

En lo interno, el “Grupo de los Doce” se incorporó al burgués Frente Amplio Opositor, canalizando allí las posiciones consecuentemente antisomocistas y antiimperialistas, aglutinando en torno a sí las fuerzas progresistas presentes en aquel Frente, presionando a los sectores burgueses para lograr coincidencias prácticas con el FSLN y denunciando la ingerencia del gobierno de los Estados Unidos en los problemas internos de Nicaragua y la disposición de sectores burgueses de oposición de llegar a un compromiso con la dictadura¹². Finalmente, sobre la base del desarrollo de la situación revolucionaria, que transitaba a su fase superior, y de la capacidad política y militar alcanzada por el FSLN y el movimiento de masas, “Los Doce” logran, a fines de 1978, quebrar el frente de oposición burgués, arrastrando a las organizaciones consecuentemente antisomocistas al campo de la Revolución.

En los marcos de la agravación de la situación revolucionaria, todo este proceso de lucha por la conquista de la hegemonía del movimiento antidictatorial y de masas se empieza a resolver recién en agosto de 1978, con la audaz y genial acción de tomar por asalto el Palacio Nacional en Managua, obligando a Somoza a difundir los comunicados del FSLN al pueblo por todos los medios de comunicación, a liberar los presos políticos, a pagar medio millón de dólares para financiar la guerra revolucionaria. Llevando las figuras de los combatientes sandinistas del comando por televisión a cada hogar nicaragüense, esta acción del FSLN, militar por su forma, pero política por sus objetivos —la conquista de la dirección política del movimiento popular—, estremeció a la sociedad nicaragüense. El pueblo nicaragüense se convenció definitivamente que la dictadura militar somocista y el ejército gubernamental eran vulnerables y derrotables y que, por otra parte, el Frente Sandinista combatiría consecuentemente hasta hacer realidad los objetivos que proclamaba. A partir de ese momento vieron las masas con claridad que la organización sandinista estaba en condiciones de canalizar adecuadamente su propia potencialidad revolucionaria. La acción del Palacio acercó rápidamente la insurrección espontánea de las masas en todo el país. El levantamiento espontáneo de aquéllas, de carácter armado, en la ciudad de Matagalpa, pocos días después, era una prueba palpable de esa afirmación. Ya nadie podía detener los afanes de las masas nica-

¹¹ G. García M. y otros, *Los Sandinistas. Documentos y entrevistas*, Bogotá, sin datos, pp. 161-162.

¹² Instituto de Estudio del Sandinismo, op. cit., pp. 21-22; 27-28; 37; 97; 104-105.

ragüenses de armarse y organizarse militarmente, buscando la dirección de los cuadros sandinistas.

El FSLN conquista definitivamente la hegemonía política en septiembre de 1978, con la realización de la primera insurrección popular armada de carácter nacional y en el contexto de la huelga general política. Las masas populares combaten militarmente por primera vez siguiendo las consignas sandinistas, reconociendo las directrices políticas emanadas del Frente Sandinista. El pueblo de Nicaragua comprende, en la acción revolucionaria directa, que la solución de sus problemas vitales pasa por el derrocamiento revolucionario de la dictadura militar somocista, que la única fuerza política capaz de conducirlo al cumplimiento victorioso de sus tareas es el FSLN y que ya no volverá a ser espectador de los acontecimientos políticos en el país, sino que sujeto de los acontecimientos históricos en curso. Las masas populares, que han sacrificado miles de vidas en la insurrección de septiembre, exigen e impulsan la unidad de los revolucionarios, que también por primera vez después de años, combaten conjuntamente contra el aparato represivo-militar de la dictadura.

Los meses de enero a septiembre de 1978 señalan, entonces, el tránsito no-automático del pueblo nicaragüense del antisomocismo a las posiciones revolucionarias del sandinismo.

La conquista de la hegemonía por parte de la vanguardia revolucionaria se consolida entre octubre de 1978 y marzo de 1979, con la organización militar de las masas nicaragüenses a lo largo de todo el país, la formación del Frente Patriótico Nacional, la reunificación de las tres tendencias sandinistas, la conformación de la dirección político-militar única de la revolución y la consolidación del ejército sandinista en las ciudades, el campo y las montañas.

A partir de entonces, el FSLN estaría en condiciones de imponerle las condiciones de negociación a sectores de la burguesía no-somocista.

Para asegurar el rol hegemónico del Frente Sandinista en el contexto del futuro poder político, dedicaron los sandinistas ingentes esfuerzos para desarrollar y estructurar los gérmenes del nuevo poder del Estado. Aquellos deberían consolidarse durante el desarrollo de la insurrección popular armada: el ejército sandinista, los comités de defensa de los obreros en las fábricas y los comités de defensa civil en los barrios populares. Lo decisivo sería, según la concepción de la dirección sandinista, que las correlaciones de fuerzas sociales y políticas fueran capaces de expresarse también militarmente a favor de la revolución. Bajo ningún pretexto o situación debían entregar las masas sus armas. Apoyándose en los órganos de poder que germinaban por todas partes, y que en su conjunto constituirían los portadores materiales decisivos del poder político popular resultante de la insurrección, las masas populares conducidas por su vanguardia

revolucionaria transformarían el derrocamiento de la dictadura militar en el inicio de la revolución. Esta dialéctica expresaría la conjunción de tres premisas indispensables que la harían posible: la existencia de una situación revolucionaria y su transformación en crisis revolucionaria (fase superior y última de aquella), la conquista de la hegemonía política por parte de las fuerzas de la revolución y una correlación de fuerzas general sintetizada militarmente favorable al cambio revolucionario.

La victoria de julio de 1979 significaría, en definitiva, el cumplimiento de una tarea doble por parte del FSLN: por una parte, el aniquilamiento político-militar de la fracción dirigente de la burguesía nicaragüense y, por la otra, la derrota política de la oposición burguesa.

Partiendo de que el objetivo principal de la etapa estratégica en curso consistía en la conquista del poder político, la actividad del Frente Sandinista por unir a las distintas fuerzas políticas se movió *simultáneamente* en varios niveles. La concepción general sandinista distinguía en este terreno, sobre la base del objetivo estratégico principal como criterio diferenciador, la unidad revolucionaria, la alianza revolucionaria democrático-antiimperialista, la amplia alianza democrática antidictatorial y las coincidencias prácticas en la acción. En los hechos, esto se dio de la siguiente manera:

Primer nivel: La Unidad Revolucionaria. Era de un carácter estratégico decisivo. Expresaba la unidad de las fuerzas políticas revolucionarias, cuyo objetivo común consistía en el derrocamiento revolucionario de la dictadura militar, la conquista del poder político y el encaminar el proceso de transformaciones en Nicaragua en la perspectiva socialista. Igualmente común era la previsión de la vía armada y su implementación como el único camino posible para lograr aquel objetivo. En Nicaragua, este nivel adquirió la forma específica de la reunificación de las tres tendencias sandinistas, que en su conjunto conformaron la vanguardia revolucionaria, reposando ésta en una base ideológica también común: el marxismo-leninismo.

El proceso de conformación de la unidad revolucionaria se inicia en junio de 1978 con una serie de acuerdos de orden táctico y estratégico, que deberían conducir, en la perspectiva, a la estructuración de la dirección política-militar única. Tomando conciencia de la gran enseñanza de la insurrección popular de septiembre de aquel año, de que sin unidad no hay victoria, las tres tendencias sandinistas firman en diciembre de 1978 un importantísimo documento de reunificación constituyéndose en el antecedente inmediato de la formación, en marzo de 1979, de la Dirección Nacional Conjunta del FSLN. El elemento decisivo que explica en última instancia la conquista de la unidad de las fuerzas revolucionarias nicaragüenses fue, precisamente, la lucha político-militar de los sandinistas y las necesidades que esa misma lucha

planteaba. El comandante M. Somarriba lo afirma de la manera siguiente: "La acción revolucionaria fue un elemento clave para lograr la unidad orgánica del FSLN, y ésta se dio fundamentalmente en función de la acción revolucionaria."¹³

Segundo nivel: La Alianza revolucionaria democrático-antiimperialista. Expresa la unión de las distintas organizaciones políticas y sociales de las fuerzas motrices *de la revolución*, que disponía de un programa político claramente coincidente con los objetivos estratégicos de la vanguardia revolucionaria. De allí su carácter estratégico decisivo, de largo plazo. Adquirió primero la forma del Movimiento Pueblo Unido (MPU), que estaba bajo la hegemonía directa del Frente Sandinista. Después que éste logra quebrar el frente de oposición burgués en los últimos meses de 1978, sobre la base y bajo la dirección del MPU, se estructura en febrero de 1979 el Frente Patriótico Nacional (FPN), que incorpora también a partidos políticos de las capas intermedias pequeñoburguesas de Nicaragua (Partido Liberal Independiente y el Partido Popular Socialcristiano).

Tercer nivel: La amplia alianza (democrática) antidictatorial. Recogiendo el legado de Carlos Fonseca, su principal fundador, y consciente de la necesidad de ganar a los más amplios sectores políticos y sociales para el derrocamiento de la dictadura militar somocista, el Frente Sandinista plantea públicamente, en diciembre de 1977, la necesidad de conformar un "Frente Amplio Antisomocista". Este frente debería incorporar a sectores de la burguesía no-somocista que estuvieran por el fin del somocismo y la apertura de un proceso democrático y popular. La condición para ello era desarrollar cualitativamente las acciones de masas y la lucha política y militar del FSLN. "Aquí se trata de conservar la hegemonía política del FSLN y, de esta forma, —afirmaba el comandante Daniel Ortega en 1978— evitamos que la burguesía opositora sea la cabeza política de un frente antisomocista, ya que la lucha se plantea y se dirige alrededor de las consignas que nosotros promovemos. Por eso a ese frente le asignamos un carácter de *alianza táctica y temporal*"¹⁴. Este "Frente Amplio Antisomocista", también llamado durante 1979 "Unidad Nacional", debiera haber tomado, según los planes del FSLN, la forma concreta de la unión entre el Frente Patriótico Nacional y el burgués Frente Amplio Opositor. Pese a los esfuerzos sandinistas, distintos sectores de éste último no acceden a la alianza propuesta. Las negociaciones se traban ya en el primer punto: confiscación y nacionalización de la propiedad somocista.

Este nivel adopta la forma específica —cuando era palpable la

¹³ M. Somarriba. Discurso. *Conferencia Científica Internacional*, Berlín 1980, página 1.105.

¹⁴ En G. García M. y otros, op. cit., pp. 232-233.

definición militar de la crisis revolucionaria a favor de la revolución y ya la oposición burguesa había dejado de ser alternativa para el pueblo nicaragüense—, en junio de 1979, del Gobierno de Reconstrucción Nacional, que, además de tres militantes sandinistas, incluye a dos representantes de la burguesía no-somocista. La constitución de ese gobierno tenía en ese momento dos funciones centrales: por una parte, aislar internamente al somocismo y, por otra, detener los planes de intervención militar del gobierno de Estados Unidos. “El Gobierno de Reconstrucción (es el) resultado de una determinada alianza de clases, pero principalmente la alternativa política organizada por el sandinismo para neutralizar el intervencionismo yanqui”¹⁵.

El programa de Gobierno refleja una clara continuidad del Programa del FSLN de 1969 y del Programa Político del MPU. Es decir, posee un carácter explícitamente revolucionario. Este hecho, así como la composición personal del gobierno dictada y decidida por el FSLN, pese a las presiones locales e internacionales por su ampliación numérica y política, reflejan claramente que en este nivel se impone también claramente la hegemonía revolucionaria.

Cuarto nivel: Las Coincidencias prácticas en la acción, de carácter coyuntural y/o local, que se dan particularmente en los marcos de la preparación de la ofensiva final en el año 1979, entre el FPN y sectores de la burguesía no-somocista que no aceptaron la proposición de alianza del FSLN. Se coincide sólo en un objetivo: la necesidad del alejamiento de Somoza del poder político.

La experiencia exitosa de los sandinistas muestra que una estrategia orientada a la conquista del poder político supone *tanto* la unidad de las fuerzas políticas y sociales revolucionarias, *eslabón decisivo* de la conquista de la hegemonía política, del rol de vanguardia y del logro de un amplio abanico de fuerzas en torno a un programa revolucionario, *como* la construcción de una amplia alianza democrática antidictatorial. Nicaragua mostró que las fuerzas revolucionarias por sí solas no pueden alcanzar la victoria y que, por otro lado, la amplia alianza democrática, sin la hegemonía revolucionaria, no puede conducir al derrocamiento *revolucionario* de la dictadura militar ni menos a la revolución.

Sin constituir la revolución nicaragüense un “modelo” a copiar mecánicamente, ella expresa, por no ser una excepción histórica, sino que un proceso sujeto a leyes generales, elementos comunes, generales, de la revolución en América Latina. De las experiencias del Frente Sandinista respecto de su política de alianzas y unidad revolucionaria y su relación con la lucha por la conquista de la hegemonía política pueden extraerse, entre otras, las siguientes conclusiones:

¹⁵ FSLN, Asamblea de Cuadros, op. cit., p. 7.

1. La fortaleza y la estabilidad del núcleo revolucionario del movimiento antidictatorial condicionan decisivamente la amplitud de la alianza democrática, así como el lugar y el rol de la vanguardia revolucionaria en ella.

2. Sólo el crecimiento constante del potencial político y militar de las fuerzas revolucionarias, lo que supone la existencia de los instrumentos materiales idóneos para lograrlo, permite desarrollar una política de alianzas exitosa en los marcos de una estrategia que apunte a la conquista del poder político.

3. Una estrategia y táctica que se orienten a la conquista del poder *no* constituyen un obstáculo insuperable para lograr la creación de una amplia alianza de las fuerzas políticas democráticas.

4. La vía armada y la lucha militar misma *no* excluyen de ninguna manera a priori la posibilidad de la unión de los distintos sectores revolucionarios y democráticos en una sola alianza antidictatorial.

5. En última instancia, sólo la fortaleza y superioridad política y militar de la vanguardia revolucionaria respecto de la oposición burguesa, y la influencia de masas de aquella, pueden obligar a sectores burgueses de oposición a aliarse con las fuerzas de la revolución en torno a una programática revolucionaria.

6. A pesar de que ninguna fracción de la burguesía pertenece a las fuerzas motrices *de la revolución*, pueden algunos grupos o elementos de esa clase —normalmente en el contexto de una situación revolucionaria y como producto de la agudización extrema de la crisis política, motivados por la búsqueda de una alternativa, de una forma de acceso al futuro gobierno, para encaminar desde allí el curso de los acontecimientos en función de sus intereses de clase, o para asegurarse un espacio económico en las nuevas condiciones—, adoptar una actitud *objetivamente* favorable al proceso revolucionario en curso.

7. La política orientada a unir las más amplias fuerzas democráticas antidictatoriales y a conquistar la hegemonía política en ese contexto es, en última instancia, un “problema de fuerza”. Por eso es que el desarrollo político y militar del movimiento de masas, sobre la base de la actividad de la vanguardia revolucionaria —independientemente de la vía del proceso revolucionario y utilizando las formas tácticas que la situación concreta aconseje—, constituyen la clave de toda estrategia y táctica revolucionaria exitosa.





La “emancipación mental” en el siglo XIX

Una tarea del liberalismo latinoamericano

CARLOS OSSANDON B.

Esta tarea fue planteada por sectores representativos del pensamiento liberal a mediados del siglo XIX. Ella propendió a liberar nuestros pueblos de las huellas mentales provenientes de la Colonia para que, consumado el impulso revolucionario de 1810, esta América se orientara por la senda del “progreso” y la “democracia”, en los marcos de un espíritu “libre” y “americano”. La consecución de esta “emancipación íntima”, como la llama Alberdi, exigió la puesta en movimiento de un programa de educación tendiente a disponer las mentes a la adquisición de las nuevas ideas; implicó, además, un esfuerzo de incorporación y participación activa en el desarrollo del mundo moderno, como también la necesidad de crear una “cultura americana” capaz de superar la hispano-colonial. Intentaré mostrar los rasgos principales de la tarea indicada deteniéndome en cinco autores: tres argentinos y dos chilenos. En el estudio de ellos, he privilegiado sus elementos comunes y no sus diferencias. Pienso que estas diferencias, que agrupan a Francisco Bilbao (1823-1865) y Esteban Echeverría (1805-1851) por un lado (representantes de un liberalismo más social), y a Juan Bautista Alberdi (1810-1884), José Victorino Lastarria (1817-1888) y Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) por otro (representantes de un liberalismo más individualista), no ponen signi-

ficativamente en entredicho la unidad que entre estos autores se produce en relación con dicha tarea.

Antes de empezar, debo reconocer el papel orientador que para la confección de estas notas jugó la obra de Leopoldo Zea.

I. Condiciones que justifican la emancipación mental

Una de las limitaciones más profundas que tuvo la realización misma del proceso emancipador en Hispanoamérica fue, según el pensamiento liberal postindependentista, la escasa comprensión por parte del pueblo de la ideología que conllevaba la lucha contra España. No se supo ligar la independencia política de América con la nueva filosofía que se proponía, viéndose en esa lucha un hecho separado de las cuestiones que el pensamiento moderno había derribado. El pueblo quedó así antiguo en sus creencias. "Nuestra revolución fue reflexiva en sus promotores y espontánea en el pueblo", señala Bilbao¹. Aun habiendo participado en la gesta de 1810, éste no interiorizó cabalmente los principios libertarios de ella. Incluso los mismos capitanes, rectifica Lastarria, que habían servido a la revolución llevaban en su educación y en sus instintos el espíritu colonial². El nuevo sistema de creencias, continúa Bilbao, no se pudo imponer de manera total, porque ocupados solamente de la crítica del pasado no se llegó a entregar soluciones científicas o racionales a los asuntos de fondo que pedía la sociedad de la época. Sin el concurso de la ciencia, "nuestros revolucionarios, armados tan sólo de la filosofía crítica, se encontraron con un peso entre las manos que no supieron dónde apoyarlo". En esta situación, los ojos se volvieron al pasado buscando afirmar lo conquistado "en los restos de la columna misma que se había derribado"³. Así surgió la reacción, mejor dicho, la contrarrevolución. Esta se vio facilitada por la incapacidad de incorporar reflexivamente al pueblo al proceso emancipador. Un pueblo sólo formalmente libre, inculto, conservaba en sí mismo los elementos ideológicos capaces de mantener y de volver a reproducir la mentalidad colonial.

A partir de este (su) diagnóstico el liberalismo saca dos conclusiones. La primera: la realidad de la Colonia, de sus ideas y hábitos, se halla todavía presente y actuante en América. La segunda: la obra de la Independencia, dada la vigencia del espíritu colonial, no está aún terminada. En suma, se ha obtenido la emancipación política al romper con España, pero falta una segunda emancipación, capaz de libe-

¹ Bilbao, Francisco: *Sociabilidad chilena*, en *Obras Completas*. Imprenta de "El Correo", Santiago de Chile, Tomo I, 1897, p. 29.

² Lastarria, José Victorino: *Don Diego Portales. Juicio histórico*. Imprenta y oficina de la Democracia, Santiago de Chile, 1896, p. 47.

³ Bilbao, Francisco: *Op. cit.*

rar a América del mencionado espíritu. Completar la inacabada Independencia y emanciparnos de la mentalidad hispano-colonial forman parte, según el liberalismo, de una misma y única tarea. Esta, a su vez, se pone en relación con un mismo y único fin: el deseo de estos americanos de incorporar estas tierras al desarrollo de la civilización moderna.

II. Los aspectos generales de la emancipación mental

No es posible entender el contenido de la *segunda* emancipación si no lo vinculamos con el objetivo y los logros contemplados para la *primera*. Para Lastarria, el verdadero y gran objetivo de la revolución que proclamó la Independencia y estableció la República fue "*la emancipación del espíritu*"⁴. Hacia allá se creyeron dirigir todos los esfuerzos. Sin embargo, la guerra contra España no fue suficiente, se dice, para el conseguimiento pleno del mismo. Fuimos capaces de obtener la "emancipación política", señala Echeverría, pero no hemos resuelto aún la "emancipación social". A la joven generación toca, pues, despedazar los grillos de la revolución y "conquistar la gloria de la iniciativa en la grande obra de la emancipación del espíritu americano"⁵, que se resume en las dos cuestiones señaladas. La *emancipación mental* (o "social" como la denomina Echeverría) se dispone precisamente a alcanzar ese objetivo de la revolución, a través de un trabajo capaz de eliminar y reemplazar las huellas mentales coloniales.

En un sentido lato, la noción "emancipación del espíritu" se refiere a una ancha y liberada atmósfera intelectual, política y social. Por oposición al ambiente opresivo de la Colonia, se habla de la necesidad de un espíritu social emancipado. En un sentido más restringido, esta noción designa el desarrollo libre y sin ataduras de la razón humana. Un espíritu emancipado es el que ha roto los lazos de la servidumbre espiritual para alcanzar la libertad. Es aquel que ha reemplazado los argumentos de autoridad para dejarse guiar exclusivamente por los principios de la razón misma. Se le opone, además, todo lo que sea ideas convenidas u obligadas, los lugares comunes, los sofismas, las frases de convención, etc.⁶ Para Bilbao, la independencia o soberanía de la razón —verdadero "derecho de los dere-

⁴ Lastarria, José Victorino: *La América*. Imprenta de Eug. Vanderhaeghen, Gante, 1867, p. 191.

⁵ Echeverría, Esteban: *Dogma socialista de la Asociación Mayo, precedido de una ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en El Plata desde el año 37*. Imprenta del Nacional, Montevideo, 1846, p. 54.

⁶ Lastarria, José Victorino: Discurso inaugural de la reinstalación del "Círculo de Amigos de las Letras", 23 de mayo de 1869, en *Recuerdos literarios*. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1968, p. 366.

chos"⁷, "autoridad de autoridades" según los estatutos de la "Sociedad de la Igualdad"⁸— consiste en el no reconocimiento de autoridad dogmática alguna sobre el propio pensamiento. Se le opone "el dogma católico de la obediencia ciega"⁹.

Un espíritu emancipado es, entonces, un espíritu libre, que ha roto con el convencionalismo colonial, no teniendo ya que rendir cuentas frente a la Inquisición española, sino sólo frente a sí mismo.

Aclarada esta noción, podemos ahora comprender mejor el rol que la *emancipación mental* desempeña en el afán por completar la gesta de 1810: ella no tiene otra pretensión que alcanzar el gran objetivo de ésta. No se parte, claro está, de cero. De hecho, dice Echeverría, hemos ya emancipado nuestro cuerpo. Pero vista la vigencia de las ideas y hábitos coloniales, falta por realizar la emancipación de la inteligencia americana¹⁰. Terminada la época heroica de nuestra historia, dice Alberdi, entramos ahora en la del pensamiento¹¹. El rol de esta segunda emancipación no consiste pues en blandir la espada, en pasar a la acción, sino en crear una mentalidad distinta a la colonial, compatible con los nuevos principios proclamados.

III. Los aspectos particulares de la emancipación mental

1. La primera cuestión que se destaca es su contenido educativo y social. La realización de esta tarea exige, como era de suponerse, un trabajo de orden educativo con las más amplias capas de la población. En efecto, el instrumento más importante que se propone para cambiar el antiguo sistema de creencias es precisamente la educación del pueblo. Para alcanzar un espíritu liberado es necesario, se dice, emprender un esfuerzo educacional, de combate a la antigua ideología y de enseñanza de los nuevos valores, tendiente a crear en el pueblo las condiciones mentales de posibilidad para arribar a ese espíri-

⁷ Bilbao, Francisco: *El evangelio americano*, en *Obras Completas*. Imprenta de "El Correo", Santiago de Chile, Tomo I, 1897, p. 268.

⁸ La "Sociedad de la Igualdad" fue fundada principalmente por Santiago Arcos (1822-1874) y Francisco Bilbao en 1850. Organización de vida muy efímera, pero que logró aglutinar a sectores populares significativos de la sociedad chilena, siendo capaz de levantar un programa dirigido a atacar los intereses del poder social y económico de la oligarquía.

⁹ Bilbao, Francisco: *El evangelio americano*, p. 270.

¹⁰ Echeverría, Esteban: *Op. cit.*, p. 49.

¹¹ "Nuestros padres, continúa Alberdi, nos dieron una independencia material; a nosotros nos toca la conquista de una forma de civilización propia: la conquista del genio americano. Dos cadenas nos ataban a la Europa: una material que tronó, otra inteligente que vive aún. Nuestros padres rompieron la una por la espada; nosotros romperemos la otra por el pensamiento. Esta nueva conquista deberá consumir nuestra emancipación. La espada, pues, en esta parte, cumplió su misión. Nuestros padres llenaron la misión más gloriosa que un pueblo tiene que llenar en los días de su vida.

tu. Un empeño de esta naturaleza permite hacer frente a una de las principales causas que se daba para explicar la presencia de la herencia española en América, a saber, la no comprensión por parte del pueblo de la filosofía que proclamó la gesta de 1810. Es posible, dicen los autores liberales, desligarnos de esta presencia si realizamos un trabajo de educación en los nuevos principios. De aquí que emancipar tenga el sentido de ilustrar¹².

2. Otro aspecto importante de la nueva emancipación es la intención de asegurar, en el propio trabajo de destrucción de la mentalidad colonial, la participación de América en el desarrollo de la civilización moderna. La particular relación que se establece entre nuestros países y aquella civilización representada por las naciones adelantadas de Occidente (la Europa moderna y los Estados Unidos de Norteamérica) determina en forma significativa tanto el contenido de la *emancipación mental* como, en términos más amplios, el destino de nuestro continente.

¿Cuáles son las razones que se esgrimen para justificar este afán por participar en la elaboración de ese mundo?

Se dan al menos dos razones. La primera se refiere a la creencia de nuestra propia pertenencia a las naciones que llevan a cabo esa elaboración. Según esto, los pueblos americanos que forman parte de la familia europea tienen, en consecuencia, el legítimo derecho de ocupar un lugar en el desarrollo de la modernidad que propicia Europa. "La América del Sur, dice Sarmiento, es europea como la del Norte, y los idiomas, las creencias, tradiciones e ideas de la Europa, se dan la mano por una serie de poblaciones desde Patagonia hasta el Canadá"¹³. Para Alberdi, las repúblicas americanas no son sino el resultado y el testimonio de la acción de Europa entre nosotros. "Lo que llamamos América independiente no es más que Europa establecida en América"¹⁴. Nuestra revolución es sólo la ruptura de un poder europeo en dos partes, que hoy se manejan por separado. En

Pasó la época homérica, la época heroica de nuestra revolución. El pensamiento es llamado a obrar hoy por el orden necesario de las cosas, si no se quiere hacer de la generación que asoma, el pleonismo de la generación que pasa. Nos resta que conquistar, sin duda, pero no ya en sentido material. Pasó el reinado de la acción; entramos en el del pensamiento. Tendremos héroes, pero saldrán del seno de la filosofía. Una sien de la patria lleva ya los laureles de la guerra; la otra sien pide ahora los laureles del genio. La inteligencia americana quiere también su Bolívar, su San Martín. La filosofía americana, la política americana, el arte americano, la sociabilidad americana, son otros tantos mundos que tenemos que conquistar." En *fragmento preliminar al estudio del derecho*. Librería Hachette, Buenos Aires, 1955, pp. 55-56.

¹² Sobresale en este quehacer Domingo Faustino Sarmiento.

¹³ Sarmiento, Domingo Faustino: *San Martín y Bolívar*, en *Escritos sobre San Martín*. Instituto Nacional Sanmartiniano, Buenos Aires, 1966, p. 58.

¹⁴ Alberdi, Juan Bautista: *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. La Cultura Popular, Buenos Aires, 1933, p. 81.

1810 se dio término a la acción de la Europa española en este continente y fue reemplazada por la acción de la Europa anglosajona y francesa. "Los americanos de hoy, continúa Alberdi, somos europeos que hemos cambiado de maestros: a la iniciativa española ha sucedido la inglesa y francesa. Pero siempre es Europa la obrera de nuestra civilización"¹⁵. Según este enfoque, la revolución de la Independencia no cambia en nada el ser esencialmente europeo del hombre de estas tierras.

La segunda razón es la comunidad de fines que existe, según creen los pensadores liberales, entre América y esas naciones. "La América y la Europa, dice Lastarria, aunque en general están pobladas de distinta gente, de condiciones sociales profundamente diversas, tienen, sin embargo, tradiciones, sentimientos y costumbres procedentes de un mismo origen, y sobre todo se encaminan a un mismo fin social"¹⁶. En el esquema liberal, los pueblos americanos que son de procedencia europea no tienen otro horizonte que aquel general abierto por aquella civilización. De aquí la necesidad de la incorporación de América a la senda que van trazando los que llevan la vanguardia del proceso. La manera concreta de colaborar en la consecución de estos fines comunes es, se afirma, propagando y realizando los ideales de la modernidad entre nosotros. Este es el sentido que adquiere la *emancipación mental* cuando se propone librar las mentes de las ideas antiguas para así disponerlas a la adquisición de esas nuevas.

3. El tercer aspecto relevante de la *emancipación mental* es su propensión a buscar y desarrollar una cultura americana. Junto con el deseo de arrancar el legado mental colonial, está, a la par, el afán de averiguar y destacar los elementos propios de América.

Lastarria plantea la necesidad de crear una "literatura nacional", no española ni retrógrada, que sea expresión de nuestra sociedad y de sus anhelos. Alberdi hace ver la urgencia de redactar una Constitución adecuada a la realidad argentina. Bilbao incita a escribir la Biblia o el Koran americano. Se propone la creación de una "filosofía americana", etc.

La voluntad es, por medio de estos ensayos, dar un contenido americano al propósito de olvidar la Colonia. Según el liberalismo, sólo en la formación de una cultura nuestra, que refleje lo que somos y lo que queremos, se asegura la destrucción de aquella concebida como extraña e impuesta por España. Si no le damos este sentido a la "regeneración mental", dice Lastarria, la estamos contrariando, la retardamos y extraviarnos de su curso natural. Esto hacemos si tras-

¹⁵ *Ibidem*, p. 84.

¹⁶ Lastarria, José Victorino: *La América*, p. 5.

plantamos "a la América netamente y sin reflexión el criterio histórico, político y moral dominante en las sociedades europeas"¹⁷.

Pero, ¿cómo se compagina una propuesta de esta naturaleza con el deseo de incorporación y participación que indicábamos en el número dos de la exposición? ¿No puede significar esto último la negación de nuestro ser, de nuestra cultura y temporalidad? ¿Cómo es posible que negándonos a nosotros mismos se plantee, al mismo tiempo, la creación de un pensar y de un hacer adecuado a su realidad?

En efecto, veo aquí una tensión entre el afán de ser auténticos y el anhelo de seguir la marcha del mundo "adelantado". En los hechos está la entrega de las burguesías locales a los intereses económicos predominantes de Europa. Y obviamente frente a esta maciza realidad no hay argumentación de autenticidad que se sostenga. Esta es justamente la razón que explica el fracaso del liberalismo de dar un aporte propiamente americano al desarrollo del "progreso" vanguardizado por las naciones modernas. La disociación que existe en el pensamiento liberal entre el nivel político-ideológico y el plano económico-social es "un factor que entre otros, dice Bernardo Subercaseaux refiriéndose al liberalismo chileno, explica la distribución de sus aportes y desaciertos: contribuciones en el desarrollo de la educación y la cultura, en la laicización de la sociedad y en una relativa democratización política; y fracasos al entregar los recursos básicos del país a capitales extranjeros, mostrando una absoluta incapacidad para orientar un desarrollo económico independiente y de beneficio general"¹⁸. Además de esta razón, pienso que es posible aventurar otra que dé cuenta del mencionado fracaso: el ofrecimiento de una contribución específicamente americana al desarrollo en cuestión no es fruto de una concepción independiente —por así decir— de ésta nuestra América. América Latina no es visualizada aquí como un conjunto de pueblos pobres y explotados por las naciones colonias y, en consecuencia, como radicalmente diferente y opuesta a su polo dominador. Si bien el liberalismo desea que América tenga una personalidad propia, este deseo se manifiesta dentro de una concepción burguesa y europeizante de la realidad americana. Es así como el afán —muy estrechamente ligado a la *emancipación mental*— de conseguir formas adecuadas a las exigencias de nuestro mundo, al darse bajo el arquetipo (y la dependencia práctica) del llamado mundo moderno, adquirió el sentido de una búsqueda inauténtica de lo auténtico.

¹⁷ Lastarria, José Victorino: Discurso inaugural de la reinstalación del "Círculo de Amigos de las Letras", 23 de mayo de 1869, en *Recuerdos literarios*, p. 369.

¹⁸ Subercaseaux, Bernardo: "Diego Portales y la Junta Militar chilena. Singularidad histórica e interpretación retórica", en *Araucaria de Chile*, Madrid, núm. 2, 1978, p. 44.

Empero, si la tensión arriba mencionada no se resuelve a mis ojos, si lo hace a los ojos liberales. Desde esta óptica, el rastreo de una expresión propia no se entiende como el desnudo de enfrentarse u oponerse a Europa. Para el liberalismo, el hecho que nuestro continente tenga una identidad es una de las maneras de garantizar y de hacer ver a todos la necesidad de su participación en el nuevo desarrollo. ¿Qué es el cuidado por la autenticidad sino la aspiración a ser algo diferente del resto, conforme a sí mismo, y digno, por consiguiente, de ser tomado en cuenta? Es nuestra propia sustantividad la que puede crear las condiciones para la incorporación activa y creadora de América al avance de ese mundo al cual se cree obstinadamente pertenecer. La elaboración de la civilización occidental tomará así el carácter de una colaboración. La posibilidad de América de configurar una cultura constituye, en este esquema, la prueba más clara de la necesidad de contar con este continente en ese desarrollo. La actitud crítica que a veces se tiene hacia Europa no representa una tentativa de separación del rumbo general trazado por ésta, sino sólo una voluntad de autoafirmación. El ensayo de una "cultura americana", no separada ni opuesta al desarrollo "universal", manifiesta otra de las ideas liberales, de fuerte raigambre romántica: si bien el progreso propiciado por las naciones modernas es necesario, cada uno de los pueblos lo realiza a su modo, en conformidad con sus condiciones de tiempo y espacio.

No oponiéndose a Europa, el afán de tener un ser propio toma, en repetidas ocasiones, el sentido de una demanda de reconocimiento a ésta de la capacidad nuestra de poseer una cultura, y de poder, consecuentemente, entregar un aporte a la marcha de su mundo¹⁹. El propio estudio de la realidad social americana tiene, a ratos, esta misma intención: la de enterar a Europa de la sórdida lucha que entre nosotros se despliega entre "los últimos progresos del espíritu humano y los rudimentos de la vida salvaje, entre las ciudades populosas y los bosques sombríos"²⁰. Al enseñar nuestra acucia por negar la "barbarie" y afirmar la "civilización" se espera el reconocimiento europeo de este fin que se cree común.

Lo dicho no significa, sin embargo, que se postule una cultura puramente imitativa. Si bien no se puede separar el interés por conquistar una expresión americana del anhelo de ser reconocido por Europa, tampoco es legítimo reducir completamente lo primero a lo segundo, sin ver en ello una cierta autonomía. En efecto, el esfuerzo

¹⁹ "La preocupación por la originalidad de la cultura en América, señala Leopoldo Zea, es así una preocupación que tiene su origen en un afán de reconocimiento: el que puede otorgarle la cultura occidental al quehacer americano". En *América en la historia*. Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1970, p. 13.

²⁰ Sarmiento, Domingo Faustino: *Facundo*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1963, p. 15.

por darse "una forma propia y adecuada" exige, dice Alberdi, la depuración de "nuestro espíritu de todo color postizo, de todo traje prestado, de toda parodia, de todo servilismo"²¹. Según este enfoque, debemos proceder de acuerdo con nuestras propias fuerzas e intereses, sin imitar a pueblo alguno, en correspondencia con las condiciones individuales de nuestro ser.

Planteadas así las cosas, la creación de una cultura de participación y reconocida, pero no por eso menos americana, es, para el liberalismo, la forma más conveniente de llevar a cabo la tarea de destrucción del antiguo sistema de creencias, como también su momento positivo, este es, la formulación de una respuesta cultural alternativa a la colonial. Obrando de esta manera —es decir, negando de raíz el pasado colonial y afirmando la americanidad en el marco señalado— nuestro continente podrá dar, según esperan los autores liberales, un paso decisivo en la completación definitiva de su independencia.

Más adelante otros latinoamericanos percibirán los enormes problemas que dejaron tanto esta osada tabla rasa cultural como el esfuerzo de "participación" en el desarrollo propiciado por las naciones capitalistas avanzadas.

²¹ Alberdi. Juan Bautista: *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, p. 53.

DONDE LAS DAN LAS TOMAN

El general Augusto Pinochet recibió el título honorífico de "Cinturón negro Décimo Dan de Taekwondo", en una ceremonia realizada en el Ministerio de Defensa Nacional. La distinción le fue impuesta por Young Soo Kin en representación del maestro Yong Woo Lee, Cinturón negro Noveno Dan y máxima autoridad de ese arte marcial en Corea del Sur.

(De un cable de IPS.)



Chile en el 1900: aspectos de la cultura popular

PEDRO BRAVO ELIZONDO

En 1910, Luis Emilio Recabarren redacta "El balance del siglo: Ricos y pobres a través de un siglo de vida republicana" tema que desarrolla en la conferencia que ofrece en el pueblo de Rengo, zona central de Chile. La idea fundamental de su discurso: el pueblo chileno en cien años de independencia no ha logrado obtener nada para mejorar su situación económica y social. La burguesía sí. Distingue Recabarren dos segmentos en el pueblo: el propiamente tal y la clase media conformada por empleados, pequeños industriales y algunos profesionales. Citando el trabajo de Recabarren, señala Hernán Godoy:

Una parte del pueblo, formada por obreros, los más aptos, por empleados, pequeños industriales salidos de la clase obrera y algunos profesionales, pero todos considerados dentro de la clase media, ha podido realizar algún progreso. Han constituido organismos nuevos: sociedades de socorro, de ahorro, de resistencia a la explotación, de educación, de recreo y un partido popular llamado Partido Demócrata. Esta manifestación de la acción es el único progreso ostensible de la moral y de la inteligencia social del proletariado, pero es a la vez la acusación perenne a la maldad e indolencia común. (En *Estructura Social de Chile*, Santiago: Editorial Universitaria, 1971, pp. 299-306.)

Pedro Bravo Elizondo, investigador y ensayista, es profesor en la State University, Wichita, Kansas, Estados Unidos.

El presente trabajo es un extracto de su libro inédito *Teatro obrero y cultura proletaria en Chile (1900-1930, Norte Grande)*.

Tal clase media, se distanciaria de sus orígenes, como lo sostiene Federico Gil, en 1969.

El país todavía está caracterizado por una asociación estrecha entre las clases superiores y media que funciona en detrimento de las masas inferiores. Muchos piensan que el abismo que separa a estos dos elementos de la población es la causa principal del estancamiento económico, y encierra las semillas de una revolución social violenta. (*El sistema político de Chile*, Santiago: Editorial Andrés Bello, p. 46).

Continúa Recabarren en su discurso:

Para atenuar el hambre de su miseria en las horas crueles de la enfermedad, el proletariado fundó sus asociaciones de socorro. Para atenuar el hambre de su miseria en las horas triste de la lucha por la vida y para detener un poco la feroz explotación capitalista, el proletariado funda sus sociedades y federaciones de Resistencia, sus mancomunales. Para ahuyentar las nubes de la amargura creó sus sociedades de recreo. Para impulsar su progreso moral, su capacidad intelectual, su educación, funda publicaciones, imprime folletos, crea escuelas, realiza conferencias educativas.

Cómo reacciona la sociedad chilena ante tal actitud de los obreros. Rafael Sotomayor, Ministro del Interior durante el régimen de Pedro Montt, declara a raíz de la masacre de Santa María de Iquique:

Si no queremos que haya en el país clases privilegiadas, no convirtamos tampoco en privilegiada a la clase obrera, pues con eso no hacemos otra cosa que dar a unos todo lo ancho del embudo con notable perjuicio para los demás.

Tal percepción de la realidad, de parte del representante máximo del gobierno, indica a las claras el tipo de aristocratismo vigente en Chile y la imposibilidad de entendimiento entre las capas sociales chilenas. Sotomayor va aún más lejos en su interpretación de la realidad social.

Pero la organización que se han dado entre nosotros los obreros da que pensar. Por todas partes hay sociedades de resistencia, que, como su nombre lo indica, no persiguen el mutuo socorro de los asociados, sino la resistencia a todo lo que significa tranquilidad y orden. (*Boletín de las Sesiones Extraordinarias*. Cámara de Diputados, 1907, pp. 658-742).

En 1898 los obreros de la maestranza de ferrocarriles habían formado la primera Sociedad en Resistencia, de inspiración anarquista. El mecánico Magno Espinoza, Luis Olea y Alejandro Escobar son sus promotores.

¿Cuándo aparecen las sociedades mutualistas o de socorros

mutuos? Según Aristodemo Escobar, *Desarrollo del Movimiento obrero en Chile*¹, en 1853 los elementos del gremio de tipógrafos, fundan en Santiago la sociedad mutualista "Sociedad Tipográfica". En 1855, Valparaíso sigue el ejemplo y en 1858 en el mismo puerto se organiza la "Sociedad de Artesanos" para luego en 1862 formarse en la capital la "Unión de Artesanos" y días después una entidad similar en La Serena. Ya en 1900 existían más de doscientos organizaciones de tal naturaleza.

En 1902 obreros santiaguinos fundan el "Ateneo Obrero", cuya inauguración se efectúa en el salón de teatro del Conservatorio Nacional de Música. Víctor Soto Román —obrero que después recorre la pampa salitrera propagando sus ideas— dicta la conferencia histórica "El Problema Social" y declama sus poemas el joven poeta Carlos Pezoa Véliz. Estudiantes universitarios se aproximan al incipiente movimiento obrero, entre ellos Lautaro Ponce de la Escuela de Medicina, quien con Alejandro Escobar Carvallo, Pedro Silva y otros fundan el "Grupo Libertario", llamado después "La Revuelta".

En 1905, Luis Cuadri, italiano procedente de Argentina da origen a la "Unión de Resistencia de Carpinteros", basada en el sindicalismo revolucionario, que persigue ideas de renovación en el movimiento, procurando más la libertad en el trabajo que el aumento del bienestar material. En 1906 en Santiago se crea la "Federación de Obreros de Imprenta" y en 1911 la "Federación de Oficios Varios".

Dirigentes y miembros de estos movimientos sindicales fueron perseguidos por la justicia y las autoridades de turno, pagando con cárcel y apaleos sus actividades en pro del mejoramiento de la clase obrera. El sentir de la masa está expresado, en este respecto, por Recabarren en el citado discurso:

Yo he llegado a convencerme de que la organización judicial sólo existe para conservar y cuidar los privilegios de los capitalistas. ¡Ojalá para felicidad social, estuviere equivocado! La organización judicial es el dique más seguro que la burguesía opone a los que aspiran a las transformaciones del actual orden social.

Cuánta razón darían los hechos históricos a sus palabras. Los obreros pertenecientes a las Mancomunales no eran aceptados en algunas oficinas salitreras y de nada valían sus protestas ante subdelegados y representantes de la justicia; a pesar de que existía la ley de 1872 sobre libertad de expresión, la prensa popular y obrera fue empastelada, destruida como lo observaron Lafertte, Recabarren y otros en su tiempo.

La palabra escrita convence a los dirigentes y líderes obreros que

¹ El título completo es *Compendio de la Legislación Social y Desarrollo...* Fue publicado en Santiago, Talleres San Vicente en 1940.

la batalla ha de darse en tal terreno. El papel de la prensa en Chile, es el tema editorial de *El Trabajo* de Iquique (sábado 18 de abril de 1903).

La Cuestión Obrera y la Prensa Chilena

En todos los países civilizados, la prensa es uno de los factores más importantes del progreso y de la cultura. Ella es el portavoz de la civilización, y a su impulso brotan las ideas, se dilucidan las cuestiones más áridas tanto en materias políticas, como científicas y sociales, y en conjunto, viene a ser como un faro que va iluminando al mundo para mostrarle el camino de la verdad.

Pero en este complicado organismo de la prensa, como en todas las cosas humanas, hay imperfecciones y defectos que es necesario hacer desaparecer, y que si subsisten, es porque todavía no se ha llegado a un grado de perfeccionamiento y de cultura en que el público exija el absoluto destierro de la calumnia o que la verdad se imponga por sí misma.

La prensa, por el valor intrínseco que tiene y por el rol que le toca desempeñar en la sociedad, debía usarse únicamente como propagandista de las ideas que sustenta, como anunciadora de los acontecimientos que acaecen en el mundo, como heraldo de las ciencias, de las artes y de las industrias; pero jamás la prensa debe esgrimir armas innobles y bastardas, propias sólo de los cobardes, jamás la calumnia o la mentira debe albergarse en sus columnas, porque esto significaría desnaturalizar los fines a que está llamada y en su deslealtad llevaría envuelta su propia condenación y el desprestigio público.

Y salen a los puntos de nuestra pluma estos conceptos al ver lo que sucede con la prensa local burguesa y con los grandes periódicos que se editan en el Sur de la República.

Es muy sensible que diarios como *El Mercurio*, *El Ferrocarril* y *El Chileno*, que se precian de serios, admitan en sus columnas noticias completamente inexactas de todo lo que ocurre en el Norte, y con los ojos vendados, sigan las mismas aguas cenagosas y corrompidas de otros diarios, que habiendo perdido ya toda la noción de vergüenza, están vendidos con anticipación al oro de los salitreros y miran con desprecio y altanería inconcebibles los intereses del pueblo que son los de su propia patria.

No queremos hacer hincapié ni tomar como base el injusto proceder de la prensa local para con los obreros; pero si nos apena que en las regiones del Sur de Chile, donde hay un campo más vasto de ilustración, donde el espíritu de justicia está más desarrollado, donde se aspira un ambiente más en armonía con la verdad recta y pura, la prensa esté sujestionada, y si es posible, engañada miserablemente por sus propios corresponsales. *El Mercurio*, *El Ferrocarril* y *El Chileno*, juzgaron gravísima la paralización de las Fundiciones de Valparaíso y abogaron por la defensa de los obreros y en sendos editoriales impelieron al Gobierno a que tomara medidas prontas y eficaces. Toda esta campaña estaba dentro de los límites de la justicia y nosotros los obreros no podemos menos que agradecerla; pero al mismo tiempo les hacemos saber que la cuestión obrera en las provincias de Tarapacá y Antofagasta es aún más digna de

una campaña activa y ardiente, por cuanto aquí es donde más se necesita la acción eficaz del Gobierno y el estricto cumplimiento de la justicia y de las leyes que nos rigen.

La prensa de Santiago ignora hasta qué punto es explotado aquí el obrero chileno, y hasta dónde llegan los abusos y las iniquidades que con él se cometen.

El campo de acción de la prensa es muy vasto. Aquí hay problemas interesantísimos que estudiar y resolver, tanto en la parte administrativa como industrial, social y comercial.

La prensa obrera competía en aquel tiempo con periódicos capitalinos tales como *La Libertad Electoral* (Partido Liberal); *El Ferrocarril* (Partido Radical); *El Porvenir* (Arzobispado y Partido Conservador); *El Mercurio* de Agustín Edwards Mac-Clure, además de otros como *La Mañana*, *La Tarde*, *La Ley*, *El Estandarte Católico* y *El Diario Oficial*. En Valparaíso, *El Mercurio*, *La Unión*, *El Heraldo* y *El Fígaro*. Una estudiosa norteamericana, Gertrude Yeager de Tulane University, ha estudiado la cultura chilena en el siglo XIX. Al analizar "La Prensa Chismosa", dice que "de todos los periódicos en el siglo XIX en Chile, aparentemente sólo *El Mercurio* y *El Ferrocarril* estaban libres de chismoseos". (En *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 1, 1982, página 110.) El resto podía considerarse como "prensa amarilla y chismosa". Destaca la misma autora en el campo político-chismoso la *Revista Católica* y su sucesor *El Estandarte Católico*.

La estrecha relación entre periodismo y política, nos obliga a tratar brevemente la estructura política del país, la cual era regida por seis partidos: Nacional, Conservador, Liberal, Radical, Liberal Democrático o Balmacedista, y Demócrata. La influencia de la Iglesia fue obvia y evidente en el Partido Conservador. Clerical desde su formación, protegió los intereses de la clase alta, defendió los eclesiásticos y trató de limitar el poder presidencial. En la época que estudiamos, la iglesia se jugó enteramente por el Partido Conservador y éste la utilizó a su arbitrio en las campañas electorales. Recordemos que las haciendas en Chile tenían sus capillas donde predicaban sacerdotes provenientes de las parroquias circunvecinas. El control ejercido sobre la población campesina estaba asegurado. Ya en los comienzos de los años 20 —comenta Brian H. Smith,

(...) El Arzobispo Crescente Errázuriz de Santiago estaba preocupado por el problema de la intervención clerical en la política y la manipulación de la Iglesia por el Partido Conservador. En 1922 escribió una fuerte carta pastoral prohibiendo estrictamente a los sacerdotes participar en las demostraciones políticas, reuniones y banquetes y actuar como agentes o representantes de partidos. (*The Church and Politics in Chile*. Princeton University Press, 1982, página 73.)

En la pampa salitrera, el cuadro era diferente. La Iglesia era fuerte en los puertos y allí combatía a “los contrarios” como los denominaba Monseñor José María Caro, Obispo de Tarapacá desde 1912 a 1926. El encuentro entre socialistas y sacerdotes dio origen a polémicas en plena Plaza Prat o Condell de Iquique sobre la existencia de Dios, el socialismo y otros tópicos. Hubo emulación por parte de la Iglesia de las labores desarrolladas por socialistas, como la Cooperativa del Pan y los primeros atisbos de nacionalización de las salitreras. Destacó en este sentido, Fernando Vives Solar, S. J. Dice Monseñor Caro: “Fue el primero que la lanzó (nacionalización del salitre) entre nosotros, en favor de los obreros (...). Según su proyecto, por medio de Cooperativas Obreras se lograría juntar el capital suficiente para comprar y para instalar una Oficina Salitrera o varias”. (En *Monseñor José María Caro. Apóstol de Tarapacá* por P. Juan Vanherk Moris. Santiago, Editorial del Pacífico, 1963, páginas 349-350.)

La preocupación cultural y social de la iglesia en la pampa salitrera fue diametralmente opuesta a la observada en los campos del centro y sur de Chile. Diríamos que no tenían adversarios tan eficientes como los socialistas y anarquistas de Iquique. El enfrentamiento y la realidad salitrera hizo que la iglesia abordase temas sociales contingentes y los combatiese en el acto. Véase su programa de “La Semana Social” celebrada en Iquique desde el 29 de enero al 6 de febrero de 1916:

- “El Origen del Malestar Obrero”.
- “La Existencia de Dios”.
- “El Socialismo”.
- “La Ciudad Ideal de los Socialistas”.
- “La Ciudad Real del Porvenir”.
- “La Verdadera Solución de la Cuestión Social”.
- “Cooperativas (I y II Partes)”.

Monseñor Caro consiguió que de cada oficina asistieran tres delegados obreros. José María Caro quiso “convertir las Pulperías de las Oficinas en Cooperativas de Consumo (...) con el fin de aplacar el descontento que surgía cada día (...)” (Obra citada, p. 294). Obvio resulta añadir que tal propósito nunca fructificó.

Monseñor Caro vio la necesidad de contar con una publicación “que defienda la religión católica en esta provincia”. Así nace *La Luz*, una hoja semanal, editada ininterrumpidamente desde noviembre 3 de 1912 hasta “varios años después” del traslado de Monseñor Caro. Regresemos, después de este paréntesis, a la labor de la prensa obrera del período.

El periodismo proletario se encauzó por cuatro fuentes: las demócratas, socialistas, anarquistas y comunistas. La prensa anarquista, según Mario Bahamonde,

irrumpió a comienzos de este siglo y se incorporó a las pampas salitreras a través de los veleros europeos y de los ácratas capitalinos. Su lenguaje violento reventó como un dinamitazo y sus ideas lapidarias encendieron el descontento. Se trataba de ser libre, rebelde y valiente. Fue el periodismo que más impresionó a los asustados salitreros, que creyeron ingenuamente en su fraseología plagada de efectismo. (...) Por más de veinte años estos periódicos y sus hombres sostuvieron la batalla obrera de oficina en oficina y de pueblo en pueblo. A la larga, su resultado fue bien claro: la lucha por la lucha, la agitación por el descontento. Naturalmente, su primera publicación apareció en la pampa, en la Estación Dolores, en 1904, y se llamó *El Obrero Libre*, órgano del centro libertario "Luz y Libertad", dirigido por Juan Alberto Mancilla, que al segundo número cambió de nombre la publicación por un título más anarco: *La Agitación*. (Pampinos y Salitreros. Santiago, Editorial Quimantú, 1973, página 78.)

Los adelantados anarquistas en Dolores son Julio E. Valiente, Luis Guerra Sarmiento y Francisco J. Pezoa. A ellos se agregó otro obrero pampino, Luis Ponce. Debo advertir que ya en 1898, el periodista tacneño Mario Centore había fundado en la Oficina Huara el periódico *La Voz de Abajo* que fue suprimido por las autoridades. El periodismo político obrero se centra en los puertos de Iquique, Tocopilla, Antofagasta y Taltal.

En Santiago, ya en 1893 había aparecido *El Oprimido*. Escobar y Carballo había publicado *La Tromba* en 1898 y en 1903 funda *La Campaña*. En 1901 aparecen en la capital *El Siglo XX* y *El Progreso Social*. En Valparaíso se funda en 1901 la revista socialista *La Antorcha* en la que escriben Eduardo de la Barra, Carlos Newman y Carlos Porter. En 1898 Juan Bautista Bustos fundó *La Ilustración Tipográfica* y en 1890 *El Pueblo*, revista y diario dedicada al mejoramiento social de los trabajadores. Magno Espinoza instiga la publicación en el puerto de *El Panadero*².

Para el lector actual los nombres de muchos obreros y dirigentes han perdido su significado histórico. Osvaldo López, periodista obrero, funda *El Trabajo* en Iquique, órgano de la Combinación Mancomunal Obrera. Años más tarde recopila en el *Diccionario Biográfico Obrero de Chile*, cuyo primer número edita en 1910, las vidas de los principales dirigentes proletarios de la época. Su lectura nos entrega un cuadro vívido del esfuerzo de hombres y mujeres, no sólo en el plano social y económico, sino cultural. En la imagen del mundo de la aristocracia y clase media criollas, el obrero es un zafio, inculto e ignorante. La prensa obrera es el primer mentís a tal aserto y

² Para un estudio de la prensa obrera chilena, recomendamos el magnífico estudio de nuestro colega, Osvaldo Arias Escobedo, *La Prensa Obrera en Chile: 1900-1930*. Universidad de Chile-Chillán, 1970. Los franceses también se han interesado por el tema. Existe una Memoria de Maestría en la Universidad de Toulouse le Mirail (1977), de France Bezy, "La presse ouvrière au Chili de 1904 à 1927".

las publicaciones derivadas de tal prensa verifican nuestra opinión. Ya hemos mencionado algunas revistas en Santiago y Valparaíso. En Coquimbo se imprime *El Cantor del Pueblo* (abril y diciembre de 1908) idea del periódico *El Trabajo* para allegar dinero y "adquirir una prensa de mayor formato". Su material fue exclusivamente poético. Colaboraron en su primer número Alejandro Escobar Carvallo, Eduardo Gentoso, Francisco Pezoa, Luis Olea y otros.

Eduardo Gentoso exaltaba el valor de la prensa obrera en uno de sus poemas,

Qué viva la prensa que nunca se humilla,
que vivan los pueblos que saben luchar,
que sea la prensa cortante cuchillo
y sepa con honra imponer libertad.

Escobar Carvallo advertía en su poema "¡Maldición!":

Mientras el pueblo se prepara unido
a dar el golpe que lo vuelva libre,
sea el sufragio su mejor escudo,
la pluma el arma que en su mano vibre!

Virginia Céspedes, luchadora de comienzos de siglo ya había escrito en 1899:

¡Compañeras del Mundo, es la hora
de luchar por la bella Igualdad,
manteniendo la luz de la aurora,
que ilumina el *problema social*!

Un poeta popular, cuyo seudónimo "Loco Cuerdo", oculta al trabajador nortino, publica en *El Pueblo Obrero* de Iquique (18 de febrero de 1908) la siguiente:

Cueca Nortina

I

Si quieres emanciparte
pueblo valiente
debes primero unírte
para ser fuerte sí,
quien lo creyera
que con la unión
todo se consiguiera.

II

Si sufres desengaños
por tantos años
confiando en promesas

que no se cumplen sí,
que no se cumplen, sí
y es verdadero
que el rico no hará
nada por el obrero.

III

Se lamenta el pueblo
y sus gemidos
son por los gobiernos
desatendidos, sí
es gran desdicha
vender nuestro derecho
por plata y chicha.

El cohecho, forma cuasi legal en aquel tiempo de obtener un asiento en las Cámaras, fue combatido por los dirigentes sindicales³. A tal sistema se refiere el poeta en las líneas finales de su cueca.

El ser capaces de combatir los abusos, el mejoramiento de la autoestimación —logrado con la prensa obrera— la labor de las mancomunales, todo ello había hecho del trabajador pampino, un ser diferente, un nuevo hombre. Añádase a lo anterior, la prédica periódica de aquellos que anhelan un mejor futuro para las masas. Recuerda un viejo pampino, Julián Cobo (*Yo vi nacer y morir los pueblos salitreros*. Santiago, Quimantú, 1971):

Aparece por las pampas, el escritor obrero (Víctor) Soto Román, autor de *La mentira cristiana*: ahora casi nadie lo recuerda. Predica que el peor mal del hombre es la "cobardía" y aconseja mirar de frente a los patrones y las autoridades, con altivez, sin bajar los ojos.

"Todos somos de la misma naturaleza y todos perecemos." Verdades que el pueblo necesitaba acuñar en el cerebro. (...) "Yo sé que todos estos gringos —en su tierra— son maltratados y despreciados en la misma forma en que ellos los tratan a ustedes." Y agregaba: "No son seres superiores, no son de razas superiores, no son sabios ni inteligentes, ¿por qué los miran con respeto? No les digo que los insulten ni los golpeen, pero les aconsejo sean valientes, viriles frente a ellos. No son más que ustedes. Entiéndanlo y ténganlo siempre presente" (pp. 41-42).

Víctor Soto Román tenía más razón de lo que él mismo pudo suponer. El más destacado empresario de la época del salitre, John Thomas North, inglés de clase media, logró amasar su fortuna a base a sus certeros movimientos mercantiles y mejores relaciones económicas. Sin embargo, aún en vida, y después de su muerte, fue "maltratado y despreciado" por sus mismos connacionales, para utilizar los términos de Soto Román. La aristocracia inglesa no perdonaba los orígenes plebeyos o de "middle class", aunque le reportasen ganancias y dividendos leoninos en la Era del Salitre.

La formación autodidacta de tantos intelectuales obreros, desconocida para los estudiosos de hoy, puede ser resumida con datos sobre Francisco Pezoa, componente del grupo anarquista que conformaban Magno Espinoza, Luis Olea, Alejandro Escobar, Eduardo Gentoso y otros. Pezoa nació en 1885. Desde muy joven tomó parte activa en el movimiento social. Traducía del francés, inglés e italiano. Estudió sociología y los movimientos obreros de Europa y América Latina. Su preparación le permitía disertar en los Ateneos y Centros Obreros sobre cuestiones sociales, anarquismo, socialismo, síndica-

³ Recabarren decía en una entrevista que la FOCH "ha resuelto que todos nosotros, incluso las mujeres, salgan en el día de la elección armados de palos, e impongan a los partidos, a los candidatos y a sus agentes que no deben comprar la conciencia del ciudadano". (*El ABC*, Antofagasta, noviembre 29, 1920, página 3.)

lismo y las teorías neo-Malthusianas. Colaboró en periódicos como *El Rebelde*, *La Protesta*, *El Productor*, *Luz y Vida*, *El Trabajo*, *El Despertar de los Trabajadores*, etc. Sus composiciones poéticas fueron adaptadas a la música de canciones populares de la época. Sus mejores poemas son "El Ladrón", "Anarkos", "De vuelta del mitin", "Canto de Venganza", más conocido como "Canto a la Pampa", escrito a raíz de los sucesos de Santa María de Iquique en 1907.

Obreros de este calibre, en compañía con buenos autores e intelectuales, dieron vida a centros culturales en los que se buscaba compensar las deficiencias educativas causadas por el sistema social y económico vigentes. Así por caso, Víctor Domingo Silva, poeta, novelista y dramaturgo, redactor de *El Mercurio* de Valparaíso, en 1909 funda con Horacio Olivos Carrasco, Zoilo Escobar y otros la "Universidad Popular" cuyo fin fundamental era servir al pueblo. Ya hemos mencionado antes el Ateneo Obrero de Santiago⁴ y el mismo Ateneo de Santiago, fundado el 1º de mayo de 1899 por cuyas tribunas también se hizo presente la cuestión social. Este último estaba compuesto por personalidades de la época, pero "el alma y músculo de este prestigioso cenáculo artístico, ha sido exclusivamente su laborioso secretario, el laureado poeta Samuel A. Lillo", comentaban los autores de *Selva Lírica*, Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya (Santiago: Imprenta Universo, 1917, pp. 478-479).

En repetidas ocasiones hemos mencionado las mancomunales obreras, sin referirnos específicamente a ellas. Como lo declaran los obreros, esta institución se preocupa de los asociados, "porque no tenemos gobierno que vele por nuestra seguridad individual". Su reglamento apareció en *El Trabajo* de Iquique, el miércoles 4 de octubre de 1905. Tras las palabras de su programa se traslucen las ideas ya manifestadas por el sindicalismo europeo. Es necesario oponer al Capital, el frente unido de las fuerzas trabajadoras; no sólo la condición económica es importante, sino lo social que envuelve el desarrollo intelectual del obrero. Parte fundamental del Programa pone en claro en el acápite C del artículo 2º la igualdad social que buscan ante la ley: la unión los "hará fuertes en sus derechos y respetados en el orden jurídico y social". La iniquidad de los tratamientos característicos no sólo de la época, por parte del sistema jurídico, social y económico queda al descubierto en esta simple fraseología obrera.

Comprenden muy bien los organizadores de la Mancomunal que sin las herramientas necesarias, la institución carecería de fuerza y empuje. El establecimiento de una imprenta, como "órgano de publicidad" es fundamental para defender sus derechos. La instrucción del obrero no queda al acaso, su ilustración e instrucción son elementos básicos en tal cruzada. El artículo 4 muestra la determinación de la unión obrera en el plano nacional e internacional. No es de extrañar la reacción del Capital ante tal adversario que irrumpía de la nada. La pri-

mera mancomunal fue fundada por el lancharo Abdón Díaz en Iquique, el 21 de enero de 1900, con la colaboración de Maximiliano A. Varela. El 1º de mayo de 1902 se funda la Mancomunal de Tocopilla. Recabarren, presidente de la Combinación Mancomunal de Obreros de Tocopilla en 1905, dirige un largo memorándum a los trabajadores para insistir en la unión y afiliación a las organizaciones obreras. Los años transcurridos nos han hecho idealizar el período que estudiamos: el trabajador, el obrero acudió de inmediato al llamado del líder. Olvidamos que años y años de sometimiento lo hicieron vivir "en constante desunión y abandono (de) sí mismo". Recabarren titula su llamado "Seguro sobre la vida", y aparece en *El Trabajo* del mismo Tocopilla, el domingo 9 de abril de 1905. Cito parte de él, pues ocupa toda la página.

El trabajador ha sido siempre esclavo i si hoi se le da el nombre de libre es sólo como una irrisión i un sarcasmo.

Los gobernantes siempre han sido tiranos con los pueblos i si algunas veces hacen promesas, es sólo para engañarlos i hacer vivir a los pueblos de esperanzas.

Los capitalistas han sido siempre explotadores i sólo piensan en obtener del operario el mayor producto posible en dinero.

Las iglesias, asociadas de gobernantes i capitalistas procuran consolar de sus dolores a los pueblos, con mil fantásticos engaños i promesas para después de la muerte, a fin de conseguir arraigar la mansedumbre i la resignación entre los operarios, para que así puedan ser más fácilmente explotados i tiranizados.

Vemos, pues, que el trabajador vive entregado por completo a su suerte. Ni gobierno, ni patrón, ni fraile, alivian su situación, al contrario, esas tres instituciones viven rumbosamente con el fruto del trabajo del obrero.

Vemos a las ciudades ostentar grandes riquezas i adelantos, obra todo del brazo i del esfuerzo del pobre pueblo que en cambio de producir tanta riqueza, vive condenado a una miseria eterna.

Pero de esta situación tiene la culpa el mismo trabajador, porque vive en constante desunión i se abandona a sí mismo.

(...) Pero, ya es tiempo trabajadores de abandonar ese carácter indiferente que os mantiene esclavos del capital.

Ya es tiempo trabajador de abandonar ese carácter tímido i flojo que os mantiene esclavos del patrón.

Ya es tiempo trabajador de unirnos estrechamente para buscar nuestro mejoramiento i el de nuestras familias i de nuestros hijos.

¿Qué costará unirnos?

—Solamente un poco de buena voluntad y un poco de más amor por nosotros mismos.

(...) Si todos los pobres trabajadores nos unimos i hacemos propósito de vivir unidos siempre, tiene que llegar un día en que seremos menos pobres que hoi i mejor tratados.

Nada cuesta unirse. Será suficiente incorporarse a la gran Combinación Mancomunal de Obreros. (...) Será suficiente esta pequeña acción de hacerse socio, para que la unión empiece a ser una realidad.

Trabajadores: La Gran Combinación Mancomunal de Obreros está hoi organizada en Tarapacá, Tocopilla, Antofagasta, Taltal, Chañaral, Copiapó, Coquimbo, Tongoi, Valparaíso, Viña del mar, Quillota, Santiago, Coronel, Lota, Lebu i Valdivia; total: dieziseis secciones que forman este gran ejército, invencible hoi día, i que ningún abuso será capaz de desorganizar.

Cuentan estas secciones con once periódicos a su servicio para su propaganda.

(...) En Tocopilla i Toco hai siete mil trabajadores i hoi día apenas si hai 300 socios en la Mancomunal. ¿Por qué ocurre esto? ¿Es posible que los obreros abandonen una Sociedad que es la llamada a hacer respetar el derecho del pobre en todo terreno?

(...) Obreros, proletarios: Acudir, pues, os lo repetimos, a ser socios de esta gran sociedad. Es la única sociedad en Chile que busca el bienestar de los trabajadores por todos los medios imaginables.

El salón de la Sociedad Mancomunal está situado en la Plaza Condell, calle Sucre, 126, esquina con Aníbal Pinto; la secretaría está abierta al pueblo trabajador desde las 7 de la mañana hasta las 10 de la noche. Podéis, pues, concurrir a cualquiera hora i en cualquier día a pedir vuestra incorporación.

No lo olvidéis.

La Sociedad Combinación Mancomunal de Obreros, es una verdadera Sociedad de Seguros sobre la Vida del trabajador.

Firman la presente nota a los trabajadores, Luis E. Recabarren S., presidente y Carlos Morales G., secretario. Podrá el lector formarse un cuadro del Chile de comienzos de siglo, a través de la descripción que hace el dirigente obrero de los estamentos que conforman la sociedad. Sólo así podrá comprender los planteamientos que luego Recabarren desarrollará en su producción literaria, en especial en su obra dramática. Temas predominantes en sus escritos son la familia, el respeto a sí mismo y a los suyos, alejamiento de la taberna y prostíbulos, solidaridad con los hermanos en desgracia, lectura y más lectura para combatir la ignorancia y la superstición. Ante la masacre de San Gregorio, en la pampa salitrera, el 4 de febrero de 1921, Recaba-

ren escribe el poema "Los últimos mártires" en Pampa Unión, Antofagasta. Sus últimas estrofas son un llamado a los hermanos de los caídos por "la brutal metralla".

El ejemplo dado por los obreros nortinos, se extendió a lo largo de Chile, hasta alcanzar el extremo austral. Comentaba orgullosamente *El Trabajo* de Iquique en su edición de noviembre 8 de 1905,

Así como el telégrafo acorta las distancias y los ferrocarriles conducen los productos de un punto a otro del país, así la Mancomunal de Obreros, nacida en el extremo Norte de Chile, en la tierra salobre de Tarapacá, ha trasmontado las montañas que nos separan del extremo Sur de Chile, y se echan ya las bases en el puerto de Punta Arenas, como lo demuestra la siguiente carta:

Punta Arenas, octubre 4 de 1905.

Señor Presidente de la Mancomunal de Obreros Iquique.

Muy señor mío:

El que suscribe, humilde hijo del trabajo que desea con vehemencia mejorar por cuanto medio esté a su alcance, la situación precaria y angustiosa porque atravesamos los obreros residentes en este apartado rincón de nuestro querido Chile. Hace ocho meses que llegué de Antofagasta, después de haber sido socio fundador de la Mancomunal de Obreros de Taltal.

Luego que llegué a esta ciudad me impuse como un deber de iniciar un movimiento de opinión entre los compañeros de por acá, con el objeto de echar las bases de la Mancomunal, para lo cual escribí a Taltal solicitando dos ejemplares de los Estatutos de dicha institución, pero nunca obtuve contestación.

Por este motivo me dirijo a Ud. y a la digna institución que Ud. preside, se digne remitirme unos dos ejemplares de los Estatutos por los cuales se rige esa institución y al mismo tiempo, algunos periódicos aunque sean viejos para hacerles comprender a mis compañeros la altura a que se encuentra el esforzado trabajador de las desiertas pampas de Tarapacá.

Por este motivo quedaría eternamente agradecido si accediera a mi modesta petición para que en un día que no lo creo lejano, repercutiera el grito unísono de todos los proletarios puntarenenses y decir con todo el entusiasmo de nuestros corazones: "nos hemos emancipado al calor vivificador de la emblema que guía a nuestros hermanos de Tarapacá".

Sin más que esto, le deseo felicidad a Ud. y a la digna institución que preside.

Soy de Ud. atento y S. S.

Manuel J. Pino G.

Los estatutos y viejos periódicos eran las únicas armas que solicitaba Manuel Pino. Sabía de sobra que ello era suficiente. El ejemplo de los pampinos permitiría la liberación de sus hermanos.

Aquí valga tal vez la pena una pequeña digresión, que explica la admiración de Manuel Pino por la Mancomunal. Lafertte tuvo el tino de redactar sus memorias y merced a ellas conocemos un período histórico, visto desde la perspectiva obrera. Por él conocemos algunas actividades de Recabarren, que de otra manera habrían sido ignoradas. En sus memorias, páginas 107-108, recuerda la creación en Iquique de la Cooperativa del Pan —duró seis meses, por problemas externos e internos— y la misma fundación del periódico *El Despertar* merced al cooperativismo, por el cual Recabarren “tenía predilección”. Esto ocurre durante el período iquiqueño de Recabarren, 1911-1914.

Abdón Díaz y Maximiliano Varela, en 1905 ya han dado forma a la “Cooperativa de Consumos de la Combinación Mancomunal de Obreros de Tarapacá, Iquique”.

El establecimiento de mancomunales, periódicos obreros, cooperativas, todas tenían un objetivo común: estimular al obrero, sacarlo de su inercia, organizarlo. Sobrada razón tenía Child⁴ cuando aseguraba en 1890, “años deben pasar antes de que la masa de ciudadanos puedan *ser despertados a un sentido del deber y de sus derechos*”. Ese fue el propósito de la prensa obrera.

⁴ Theodore Child, *The Spanish American Republics*. New York: Harper and Brothers, 1891.

DERECHO A LA TRANQUILIDAD

“Ojalá ahora los medios de comunicación sean ecuanímenes para dar las noticias y el hecho de que el Gobierno haya pedido que las noticias que sean alarmantes sean dadas con tino es muy importante, ya que muchas veces una noticia, según como se presente, puede dar una voz de alerta o conmocionar a la gente.”

(Lucía Hiriart de Pinochet, en discurso a las socias de la Corporación contra el Cáncer, el 18-VI-85.)





Chile en el 1900: la emergencia del intelectual de capas medias

LUIS BOCAZ

En un esbozo biográfico de Baldomero Lillo, publicado en la década del cincuenta, José Santos González Vera hace referencia a cambios sobrevenidos en la ideología del productor cultural en la bisagra del nuevo siglo. Menciona nombres que comienzan a distinguirse en prosa y en poesía y, con su humor seco, avanza algunas consideraciones acerca de los grupos dominantes de la época:

"Gobernaba la aristocracia, apunta, asegurando a sus componentes una igualdad casi increíble. Cada uno era un pequeño dios, una torre. Los derechos de sus individuos apenas tenían límites. Sólo porque no les hacía falta no establecieron para ellos un régimen socialista. Podían hacerlo. El pueblo ¿qué era? Mano de obra, braceros. Pagábanse salarios míseros. En minas y salitreras, en vez de dinero, se daban fichas. Las condiciones de trabajo no eran producto del mutuo acuerdo, sino imposición de los respectivos mandamases. Esa juventud que se dedicó a la literatura y al periodismo, provenía de pequeños terratenientes, funcionarios y profesionales de provincia, con abundantes aspiraciones y limitado sustento.

Los jóvenes opusieron al abolengo su capacidad, pero no se les consideró; era como si no existieran, porque la aristocracia tenía pensadores

Luis Bocaz es profesor e investigador en el Instituto de Altos Estudios de la América Latina en París. El presente trabajo fue presentado originalmente en el coloquio sobre "Grupos dominantes y su discurso", organizado por la Universidad de París III (Sorbonne-Nouvelle) en 1984.

propios, poetas de su clase, y escritores de la misma cuna, aunque con la perspectiva de este medio siglo, se puede aseverar que sólo uno que otro —Federico Gana es un buen ejemplo— impuso su nombre con firmeza”¹.

El razonamiento del autor de *Vidas mínimas* sugiere la pertenencia de clase de los jóvenes escritores como factor importante de su concepción diferenciada de la naturaleza y funciones de la producción cultural. Aún más, esa visión diferenciada implicaría una contradicción con el discurso de los grupos dominantes. Quedan, sin embargo, dudas. ¿No habrá en las descripciones de González Vera la ilusión óptica de homogeneidad de quien mira un paisaje a la distancia? En otras palabras, parece necesario inquirir acerca del grado de conciencia que tuvieron esos jóvenes —o que los observadores exteriores tuvieron—, de su identidad como grupo y acerca de los elementos de su discurso que consideraban de definitiva divergencia frente al discurso de los grupos dominantes. Finalmente, aparte de esta entrada en el siglo XX, ¿existen factores en la evolución de la formación social chilena que puedan explicar la emergencia, en esos instantes, de este grupo de productores culturales que ha sido denominado “generación del 900”?

Nuestra hipótesis de trabajo es la de obtener algún esclarecimiento de estos interrogantes situando esta “generación del 900” en una línea de historia cultural que tiene como antecedente explicativo las transformaciones de la inserción del país en el orden neo-colonial.

1. La madurez del orden neo-colonial y la emergencia de un discurso de capas medias

Los historiadores nos han enseñado que, hacia 1880, se ha establecido en América Latina lo que Tulio Halperin Donghi denomina la madurez del orden neo-colonial². Pensamos que este hito de la evolución de las estructuras económico-sociales del sub-continente constituye un punto de referencia valioso para la periodización cultural. Es un momento en que el capital extranjero desborda el marco comercial para entronizarse en las fuentes de la producción de materias primas. En Chile, después de la Guerra del Pacífico, las salitreras de la región norte viven un proceso acelerado de desnacionalización. Un personaje inglés, Mr. North, adquiere relieves inquietantes en la menguada historia del país. El tono dominante de la época, algo que olvida González Vera, lo da un acomodo de los sectores sociales hegemónicos al engranaje de este nuevo “pacto colonial”. La oligar-

¹ José Santos González Vera, “Baldomero Lillo”, en: *Algunos*, Santiago: Nascimento, 1959, pp. 107-108. Es útil recordar que González Vera ya había trabajado la biografía de Lillo en 1931.

² Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza, 1970.

guía acepta gustosa el esquema internacional de división del trabajo: un país exportador de materias primas y consumidor de la producción de las naciones industriales.

El modelo de desarrollo, así esquematizado, no deja de tener consecuencias en el campo cultural. Si se trata de abstraer el núcleo de la ideología de los grupos dominantes, quizás pudiéramos hablar de una *normatividad heterónoma* en materia de procedimientos de legitimación cultural. El observador comprueba un retroceso evidente respecto de la aspiración teórica a la autonomía cultural visible en el período de organización de la república. Desde el punto de vista de los grupos dominantes, el proceso se traduce en la absorción de un modernismo indispensable para situar a Chile al nivel de las naciones desarrolladas. No es casual, entonces, que el joven poeta Rubén Darío, que llega a Valparaíso en 1886, encuentre, en Chile, al vocablo para englobar las nuevas líneas estéticas surgidas en distintos puntos del continente³. Con mayor claridad que en la producción literaria la orientación heterónoma del discurso de los grupos dominantes es palpable, por razones obvias, en el carácter de la expansión urbana que ha acompañado a este ingreso en la etapa de madurez del pacto neo-colonial. La ciudad substituye a la propiedad rural como lugar privilegiado del prestigio social. Cristaliza, además, en los grupos dominantes, la imagen de ciertas ciudades europeas como idea arquetípica de la Ciudad. La más favorecida con este amor a la distancia es, según se sabe, París. El resultado no se deja esperar y son paradójicamente viajeros franceses los que primero reparan, por escrito, en el carácter servil de estas imitaciones del paisaje urbano. En su libro *Au Chili*, Carlos Wiener manifiesta irónicamente su sorpresa ante el sincretismo estilístico que descubre en la capital:

"Nos hemos preguntado a qué estilo pertenecían las elegantes mansiones, las viviendas señoriales de Santiago, y no hemos encontrado una respuesta satisfactoria. Primeramente, salvo raras excepciones, no podría aquí hablarse de casas: se trata, sobre todo, de fachadas y decorados, variados hasta el infinito, que nos muestran ora un techo Renacimiento, sostenido por columnas dóricas, ora un edificio de estilo florentino en su cuerpo central, flanqueado por alas de cualquier estilo. El ladrillo y el adobe de las murallas, el yeso, el estuco o la madera ornamental, lucen colores que, al atardecer, les dan la apariencia de mármoles o granito, de pórfidos o jades. Hay ciertas horas en que Santiago, bañado por la luz del crepúsculo, adquiere un aspecto feérico, inverosímil. Si los materiales empleados fueran verdaderos y no simples imitaciones, si las columnas y los capiteles estuvieran esculpidos realmente en mármol, qué de millones y millones se habrían tragado esas mansiones"⁴.

³ Vid. Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 156.

⁴ Charles Wiener, *Au Chili*, París: Ed. du Cerf, 1888, p. 14.

La aventura espiritual que engendró el exotismo de la arquitectura de Gaudí en Barcelona, asume en Santiago y Valparaíso una función de ocultamiento de la realidad nacional y americana. Se trata el espacio urbano con pautas que modifican la fisonomía de las ciudades emanadas de las ordenanzas reales. Y, por moda, se recurre a arquitectos extranjeros que encarnan principios estéticos dudosos. Otro viajero francés critica, en 1899, lo que estima una pérdida lamentable de la sencillez de las viviendas chilenas en manos de estos arquitectos llegados del exterior. La fiebre de la novedad ha significado, según este observador, que "se han abierto las puertas al más perfecto mal gusto"⁵.

Los testimonios recapitulados suponen un juicio inapelable respecto de las transformaciones infligidas a la planta de las principales ciudades de Chile, en particular la capital. Sin embargo, una opinión digna de ser tomada en cuenta es diametralmente opuesta a esta visión negativa. Rubén Darío, por la misma época, deslumbrado con los atardeceres de Santiago, la llama ciudad aristocrática. Su admiración va aún más lejos. En la organización del espacio interior de la vivienda oligárquica, evalúa con entusiasmo los signos de prolongación o correspondencia con el paisaje urbano. A su pluma debemos una de las más minuciosas descripciones del decorado de la intimidad oligárquica. Sirvanos de apoyo aquel texto que nos introduce a las habitaciones personales de su amigo Pedro Balmaceda Toro. Se trata, a decir verdad, de una situación relativamente excepcional, pues su compañero de arte, en este caso, es el hijo del presidente de la República. Mas creemos legítimo utilizar el trozo como un índice de lo que los grupos dominantes estiman un criterio de gusto prestigioso:

"El era apasionado por los *bibelots* curiosos y finos, por las buenas y verdaderas japonerías, por los bronce, las miniaturas, los platos y medallones, todas esas cosas que dan a conocer en un recinto cuyo es el poseedor y cual su gusto"⁶.

En el recuento del gabinete vuelve a quedar en claro que Darío cifra su valor en la naturaleza de un enclave organizado conforme a un gusto dictado por normas externas. Una reproducción de Doré atrae su atención sobre la pared. Más allá, en un retrato, observa que el personaje, Pedro, viste "traje de los tiempos de Buckingham". Su mirada descende a los libros y descubre las últimas novedades de la producción universal "en especial la francesa". Siguiendo su recorrido bibliográfico, advierte sobre la mesa "las pilas azules y rojizas de la *Nouvelle Revue* y de la *Revue des deux mondes*". Finalmente queda aún tiempo para admirar los "pequeños biombos chinos" que delimitan ese interior. En ese pequeño mundo, todo concurre a reconciliar

⁵ C. de Cordemoy, *Au Chili*. París: Hachette, 1899, p. 100.

⁶ Rubén Darío, *Obras completas*, Madrid: Aguado, 1950, t. II, pp. 160-161.

materias y objetos importados con un consumidor privilegiado que reproduce, en una ciudad de América Latina, una atmósfera cultural de gusto europeo.

Si ésta es una de las manifestaciones sobresalientes del discurso de los grupos dominantes, las transformaciones de la estructura social, reseñadas por los historiadores: aparición de la clase obrera y ampliación de los sectores medios, ¿influyen en el desarrollo de un discurso divergente, según lo señala González Vera? En los veinte años que corren desde 1880 hasta la aparición del grupo denominado "generación del 900" es posible detectar el avance de una sensibilidad diferenciada. Su base social más evidente se relaciona con la gradual emergencia de grupos de capas medias que crecen en la medida en que se hacen más complejas las funciones del estado. El productor cultural que se recluta en este medio social se presenta en escena con una actitud crítica ante el opresivo predominio de la heteronomía cultural. Postula atisbos de la búsqueda de una identidad nacional que por reacción antiurbana, asocia a un modo de vida rural. Tomemos el ejemplo de Arturo Gigovic, periodista de Valparaíso que en 1887 gana el primer premio de un concurso con un artículo de costumbres que lleva por título *El Valdiviano*⁷. Gigovic, echando mano de una metáfora basada en la vivienda, escribe:

"Cuando llega un mueblaje nuevo a una casa, suele suceder que los muebles que hasta entonces adornaban la sala pasen a las piezas interiores, y con el tiempo, continuando su decadencia, van a parar a los aposentos de los criados o a algún desván. Con la suerte de estos muebles tiene cierta semejanza la de nuestras costumbres nacionales: otras costumbres importadas del extranjero se han incrustado en los principales centros y las nuestras tenemos que ir a buscarlas en los pequeños pueblos o en los campos, y si las hallamos en las primeras ciudades de la República, no es por cierto en los grandes salones, sino en los hogares modestos"⁸.

Gigovic presenta, en 1887, un texto que lo sitúa dentro de una tradición con arraigo en la producción cultural del siglo XIX: el costumbrismo. Si pensamos que ya Darío ha publicado en diarios y revistas algunos de los cuentos modernistas que formarán parte de *Azul*, nos encontramos ante concepciones diferenciadas de las formas cortas en la ficción narrativa. Por otra parte, su reivindicación del espacio rural, receptáculo privilegiado de cierta pureza de lo nacional frente a la inautenticidad de las ciudades, es un antecedente cercano de algunos aspectos de lo que más tarde se denominará criollismo. Algunos pasajes del mismo artículo constituyen una abierta crítica

⁷ "El Valdiviano", de Arturo Gigovic, ganó Premio de Honor en el Certamen Varela en el que fue premiado *El Canto Epico* de Rubén Darío. Para una reproducción accesible véase la recopilación de Manuel Rojas, *Los costumbristas chilenos*, Santiago: Zig-Zag, 1957, pp. 104-201.

⁸ *Op. cit.*, pp. 174-175.

del modelo cultural de la oligarquía realizada desde la perspectiva de otros grupos de la estructura social:

“Los que pisan los tramos más altos en la escala de la fortuna han sido y siguen siendo los primeros en adoptar las costumbres venidas de ultramar, y ahí los tenemos que saludan en inglés, visten en francés, cantan en italiano y bailan en polaco”⁹.

Esta mofa del cosmopolitismo va asociada a una valorización del personaje popular: “los pobres rotos y los guasos pobres” en los que señala fidelidad a “hábitos tradicionales”. El paralelo es explícito. Los sectores oligárquicos son culpables de abandono u olvido de una tradición que Gigovic da por válida para el territorio de la República. El recuento que él mismo ofrece, sin embargo, no pasa más allá de algunos elementos folklóricos propios de las haciendas del valle central. Interés, desde este punto de vista, tiene la actitud que le asigna a las incipientes capas medias entre las cuales se cuenta. Prosiguiendo con su figura espacial para la estratificación de la sociedad, sentencia:

“Los que posan sus pies en los travesaños intermedios de la escala, según se hallen más próximos a aquéllos (la oligarquía), o a éstos (los rotos y guasos pobres) olvidan o conservan las costumbres nacionales tanto mayor o menor sea la proximidad a que se encuentran de los extremos”¹⁰.

Sorprende, en este hombre de capas medias, la visión bastante consciente de las relaciones entre ideología y estructura social. Pero, además, sorprende un productor cultural que en estos momentos de ingreso a la madurez del pacto neo-colonial, enjuicia ácidamente a los sectores oligárquicos por su orientación heterónoma. Esta reivindicación de la costumbre nacional, como categoría de la ideología estética, corre paralela al exotismo dariano cuyos cuentos ya están publicados en la prensa. La posición y el vocabulario de Gigovic, los volveremos a encontrar en el 900 dotados de un vigor que encubre nuevos contenidos.

II. La ideología cultural del 900: un arte propio nacional

Entre el artículo de costumbres de Gigovic y la aparición de los jóvenes del 900, una tragedia divide la historia del país. Hablamos de la cruenta guerra civil de 1891 que culminó con el suicidio del Presidente Balmaceda. En la abundante bibliografía que se ha dedicado al tema, sobresalen los trabajos del historiador Hernán Ramírez que interpreta este episodio como “el agudo conflicto entre elementos

¹¹ Hernán Ramírez, *Historiador del movimiento obrero en Chile*, Santiago: Austral, 1956, p. 198. Ver, además, su libro *Balmaceda y la contrarrevolución de 1891*, (2.ª ed.), Santiago: Ed. Universitaria, 1969.

sociales dirigentes, pero con intereses contrapuestos, que decidieron su supremacía mediante el empleo de las armas"¹¹. Aparte de poner de relieve la intervención del capital inglés en favor de la fracción opositora a Balmaceda, el historiador chileno señala que con posterioridad al desenlace del conflicto las distinciones ideológicas entre liberales y conservadores pierden significación. Nuevamente es un observador extranjero, uno de los primeros en advertir el carácter superficial de la contradicción entre los grupos hegemónicos que pocos años antes se habían enfrentado por las armas. En diciembre de 1896, con ocasión del traslado de los restos del presidente Balmaceda desde su sepultura provisional a la tumba de la familia en el cementerio, el cónsul de Francia envía al Quai-d'Orsay un oficio que resume su asombro frente al cambio que advierte en la opinión pública:

"Nada más significativo que ese desfile triunfal en que los representantes de todas las comunas suburbanas, con banda de música y banderas al viento, seguían la carroza cubierta de flores del Presidente derribado. No ha llegado todavía la hora de la estatua, pero ya son los honores del triunfo.

"Y ese es, hasta hoy, el resultado más claro de la revolución que ha hecho correr ríos de sangre y que ha costado a Chile más de doscientos millones de francos"¹².

Se ha avanzado la hipótesis de que esta rápida morigeración de las contradicciones entre grupos dominantes que habían arrastrado al país a una guerra civil se deba a la aparición en escena de la clase obrera. Para completar ese cuadro explicativo es necesario agregar la presencia de capas medias que han experimentado un apreciable crecimiento en su doble aspecto de residuales y emergentes. Pero, ¿desnuda el discurso de estos grupos ese corte de la historia del país que fue la Guerra Civil del 91? A nuestro entender, no es dable documentar una modificación de diferente naturaleza a la de aquella que se insinuaba en Gigovic. La profundización de un punto de vista de productores culturales emergentes que observan la evolución del país con un proyecto disociable del de la oligarquía.

Un conjunto de documentos substantia la dimensión de estos cambios. Son artículos aparecidos en la prensa y revistas en el año 1904, en torno a la fecha de publicación de *Sub terra* de Baldomero Lillo. *Sub terra* es un volumen de cuentos que tiene por personajes a los mineros del carbón de la región de Lota. Su autor es uno de esos provincianos que ha llegado a la capital en medio del proceso de urbanización que vive el país. Un desconocido que hasta la fecha no

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹² Informe de Balny d'Avricourt, Légation de France au Chili a Son Exc. Monsieur Hanotaux, Ministre des Affaires Etrangères, 7-XII-1896 (Archives du Ministère des Affaires Etrangères, Correspondance Politique et Consulaire, Chili, vol. 1, fol. 90).

ha publicado y a quien sus amigos incitan a escribir las narraciones que le han escuchado de viva voz en las tertulias literarias. Se trata, en cierto modo, de un caso límite que obliga a extremar las posiciones que se abren paso en la juventud intelectual¹³.

Todos estos antecedentes transforman a *Sub terra* y a Baldomero Lillo en el equivalente del *affaire Dreyfus* para los efectos de la cohesión del grupo que lo sostiene. Es posible distinguir en ese comportamiento signos de una vocación en cuanto vectores de ideas y mitos, al mismo tiempo que una actitud crítica respecto del orden social¹⁴. En el corpus mencionado se distingue un texto de Federico Gana en quien, según lo recordaba González Vera, no son congruentes su pertenencia de clase y su posición de clase, y además es uno de los escasos escritores del 900 salido de los grupos oligárquicos que "impuso su nombre con firmeza".

Federico Gana es también un cuentista y su saludo entusiasta al novel escritor prueba su generosidad artística. El artículo aparece en *El Ferrocarril* el 15 de septiembre de 1904, y encara la faena de situar el libro de Lillo dentro de la historia literaria de Chile. En este esfuerzo, Gana emite algunas opiniones de interés acerca de la producción cultural del país en las que se perciben módulos de la ideología estética que emerge en esos instantes:

"Desde hace algunos años, obsérvase en muchos de nuestros escritores jóvenes una marcada tendencia a buscar para sus producciones temas u asuntos esencialmente chilenos saturados de cierta dosis de incipiente socialismo"¹⁵.

Imposible disociar esa vaga alusión temporal de la propia experiencia del cuentista. "Desde hace algunos años" lleva a recordar una noche de 1897 en que su cuento *La Maiga* fue tan ruidosamente abucheado en el Ateneo de Santiago que el autor no pudo finalizar la lectura. La historia literaria explica esta actitud del público sugiriendo que el cuento no correspondía al gusto predominante por su tratamiento de un ambiente y personajes campesinos. Es decir, la ideología estética del relato aceptaba las pretensiones de Gigovic e ilustraba lo que Gana consideraba "temas y asuntos esencialmente chilenos", pero podría conjeturarse que chocaba a un gusto modelado por el modernismo de *Azul*. Lo insinúa Samuel Antonio Lillo cuando intenta explicar el episodio:

"Cómo era posible, pues, que alguien tuviera el mal gusto, por no decir la grosería, de escribir sobre los rotos o los campesinos y de hablar de cami-

¹³ Este corpus ha sido reproducido por Raúl Silva Castro en su edición de las *Obras Completas* de Baldomero Lillo, Santiago: Nascimento, 1968.

¹⁴ "Intellectuals", en: *Dictionnaire critique du marxisme*, París: P.U.F., 1982.

¹⁵ Federico Gana, "Sub terra", *El Ferrocarril*, 15 de septiembre de 1904.

nos polvorientos o enlodados por donde cruzan cabalgatas harapientas y enamoran rústicos don Juanes a heroínas de rebozo y pie desnudo?"¹⁶.

Tema novedoso en el artículo citado es la mención de "la dosis de incipiente socialismo" que Gana adjudica a este grupo de nuevos productores culturales. En esta materia el autor de *Días de campo* se limita a formular un juicio de existencia. Aunque más adelante se encarga de declarar su admiración por esta "protesta ardiente casi desesperada contra las injusticias del destino y las inevitables desigualdades", no es precisamente esta vertiente la que observa con más entusiasmo. Para él, *Sub terra* vale en tanto materialización de una ideología estética de la que se siente un teórico y, en cierto modo, precursor:

"Débil en sus principios, escribe, esta tendencia ha ido acentuándose de día en día y ha sabido revelarse por medio de alguna obra digna de consideración y de los más sinceros aplausos, haciéndonos concebir las más risueñas esperanzas a los que soñamos con un arte propio nacional"¹⁷.

Se preocupa, asimismo, de darnos algunos ejemplos que ilustran esta nueva línea en el terreno de la poesía, y cita a autores cuyas fechas de nacimiento son levemente posteriores a 1867, año de su nacimiento y del de Baldomero Lillo. Todos los ejemplos utilizados apuntan a dejar en evidencia, a contraluz, la orientación heterónoma que estima defecto capital de la producción cultural vigente:

"Es consolador para nosotros tomar nota de esos generosos esfuerzos en pro de la independencia de nuestro arte, que durante tantos años ha arrastrado vida débil y enfermiza, pidiendo prestadas las más de las veces su inspiración, su forma y hasta su vocabulario a las obras de los poetas y escritores europeos"¹⁸.

Después de la crítica sociológica de Gigovic a las costumbres de grupos excesivamente ceñidos a un modelo externo, Gana se orienta directamente a aspectos de la ideología estética. Por esta vía, empalma con las preocupaciones fundadoras de Lastarria y con la noción de autonomía cultural preconizada en la primera mitad del siglo por Bello. Es preciso esclarecer que, en ningún momento, propugna la abolición de toda eventual relación del productor cultural con modelos extranjeros. Por el contrario, el artículo nos pone a la vista nombres de autores de diferentes nacionalidades, citados elogiosamente: Gorki, Dickens, Zola, Turgueniev. En fin, el repertorio muestra sensibilidad hacia literaturas que, en esos momentos, representan

¹⁶ Samuel Antonio Lillo, *Espejo del pasado. Memorias literarias*, Santiago: Nascimento, 1947, p. 166.

¹⁷ Federico Gana, *loc. cit.*

¹⁸ *Ibíd.*

una introducción relativamente novedosa en Occidente como la literatura rusa. Estaríamos, entonces, frente a una actitud que no dista de la apertura intelectual que siempre se ha atribuido monopólicamente al modernismo. La diferencia estriba en una utilización diferente del modelo externo para una relectura de la historia cultural del país.

Gana estima un dato adquirido la existencia de una tradición propia. Se comienza a vislumbrar los contornos de un panteón en donde ocupan sitio honroso los costumbristas:

"Después de las ya lejanas producciones de este género de Jotabeche, Blest Gana y Pérez Rosales, después de Gigovic, llega el autor de *Cuadros mineros* a colocarse en lugar honroso y distinguido al lado de esos nuestros primeros novelistas de costumbres"¹⁹.

Desde este punto de vista, Federico Gana evidencia notables rasgos de continuidad respecto de la ideología estética anterior al modernismo. Algunas de sus afirmaciones respecto de *Sub terra* nos dejan la impresión de que la obra prolonga en el siglo XX los rasgos positivos del costumbrismo. No sólo en tanto los nombres que cita para establecer una filiación literaria, sino también en los criterios que utiliza para su clasificación. En efecto, Gana habla de "cuadros" omitiendo definitivamente el término "cuento". Muestra clara conciencia de la identidad diferenciada de un nuevo grupo de escritores jóvenes. Llega a calificarlos de "falange de juveniles escritores" y asigna a la producción cultural de este grupo la función de ser fiel intérprete de:

"Las bellezas de nuestro suelo, el original y pintoresco interés de nuestras costumbres populares y de nuestra indole social"²⁰.

Este programa dirigido a que en el extranjero se conozca "nuestro modo de ser característico" parecía reiterar la ideología estética del costumbrismo y no avanzar mucho más allá de lo planteado por Gigovic diecisiete años antes. Sostenemos que dos elementos aludidos en el presente estudio, sitúan bajo una nueva luz este aparente retroceso: la ideología del modernismo y la situación que afronta la formación social después de 1880 en el orden neo-colonial. La mera lectura del prólogo de Juan Valera a *Azul* de Rubén Darío permite observar las postulaciones de Gana como una suerte de respuesta en la que aparece una concepción opuesta de la producción cultural. Recordemos un pasaje:

"Si el libro, impreso en Valparaíso en este año de 1888, escribe Valera, no estuviese en muy buen castellano lo mismo podría ser de un autor francés,

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

que de un italiano, que de un turco, o de un griego. El libro está impregnado de espíritu cosmopolita"²¹.

¿Por qué el escritor chileno exhibe una ideología tan diametralmente opuesta a través de su discurso teórico? Posiblemente, por un sentido de la historia nacional que percibe como una aventura frustrada de sus grupos dirigentes. Reunir los fragmentos de una identidad nacional en este orden neo-colonial que subordina al país es labor a la que debe concurrir y ya concurre el discurso divergente de sus compañeros de generación.

Al filo del nuevo siglo, la historia de la cultura registra modificaciones en el discurso de los grupos dominantes. Un grupo de jóvenes de capas medias irrumpe en el campo de la producción literaria. Tradicionalmente, se ha asimilado su visión a la de un grupo generacional que interviene con temas de la tendencia que más tarde se denominará criollismo. Sin embargo, su aparición no puede ser explicada fuera del proceso que vive la formación social en el orden neo-colonial. En efecto, es posible considerar su ideología estética como una respuesta a la heteronomía cultural del discurso de los grupos oligárquicos para lo que buscan antecedentes en el costumbrismo del siglo XIX.

La conciencia de su identidad de grupo los inscribe como primera representación de un intelectual de capas medias. Su progresiva afirmación en el campo de la producción fijará las grandes líneas de un comportamiento que, con variaciones, se prolongará hasta 1950 aproximadamente.

²¹ Juan Valera, "Prólogo de D. Juan Valera a D. Rubén Darío", in: *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile*, Homenaje de la Universidad de Chile a Rubén Darío en el Cincuentenario de la publicación de *Azul*, t. I, Santiago de Chile: imp. Universo, 1939, p. 197.

AL PIE DE LA BANDERA

"No entiendo esos sustos de que nos vamos a abanderizar. ¡Si estamos abanderizados! Estamos contra la Unión Soviética, porque hemos sido blanco de sus ataques desde hace años... Los no alineados no subsisten en la historia."

(Almirante Patricio Carvajal, ministro de Defensa de Pinochet, en declaraciones a la prensa. Fortín Mapocho, 20-VI-85.)



El hombre que se casó con seis mujeres

El culebron que se comió a la niña en las minas del Volcan

Una cineasta que no quiere ser transparente

Conversación con Valeria Sarmiento

JACQUELINE MOUESCA

*Ella no es la única chilena que hace cine en el exilio, pero es, seguramente, la que muestra una labor más continua y coherente. Vive en Francia, pero sus películas las ha hecho con capitales y en paisajes muy diferentes: el suburbio parisino, Bélgica, Alemania Federal, Costa Rica, Portugal. En sus films hay un tema dominante, casi obsesivo: el de la condición de la mujer. El último, **Mi boda contigo** (Premio Donostiarra a los Nuevos Realizadores, Festival de San Sebastián, 1984) es un cáustico peregrinaje al universo de la novela rosa y de uno de sus santones indiscutidos: Corín Tellado.*

*No le falta razón a Valeria Sarmiento para mostrarse susceptible y celosa cuando se trata de la identidad femenina. Casada con Raúl Ruiz, de trayectoria bien conocida como cineasta, ocurre que muchos prefieren soslayar el conocimiento de lo que es ella y de lo que es su obra, limitándose a una fácil clasificación: "la mujer de..." Etc. Otros van más lejos. Como ese crítico de cine parisino que quiso, tal vez, únicamente hacer un chiste maligno y consiguió plenamente poner de manifiesto su misoginia (tan francesa) cuando afirmó que **Mi boda contigo** "es la mejor película de Raúl Ruiz".*

Esta conversación es sólo una versión fragmentaria de una larga charla sostenida recientemente en París con la cineasta, en el mismo

¹¹ Jacqueline Mouesca es documentalista en audiovisual y diplomada en cine por la Universidad de París-I y X (Sorbonne y Nanterre). Vive en Madrid.

departamento (Nº 5, bulevar de Belleville, en el populoso, pero sobre todo popular París-XVIII), que ellos se han obstinado en no querer abandonar en once años, a pesar del trabajo ahora sostenido y estable, a pesar de la notoriedad y el éxito.

—Alguien autorizado dice que en toda la historia del cine —menos de un siglo— hay, al lado de varios miles de realizadores varones, apenas un centenar de mujeres cineastas. ¿Tú, que estás entre ellas, qué opinas de esta situación tan desigual? A lo mejor nuestra conversación podría partir de esto.

—Voy a hablar de mi historia personal. En Chile era difícilísimo hacer cine, y el que yo pude hacer fue posible sólo gracias a las latas de película virgen con que Raúl me pagaba el trabajo que yo hacía para él, y al dinero que fui juntando con los montajes hechos para otros cineastas. Claro, es comprensible, quizás, porque en Chile el problema económico era muy grande —en Chile y en los otros países latinoamericanos— y el poco dinero disponible se daba de preferencia al realizador, varón en todos los casos. Después estuve algún tiempo en Alemania, y luego me instalé en Francia, país este lo suficientemente rico como para que a uno le digan ¡pruebe! con lo cual le dan la posibilidad de hacer cine. Pero hay que ser tozudo, obsesivo para lograrlo, para desarrollar el cine que uno quiere hacer.

—Aquel mismo historiador sostiene que cuando un hombre hace cine se piensa que es un hecho normal, pero que si es una mujer es "el triunfo de la voluntad", y que si llegó a eso es porque se trata de una mujer muy excepcional.

—Bueno, el cine es un trabajo de equipo y generalmente se estima que las mujeres no pueden trabajar con un equipo muy grande de gente...

— No pueden dirigirlo...

— Sí, no pueden dirigirlo, eso se piensa.

— Las mujeres que trabajan en el cine (dejando de lado, claro está, la actuación) se ocupan, por lo general, de labores consideradas menores, como script, auxiliar de producción, montaje, etc. Tú has hecho montaje, y alguna vez creo que dijiste que eso era muy importante en tu formación.

—Yo estudié en la Escuela de cine de la Universidad de Chile de Valparaíso. El primer año eran estudios teóricos; en el segundo empezó la formación práctica. Había que formarse principalmente en el trabajo y yo no podía empezar inmediatamente a dirigir. Me puse a hacer montaje, con Raúl, desde luego, y con Carlos Piaggio. Más tarde, ya fuera de Chile, he seguido haciendo montaje, tanto para Raúl como para otros realizadores. La verdad es que yo no quiero abandonarlo; no puedo dirigir una película tras otra, a mí me gusta ir combinando las cosas, alternándolas, así me doy tiempo para refle-

xionar, para preparar la realización de la película siguiente. El montaje es otra forma de acercarse al cine, y a mí me permite relajarme, es como un instrumento de espera. Si tuviera que aguardar la realización de una película quedándome con los brazos cruzados me desesperaría, porque no me gusta alejarme del cine.

—*Entiendo que en Chile tu trabajo principal fue el montaje...*

—Sí, aunque también trabajé como realizadora en un documental sobre las mujeres que hacen *strip-tease*. Como montajista trabajé con Raúl en *Palomita blanca*, en películas de propaganda del Partido Socialista y en spots de televisión sobre las diversas campañas de la época. Hice montaje pero también un poco de todo. En cuanto al film sobre las "estriptiseras", que se llamaba *Un sueño como de colores*, debo decir que no fue muy alabado, porque no se entendió mucho que yo hiciera una película sobre las bailarinas del Bim-Bam-Bum cuando había tantas cosas importantes que hacer y cuando todos los cineastas estaban volcados haciendo films sobre el proceso político. Lo cierto es que yo tenía un móvil claro: hacer algo sobre la condición de la mujer...

—*¿Y dónde está ahora ese film? ¿Se proyectó alguna vez?*

—Está en Chile, no lo he podido sacar. Tampoco pude proyectarlo nunca, públicamente, quiero decir, porque lo terminé poco antes del golpe. Sólo pude mostrárselo a gente del oficio.

—*En el extranjero también has seguido haciendo montaje.*

—Sí. Cuando salí de Chile, llegué primero a Alemania, a Berlín occidental. Allí me contrataron en una escuela de cine para ayudar a un grupo que estaba haciendo una película sobre Chile. Les enseñé a utilizar los equipos, a elaborar el guión y, por supuesto, a hacer el montaje. Después me vine a Francia, a París, y me puse a trabajar en montaje. Al principio sólo con Raúl, pero cuando ya tuvieron confianza en mí, también trabajé con otros realizadores.

—*¿Cuál fue tu primer film como realizadora, fuera de Chile?*

—*"La femme au foyer"...*

—*O sea, La dueña de casa.*

—Sí. Fue una película que hice con Carla Cristi en torno a un tema que me obsesionaba. Yo no quería olvidarme del periodo de "las cacerolas", de ese fenómeno de la mujer burguesa instalada en el interior de su casa y sosteniendo un diálogo: ella reclamaba por las cosas que pasaban sin entender realmente lo que ocurría en el mundo exterior. El film duraba veintitrés minutos y para hacerlo tuve que reconstituir un departamento típico de Providencia.

—*¿Quién produjo el film?*

—Una institución que da dinero a los cineastas que comienzan: Groupe de Recherche et Essais Cinématographiques. Me dieron diez mil francos; es decir, que tuve que hacer la película prácticamente a pulso. Todo eso fue en 1976. La película fue premiada en Belfort y me

sirvió para demostrar que yo era capaz de hacer cine fuera de Chile.

—¿Y después qué vino?

—Un documental sobre la emigración financiado por el Centre Bruxellois de l'Audiovisuel. Costó quince mil francos y lo realicé con Leo de la Barra y Claudio Martínez. Está hecho en forma abstracta aunque realizado en la "banlieue" parisina. No filmé nunca en plano general, los emigrados y los exiliados no muestran nunca la cara: filmé sólo sus cuerpos sin cabeza, mientras comían o trabajaban como bestias. Prácticamente no tiene diálogos, no tiene textos. Para mí era importante mostrar que todos los cuerpos sufren lo mismo en las mismas condiciones de vida. Era un film bastante angustiante. A los belgas no les gustó para nada. No entendieron que pudiera hacerse cine de vanguardia con un tema político-social. No entendieron que yo filmara a la gente sin cabeza. Creyeron que si yo lo hacía así era porque no sabía filmar, que eso no era "vanguardia". Para mí, sin embargo, es la película más válida que he hecho, la más linda, pero lógicamente, ya no he podido seguir haciendo ese tipo de cine, porque nadie aceptaría producir otro film como ése.

—¿Nunca lo pudiste mostrar?

—Nunca. Los del Centre Bruxellois estaban francamente furiosos conmigo. Ellos hubieran querido una película más formal. Como la que hice después para las Naciones Unidas sobre los niños de los exiliados.

—¿Los exiliados chilenos?

—Sí, unos grupos familiares que vivían en una "banlieue" del sur de París. Ocupaban unos departamentos H.L.M.* en edificios desmesurados, con unos parques en que se veía a unos hipopótamos gigantes. Aunque en sus departamentos tenían comodidades modernas: refrigerador, lavadora, los niños echaban de menos la vida en Chile al aire libre, los columpios, los amigos. Había uno que venía de Valparaíso, donde vivía en una "mediagua", pero que decía: "Yo quiero volver a Chile a la misma casa que tenía".

—Recuerdo bien esa película, porque me tocó llevarla al Festival de Tashkent. *Gente de todas partes, gente de ninguna parte. Tenía una música de Hindemith, digamos, muy claustrofóbica.*

—Esa película data de 1980 y después estuve casi dos años sin poder realizar otra. Me dediqué a hacer montaje, y mientras tanto bombardeaba a la Televisión alemana con un proyecto tras otro, que eran sistemáticamente rechazados. Hasta que se me ocurrió un proyecto sobre el machismo latinoamericano. Se lo propuse a los alemanes tres veces y a la tercera lo aceptaron.

—¿Te dieron mucho dinero?

—Doscientos mil francos. Tuve que trabajar con un presupuesto

* H.L.M., "habitation a loyer modéré", vivienda de alquiler barato.

muy ajustado, pero me alcanzó. Yo hice la realización, Leo de la Barra la cámara; Joaquín Pinto, un portugués, el sonido, y el montaje lo trabajamos con Claudio Martínez.

—*El hombre cuando es hombre. ¿Y por qué elegiste Costa Rica para filmarla?*

—Porque era el único país latinoamericano que me daba visa. En esos años era muy difícil, prácticamente imposible, conseguir autorización de entrada viniendo de Europa. Todo el mundo me preguntaba: "¿A qué país vas a ir?" y cuando yo les contaba que a Costa Rica, me decían: "Pero si ese es un país de maricones, no de machistas".

—*¿Tú habías pensado en algún país en particular?*

—No, porque la verdad es que cualquier país latinoamericano habría sido igual. Fue Costa Rica sólo porque me dieron visa, y una vez acordada ésta, pensé que estaba bien, en fin, porque allá vivía Marcelo Gaete, a quien conocía, y supuse que podía ayudarme.

—*¿Cómo se desarrolló la filmación?*

—Yo tenía la sospecha de que si confesaba de antemano que iba a hacer una película sobre el machismo, me iba a enfrentar a algunas dificultades. De modo que dije que se trataba de mostrarle a los europeos el "romanticismo latinoamericano", y a mis entrevistados les insistíamos en que debían aparecer "románticos", a diferencia de los europeos, y ellos se sentían de verdad románticos, hablaban como tales, y se ponían "gallitos". Y cuando quisimos saber si habría algún caso de "amor loco", de algún hombre que mata a su mujer por amor, nos dijeron que sí, que había alguien así, y nos llevaron a la cárcel, donde entrevistamos a un hombre que efectivamente había asesinado por amor a su mujer.

»Por otra parte, yo tuve que aparecer como productora, por un problema de credibilidad no podía presentarme como la realizadora. Me facilitaron las cosas los prejuicios latinoamericanos, porque allá se piensa que el realizador es el que manipula la cámara, y yo dejé que lo creyeran así, de manera que yo le daba previamente todas las instrucciones al camarógrafo y era él el que llevaba en seguida las conversaciones.

»Tendrás que saber, también, que después hubo líos, cuando la película se proyectó en la televisión francesa. *Le Monde* publicó una carta de la Embajada de Costa Rica en que se protestaba por la exhibición de una película que, decían, desprestigiaba al país. Llevaron la protesta incluso hasta el propio Quai d'Orsay. Por supuesto, yo no puedo, por el momento, ir más a Costa Rica.

—*Este problema del machismo parece que es una preocupación tuya bastante persistente.*

—Lo que pasa es que yo siento que en Latinoamérica la mujer tiene pocas posibilidades de desarrollarse. Algunos sostienen, por

ejemplo, que en Chile no hay machismo y eso no es cierto. Lo constato cuando llegan los chilenos a Francia, la mayoría de ellos profesionales. Para ellos yo, simplemente, no existo, soy un ser transparente, son incapaces de conversar conmigo, como que les molesto. En Chile, las realizadoras teníamos muchos problemas para que nos financiaran nuestros proyectos; bastaba que se supiera que detrás de un proyecto estaba una mujer para que no se le otorgara un presupuesto. Aquí mismo en Francia hay también machismo. En el Instituto Nacional del Audiovisual, por ejemplo, rechazan mis proyectos, pretextando que soy la mujer de Raúl Ruiz, porque, según dicen, ellos no aceptan "financiar proyectos familiares", lo que es absurdo, porque se trata de *mis* proyectos, elaborados y presentados en forma totalmente separada. Cuando yo comentaba esto con la gente de la televisión alemana, ellos me decían que allá la situación no es demasiado diferente, y que si me aceptaron fue sólo porque fue tal mi insistencia que ellos llegaron a la conclusión de que efectivamente yo quería "hacer algo".

»En mi última película tuve también problemas. Trabajé con un equipo portugués, y fue necesario que yo demostrara a los técnicos que yo sabía el oficio, que era capaz de colocar la cámara. Todos tenían los ojos fijos en mí y tuve que mostrarme muy segura de mí misma, no tenía derecho a aparecer en ningún momento con la menor inseguridad.

—*Tú sabes que a El hombre cuando es hombre se le han hecho muchos reproches. Produjo polémicas, y algunos dijeron que no era afortunado mostrar a la mujer en Centroamérica enfrentada a problemas que carecen de verdadera importancia en momentos en que allí pasan cosas tan terribles.*

—Yo no puedo hacer una película sobre el mundo, yo hice simplemente una película sobre un tema preciso, el machismo, que a mí me parece muy importante, porque el machismo impide que la mujer participe políticamente, pone obstáculos insalvables para que la mujer se integre de verdad a un proceso político. Yo misma lo viví como experiencia cuando milité: la mujer no tiene acceso verdadero al mundo y por eso no milita. No se puede decir: hagamos la revolución y así solucionaremos el problema del machismo. Se trata de hacer exactamente al revés: ¡solucionemos el problema del machismo y las mujeres participaremos en la revolución! No puedo aceptar eso de que las cosas se posterguen y de que las mujeres se queden, mientras tanto, tranquilas esperando en su casa la solución del problema.

—*Pero la revolución libera a las mujeres...*

—Eso no es verdad, y la prueba está en que los problemas del machismo no están resueltos en los países que han hecho la revolución. En Argelia, por ejemplo, después que la revolución triunfó, a las mujeres, que habían participado activamente en ella, se las mandó

tranquilamente de vuelta a sus casas.

—¿Tú te sientes feminista?

—Uno no puede no serlo, es la única manera de desarrollarse. Cuando la mujer quiere tener un rol activo en la sociedad tiene que ser feminista...

—¿Y no crees que estás sencillamente cayendo en una moda?

—No, el feminismo era una moda. La verdad es que más bien está pasado de moda.

—Volviendo a *El hombre cuando es hombre*: está realizado como una comedia, es un film liviano, uno no puede dejar de reírse mucho.

—Yo creo que la mejor manera de hacer cine político es ironizar sobre el tema. Yo no podía hablar de la mujer sólo para compadecerla y decir ¡pobrecita la mujer, tan abandonada que está, tan explotada en el trabajo!, etc. Habría sido algo completamente negativo, tristón; en cambio, con la ironía, con el humor, hay más posibilidades de hacer reaccionar a los espectadores. Es mi opinión.

—Perdona la pregunta, si es que la juzgas impertinente, pero ¿qué ha significado para ti, realizadora cinematográfica, estar casada con Raúl Ruiz, realizador cinematográfico, y por añadidura no poco importante? ¿Esto te ha ayudado o te ha perjudicado?

—Me ha ayudado, pero también me ha perjudicado. Me ha ayudado, porque he trabajado en el montaje de películas tuyas que considero importantes, y eso me ha permitido formarme, es parte de mi desarrollo. Pero es perjudicial la asociación sistemática que se hace entre los dos por el hecho de estar casados. Esto me ha significado —ya lo he dicho— que proyectos míos hayan sido rechazados; ahora mismo hay un problema con la salida de mi última película, que ocurrirá con sólo quince días de diferencia en relación con el último film de Raúl. Ya hay periodistas que han anunciado su propósito de escribir un artículo en que se analicen conjuntamente las dos películas. Y, claro, eso no puede ser conveniente para mí.

—Pero desde el punto de vista estricto del oficio, el trabajar al lado de él tiene que haberte significado una posibilidad de maduración más rápida...

—Sí, me he formado como con cualquier otro cineasta que te forma.

—¿El es machista contigo?

—Es una pregunta harto personal.

—Hablo de la relación entre ustedes como cineastas...

—Sí y no. Por un lado, a él le gustaría que yo me dedicara más a sus películas, pero por otro lado él se siente orgulloso de que yo haga cine, y de que mi cine sea diferente del suyo.

—¿Y no crees que en tu trabajo hay influencia de sus películas?

—Yo creo que no, porque a mí me interesa, por una parte, el melodrama, y volcarme, además, en el mundo latinoamericano; retomar

mis raíces latinoamericanas y desarrollarlas.

«Claro, puntos de contacto es inevitable que existan, elementos de enlace. Quizás recuerdes, por ejemplo, la prostituta medio infantil, la que mascaba chicle, que aparecía en *Las tres coronas del marinero*. Allí se la ve mientras sostiene en una mano una novela de Corín Tellado. Bueno, la actriz se llama Nadèche Clair, la misma que yo contraté para que protagonizara mi película *Mi boda contigo*, que está basada, como sabes, en una novela de Corín Tellado.

—*O sea, que la idea te surgió, de algún modo, entonces. Bueno, esto nos lleva a hablar ya derechamente de este film tuyo, que, aunque está basado en una novela de la folletinista española, es en verdad una sátira de sus melodramas. Porque en la película se siente que se ha tomado una distancia con el género: en el melodrama el lector (o el espectador), sufre, llora, y aquí uno se ríe.*

—Si, hay un artículo en que se ha aludido a esa característica de la película. Se dice algo que equivale a esa expresión francesa de tener "el culo sobre dos sillas". En realidad se trata de algo deliberado que tiene que ver con mis sensaciones de lectora a los quince años, en que me dejaba llevar por la emoción cuando leía una novela, pero después me reía, diciéndome que llorar era completamente ridículo.

—*En el film está toda la perversión de las novelas de Corín Tellado.*

—Eso es en efecto Corín Tellado, en principio. En sus novelas el erotismo es siempre una transgresión constantemente oculta. En esta novela, por ejemplo, el problema es el del incesto; aparentemente no pasa nada, y todo está en la emoción malsana de saber si la muchacha se va a acostar con su padre, de si él es efectivamente o no su padre. Es una transgresión siempre latente. En otras novelas de la autora, el problema es el incesto entre hermanos. Y así, sucesivamente. Se puede jugar mucho con todo eso.

—*A pesar de que la autora es española, la película podría "no ser española".*

—No lo es, efectivamente, porque no se sabe en qué país sucede. Puede ser España, Portugal o América Latina. Está hecha así para dar la sensación de novela rosa, y como tal, es por cierto completamente ahistórica. Basta con fijarse en los modelos de los autos, de los vestidos...

—*Es cierto, el film se siente de verdad intemporal... Ahora, cuéntame algunos detalles sobre la producción; ¿Dónde filmaste la película? ¿Cuál fue su costo?*

—Se filmó en la isla portuguesa de Madeira. El presupuesto era de un millón quinientos mil francos franceses, pero en verdad el costo llegó a los tres millones. Es muy barato, y eso gracias a todo lo que obtuvimos, como por ejemplo, las casas en que se desarrolla la acción, que nos fueron prestadas por sus propietarios, burgueses de Madeira.

—¿Y ese cementerio tan lleno de fantasía es una reconstrucción hecha en estudio?

—No, no, es el cementerio de la isla. Es cierto, es bastante fantástico...

—¿Cómo ves las perspectivas de la distribución del film?

—Mientras no salga en Francia, los demás países no la proyectarán. Me han escrito de Estados Unidos, incluso hay interés en Chile.

—O sea, que París sigue siendo un centro de decisión cultural del que no se puede prescindir. Y eso que yo diría que los franceses probablemente no van a entender la película.

—A los que la han visto les ha gustado, aunque la toman como un melodrama exótico. Pero no se trata de eso. Aunque en Francia no haya un peso de ingreso, es decir, que nadie la vea o que la vea sólo un grupo minúsculo, el sólo hecho de que se proyecte en París es suficiente para abrirle las puertas de la distribución en otros países. Esto es como una torre de control necesaria para que uno aterrice...

—Vuelvo un poco atrás para retomar una frase que dijiste: la de tus raíces latinoamericanas y tu deseo de desarrollarlas. ¿No podrías extenderte un poco más sobre esto?

—Es algo muy importante para mí. El hecho de que haya hecho un film basado en una novela de Corín Tellado y de que lo haya filmado en francés tiene una significación precisa: mezclo todo lo que representa *mi* mundo. Las mujeres latinoamericanas nos criábamos leyendo a Corín Tellado, es decir, que estoy trabajando con un pasado emocional que me es propio. Como ocurre, también, en mi próxima película, que será una película musical latinoamericana. Voy a crear una latinoamérica imaginaria, en la cual tomo la música de Ernesto Lecuona, que es un poco la música que Hollywood sentía como quintaesencia de lo latinoamericano. Para ellos, así como para los europeos, Lecuona fue en alguna época *lo* latinoamericano. Piénsese en "Siboney", por ejemplo. Con dos o tres canciones de Lecuona quiero hacer un melodrama en torno a los amores de una mujer con un muchacho, un hombre joven. No es un film realista, es como un sueño en el que persigo mis propias obsesiones, tratando de recrear mi mundo, *mi* moda, que no tiene nada que ver con la moda que se cultiva en Europa. Yo procuro reconstruir mis recuerdos más antiguos, sin pasar por el documental, porque lo cierto es que no todos tenemos una América Latina precisa; para mí América Latina representa una experiencia lejana.

—¿Cómo viviste tu regreso a Chile, después de casi diez años de exilio?

—Para ser sincera: fue espantoso. No reconocí a Chile. Yo no podía saber antes lo que era la vida cotidiana en Chile bajo la dictadura militar, de modo que estaba espantada cuando leía en *El Mercurio* por la mañana: "Anoche, en la población La Victoria, todos los

hombres fueron sacados...". Era una cuestión de todos los días. La gente habla en dólares, antes eso no existía. En todo tratan de parecerse a los Estados Unidos, hasta en lo de los subempleos: el tipo que te abre la puerta del auto, que te ayuda a estacionarte, todo eso corresponde a una realidad norteamericana, desconocida en Europa.

«Valparaíso, mi ciudad, es irreconocible. Es una ciudad muerta, los obreros portuarios están cesantes. Lo único humano que encontré fue una tanguería en la calle O'Higgins. Los chilenos son bastante feos (yo como que lo había olvidado), pero hay en ellos mucha gracia y picardía; fue como un "flash" comprobarlo, pero eso fue lo único que encontré en mi puerto.

—¿Te gustaría, en todo caso, filmar en Valparaíso?

—Es muy difícil filmar en Chile, así como, en general, en Latinoamérica, donde viven obsesionados por la censura. Hay que hacerlo con plata de afuera, para tener libertad. En Costa Rica, por ejemplo, no acepté el ofrecimiento de coproducción, y fue una gran suerte porque *El hombre cuando es hombre* fue prohibida, y yo no habría podido sacarla.

—¿Pero te seduce la idea de volver a Chile?

—No, si para ganarme la vida tengo que hacer cine publicitario. Tal vez, si pudiera realizar una película con *La amortajada*, de María Luisa Bombal, o con *Este domingo*, de José Donoso. Pero no me quedaría.

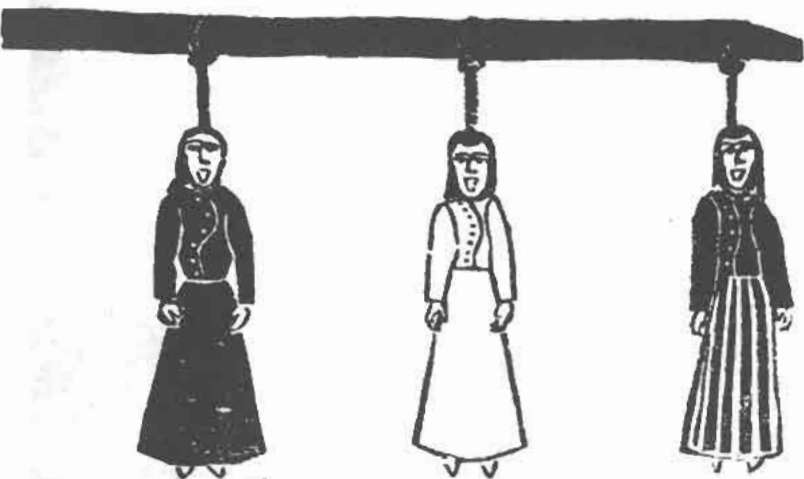
—¿Y un film sobre Valparaíso?

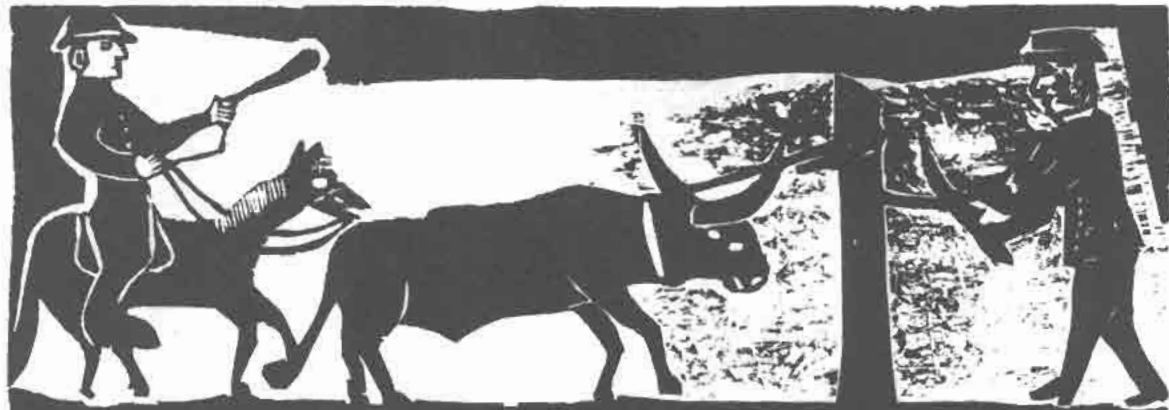
—En mi nueva película voy a poner muchos elementos de Valparaíso...

—Una última pregunta: ¿cómo asumes el exilio, en tanto cineasta?

—Yo creo que el cine chileno se ha enriquecido mucho en el exilio con el contacto con otras culturas, como el cine de Raúl, por ejemplo. Hay cosas que te resulta muy difícil o no puedes desarrollar en el interior de tu propia cultura, y a las que sólo accedes después, en que eres, además, capaz de darte cuenta de verdad de lo que tenías antes. Para mí ha sido importante el exilio: me ha enriquecido espiritualmente.

La conversación ha llegado a su fin. Al menos, la parte que he decidido registrar en la grabadora. Después hemos hablado de muchas cosas, y Valeria ha querido subrayar lo que para ella significa la música popular latinoamericana, haciéndome escuchar diversos discos. En un momento, se levanta para cerrar las ventanas que dan al bullicioso bulevar. Se trata de escuchar lo mejor posible un disco con canciones de Jorge Negrete. Ella trae lo necesario para armar unas ensaladas, que prepararemos juntas mientras el "charro inmortal" canta, uno detrás de otro, sus corridos y rancheras. "De modo —le digo a Valeria— que tú eres una feminista amante de Jorge Negrete." "Así es", me responde.





Teatro poblacional chileno (1978-1983)

DIEGO MUÑOZ CAMPOS

Y somos capaces de amarnos en la noche,
y somos capaces de amarnos sobre el barro.

(José Saavedra, cantor poblacional)

El contexto socio-cultural que ha predominado en la sociedad chilena por más de una década, le ha dado una significación especial a la producción y al consumo del teatro entre los sectores populares de la población. En un marco en el cual las relaciones sociales y los diversos niveles comunicativos en la estructura social aparecen altamente cercenados, el hacer y el presenciar representaciones teatrales se convierte en un mecanismo que no sólo facilita la interrelación y la comunicación social, sino que se constituye en un factor esencial en el esfuerzo por conformar un sujeto social que plantee alternativas para un nuevo orden de la sociedad. Así, hacia 1978 comienza a surgir en diversos sectores de la capital e inicialmente alrededor de comunidades juveniles católicas, un teatro cuyo objetivo explícito es llevar al escenario fragmentos de la realidad poblacional. Es un teatro que aspira a extraer las imágenes más vivas que presenta el momento

Diego Muñoz Campos es profesor de literatura en The Ohio State University, Estados Unidos.

histórico nacional, del modo como se plasman y se manifiestan a nivel de las poblaciones marginales de la capital. Producido y presentado por los propios pobladores, esta expresión teatral intenta mostrar la experiencia de la marginalidad bajo el autoritarismo, sin limitarse a este período, a través de un lenguaje anclado en las prácticas cotidianas propias de los sectores populares durante los últimos años. El orden económico-social, político y cultural impuesto a partir de 1973, hace que la puesta en escena de la cotidianidad de los sectores marginales vaya más allá de ser una simple alternativa a las limitadas manifestaciones culturales que permite el autoritarismo chileno. El teatro poblacional producido entre los años 1978-1983, como praxis cultural colectiva de los propios sujetos de la marginalidad, se convierte en una forma discursiva que rescata la experiencia histórica de los pobladores, identificándolos como agentes de cambio esenciales en un sujeto social de carácter popular todavía por consolidarse. Es un discurso popular que va adquiriendo forma en la medida en que los espacios culturales demarcados por el autoritarismo van siendo modificados, y la conciencia y la práctica de expresiones culturales no oficialistas se hacen más evidentes.

Conciencia del teatro como discurso crítico

La conciencia de que la práctica teatral era el camino más viable hacia alguna forma de expresión cultural independiente comienza a manifestarse hacia 1976. Inicialmente se expresa en la acción de teatristas profesionales de clase media que logran subsistir los primeros años de censura y represión, para luego expandirse masivamente a las clases populares. Los resquicios contenidos en los decretos de censura establecidos por el régimen no pasan desapercibidos para algunas compañías teatrales y muy pronto descubren que accidental o intencionalmente las representaciones teatrales son sistemáticamente excluidas de los decretos que censuran los espectáculos públicos y los medios de comunicación masiva¹. La lógica de la dinámica social bajo el autoritarismo excluye la intencionalidad de este hecho de parte de las autoridades militares.

Hacia el término de la década del setenta, la conciencia de que "hacer teatro" es una alternativa disponible para las expresiones culturales independientes, se ha extendido a amplios sectores populares en los alrededores de la capital y ya en 1980 funcionan numerosos grupos de teatro poblacional, esencialmente en torno a centros comunitarios parroquiales y clubes deportivos. Entre ellos, valga mencionar al grupo "Amanecer" de Maipú, a "Tea Tierra" de Villa

¹ María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, *Teatro la Feria* (Santiago de Chile, Serie Testimonio. Maneras de Hacer y Pensar el Teatro en el Chile Actual, Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA, 1979).

Francia, al grupo "Engranaje" de Lo Hermida, al "Centro Eucuménico" de Maipú, al grupo "Los de Alvear" de la población Digna Rosa, de Pudahuel, al grupo "Parroquia San Alberto" en Conchalí, al colectivo "La Pincoya", al grupo "Parroquia El Carmen" en El Salto, a "Refugio" del Centro Cultural Alberto Hurtado en la parroquia Jesús Obrero, al grupo "San Pedro Pescador" en la población José María Caro, a "Teatro Gente Joven" en Villa Kennedy, a "Expresión de la Verdad" en la población Herminda de la Victoria, Pudahuel Norte, a los grupos "El Globo", "La Cantimplora" y "DEPA" (Deportivo Puente Alto) los tres de Puente Alto, al grupo "La Puerta" de Renca y finalmente a "Las Arpilleristas" de la Zona Oriente. Por diversas razones algunos de estos grupos han ido desapareciendo y simultáneamente han surgido otros no incluidos en este breve catastro. Tanto la heterogeneidad en la composición de estos colectivos (estudiantes, cesantes, trabajadores, dueñas de casa, monitores con entrenamiento profesional, todos con variados grados de compromiso político o religioso), como la asimilación y habilidad rearticulatoria de las formas discursivas a la mano, dará origen a variadas representaciones simbólicas de la realidad poblacional que revelan las prácticas cotidianas y la visión de mundo de los propios pobladores.

Autopercepción y marginalidad: tácticas y prácticas cotidianas

El modo como los individuos consumen y utilizan las diversas representaciones de una sociedad, constituye un doble proceso de consumo y producción al cual Michel de Certeau se refiere como los variados "modos de operar" ("ways of operating") dentro de una sociedad determinada. Las dos modalidades fundamentales de "operación" serían las "estrategias" y las "tácticas". Según De Certeau, la diferencia entre unas y otras yace en que las primeras se constituyen en base a una relación de poder que postula un espacio (locus) delimitado como propio y que sirve de base para el establecimiento de relaciones con una "exterioridad" concebida en términos de blancos y amenazas. Las "tácticas", por otro lado, serían acciones calculadas pero autónomas, dada la carencia de un espacio físico propio, determinadas por la "ausencia de poder" y que operan dentro del espacio apropiado por el enemigo. De acuerdo a De Certeau, las "tácticas" constituirían el "arte del débil"².

Estas categorías de la praxis social son útiles para nuestro análisis, en cuanto nos permiten entender la práctica teatral poblacional en el marco del autoritarismo. Desde esta perspectiva, la producción y el consumo del teatro en los sectores populares del Chile actual apare-

² Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Los Angeles: University of California Press, 1984; trans. S. F. Rendall).

cen como "tácticas" de funcionamiento dentro de la sociedad. Es decir, hacer y presenciar representaciones teatrales es un "modo de operar" que les permite a los pobladores, en una posición de debilidad, apropiarse tanto de las representaciones del orden social que promueve el discurso autoritario, como de aquellas que postulan un orden alternativo, para rearticular ambas en nuevas representaciones simbólicas que favorecen sus intereses. Es una práctica discursiva autónoma que promueve las visiones del mundo de los sectores populares, dentro del espacio cultural delimitado por el más fuerte. Por el contrario, los variados "modos de operar" del autoritarismo constituirían las "estrategias" de que habla De Certeau³. El proceso de apropiación de las representaciones de la sociedad llevado a cabo por los sectores populares, es realizado primordialmente mediante un trabajo de naturaleza colectiva que incluye la investigación de grupo, la lectura bíblica, la recolección de datos, la observación y el registro de práctica de la vida cotidiana en la población, los registros de testimonios, la experiencia individual en la comunidad local, como también el consumo de formas discursivas proporcionadas por los medios de comunicación masiva⁴. El conjunto de estos modos de apropiación de la realidad y sus representaciones, además de los rasgos peculiares de cada colectivo van a modelar los formatos y las correspondientes funciones sociales asignadas a estas representaciones teatrales. Así, hacia 1980 el "sketch" es utilizado por aquellos grupos interesados en la recreación, la "escena bíblica" por quienes aspiran a entregar una educación religiosa (católica) a través del teatro, las "obras de repertorio" son puestas en escena por grupos cuyo interés es primordialmente la promoción artístico-cultural, y finalmente, aquellos grupos que adoptan posiciones abiertamente críticas de los valores y las leyes que rigen en el orden social vigente, es decir, los valores y las leyes del mercado capitalista en una de las versiones más extraordinariamente darwinianas que hayan existido (en el propio lenguaje de los colectivos teatrales estas categorías corresponden a "los recreativos", "los beatos", "los culturistas" y "los políticos")⁵. A través de esta variedad de formatos y funciones sociales se comunican visiones de mundo que se apartan de aquellas

³ Un análisis específico y detallado de las relaciones sociales y la producción cultural bajo el autoritarismo se encuentra en José J. Brunner *La Cultura Autoritaria en Chile* (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, Santiago, Chile y Latin American Studies Program, University of Minnesota, 1981).

⁴ Sobre el método de trabajo y el proceso general de producción de las obras en el teatro poblacional, consultar José Luis Olivari, *Investigación-Montaje en Teatro Popular. Cuaderno de Capacitación* (Documento de trabajo del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA, sin fecha).

⁵ Carlos Ochsenius, *Agrupaciones Artístico-Culturales No-Oficialistas y Expresión Teatral. Esbozo de Periodización: 1973-1982*. (Borrador de discusión, Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA, 1983).

concepciones predominantemente naturalistas que estructuran la realidad marginal teatralizada por compañías profesionales. En las representaciones de la marginalidad hechas por los propios pobladores se plasman concepciones de mundo que superan cualquier determinismo y reconocen la capacidad individual y colectiva de transformación de la realidad. Son representaciones que están enmarcadas dentro de lo que en literatura se ha llamado "realismo crítico". O sea, "la capacidad artística de representar las leyes de movimiento de una cultura de acuerdo con el conocimiento de ellas de que disponga el artista, según las formas representativas a su alcance, en un momento histórico..." y mediante la cual "se reafirma la capacidad humana de hacer historia transformando sus determinismos a través de un examen analítico de sus dimensiones"⁶. El fatalismo naturalista es superado por una visión de mundo que no es triunfalista, pero sí "humanista", en cuanto reconoce y afirma la posibilidad de transformación de la realidad basada en la conciencia y praxis humana. De acuerdo a ello, en el mundo marginal representado en el teatro poblacional se pone de relieve la capacidad de los personajes de establecer, o de aspirar a establecer, un orden social más humanizante, fundamentalmente a través del trabajo colectivo (*La realidad de Las Arpilleristas*, *El sindicato de trapo*, del grupo La Puerta o LCI-LCO Liceo del grupo Engranaje). Han desaparecido el lumpen, lo grotesco y los personajes marginales degradados que no vislumbran alternativas de cambio que pueblan el mundo marginal visto desde la perspectiva de la clase media, y se los ha reemplazado por personajes que recuperan su pasado para darle sentido al presente y proyectarse al futuro, por personajes que apelan a la unidad, a la lucha, por personajes cuya interacción social constituye el elemento esencial en el desarrollo de su capacidad de autotransformación y de transformación de su mundo. Es significativo que muchas de las representaciones de la cotidianidad poblacional hagan hincapié en aquellas situaciones en las cuales las relaciones sociales permiten y promueven algún tipo de trabajo colectivo y una conciencia sensible al cambio. Algunos nombres apuntan precisamente a ello, como por ejemplo: *El sindicato de trapo*, *En la vega las papas queman* del grupo La Puerta, *Homenaje a un trabajador* (sátira a un trabajador vendido) y LCI-LCO Liceo del grupo Engranaje, *Viva el club* del grupo DEPA. En éstas y en representaciones como *El concurso* (sátira del modelo económico-social y cultural autoritario) de Los de Alvear, en *Juan y María* (sátira al trabajo social oficialista) del grupo De Ahora, en *Otoño 1981. Urgente respondan* del grupo Refugio, en *Uno nunca sabe*

⁶ Hernán Vidal, María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, *Teatro Chileno de la Crisis Institucional: 1973-1980. Antología Crítica* (Minnesota Latin American Series, University of Minnesota y Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA, 1982) pp. 67-68.

de La Cantimplora, en *Oda al hombre sencillo* de Teatro Gente Joven, en *Esto de jugar a la vida* del grupo Excavación, en *El fantasma de la creatividad* del colectivo Cachillahueñe y en *La realidad* de Las Arpilleras, los aspectos degradantes de la realidad poblacional son apabullados por la presencia de posibilidades de humanización despositadas en la propia capacidad creativa de los pobladores. La cesantía, la drogadicción y la prostitución juveniles, el abuso de autoridad, el alcoholismo, el servilismo laboral, la enajenación a través del deporte, los problemas de abortos y la condición del homosexual (comportamientos aún muy estigmatizados en la sociedad chilena), el miedo, el desinterés, el consumismo y el anonimato, conviven y son superados por el trabajo colectivo y la solidaridad con un relegado en un taller de arpilleras (*La realidad*), con modos incipientes de resistencia física a la represión (recolección de piedras y neumáticos en *Juan y María*), con llamados a la unidad y a la acción común (*El sindicato de trapo* y *Viva el club*), con interpelaciones directas al público como un modo de estimular la conciencia crítica ("...¡Oigan! ...disculpen la preguntita... ¿Qué culpa tiene el Mapocho?", pregunta un personaje de *Tres cuentos pa'un Mapocho*, insinuando que la crecida de las aguas del río Mapocho es sólo la causante indirecta de la tragedia que afecta a una familia de areneros que vive en la ribera del río), o con un llamado de atención a tomar posiciones en una situación laboral ("Lo que es los trompas te dejaron solo... ¡anda pensando... dónde tenís que estar! ¡Con los de aquí o los de allá!", le declara un personaje de *Homenaje a un trabajador*, a un compañero de trabajo que ha sido abandonado por los empresarios). De este modo, las prácticas cotidianas individuales y colectivas de los sectores populares, regidas por una concepción del mundo que es a la vez "humanizante" y crítica, son tipificadas en estas representaciones teatrales en un intento de totalizar la experiencia de la marginalidad poblacional. Estas tipificaciones las hace posible la propia capacidad del lenguaje de trascender la especificidad espacial y temporal de la experiencia cotidiana, a través de procesos de rearticulación de formas discursivas practicados por los propios pobladores.

Totalización de la experiencia y rearticulación discursiva

La posibilidad de objetivación de la experiencia la proporciona el lenguaje mismo. Este, mediante su capacidad de trascendencia e integración permite la superación del "aquí" y del "ahora", conectando zonas distintas de la vida cotidiana e integrándolas en totalidades significativas (tipificaciones). Pero, además de poder trascender absolutamente la vida cotidiana, el lenguaje puede también "hacer presente" experiencias y significaciones que estén espacial, temporal y

socialmente ausentes del "aquí" y del "ahora"⁷. Como praxis fundamental del ser humano, el lenguaje incorpora continuamente al presente diversos períodos históricos del desarrollo de la humanidad, haciendo que la historia sea una "incesante totalización del pasado". La realidad humana es en este sentido, de acuerdo a Karel Kosik, "no sólo la producción de lo nuevo, sino también una reproducción de lo viejo —una crítica y dialéctica—. La totalización es el proceso de producción y reproducción, de revivificación y rejuvenecimiento"⁸. En la práctica teatral poblacional, esta "incesante totalización del pasado" da origen a un formato de representación que incluye por lo general a personajes que relatan su historia personal hasta el presente, o a uno o varios narradores que establecen el marco social de los acontecimientos relatando el pasado lejano o inmediato de los personajes. Usualmente, la integración de la experiencia acumulada al momento presente no es lineal ni aparece desconectada de la cotidianidad actual. Por el contrario, es un elemento vital que da sentido al presente, como es el caso de Juana, una vendedora de la vega, quien relata su experiencia en estos términos:

Juana: Y ahí empezó la vía. Vendíamos chocolate a la guerra no má poh. Había que arrancar de los pacos. Los cauros nos ayudaan a dar güelto... vivíamos en una villa militar y pal golpe noh echaron a la calle. De ahí onde una hermana del flaco, pero ella le pegaa a los cauros. Después onde un primo; era una casa con gallineros de patos y de gallinas, pero la mujer noh cortaa la lu. Noh alumbraamoh con la pura lu de la esperanza. Luego onde un pairino (*se ríe*): era una pieza que bia sio almacén y tenia toaia la cortina. Cuando alguien salia o dentraa sabía hasta el vecino de la esquina; too salian a sapiar a la puerta. Después deso jui a un conventillo. Una Agüela arrendaa allí y poco después que llegamos paró las patas y aparecieron como por encanto sus parientes pa'comerle le'rencia. Después aonde estoy poh... ¡ah! ...saí que también estuvimos onde una amiga del flaco que era carrerista. Allí habían doh piezah; ella en las noches llegaa con sus jinetitos (*irónica*) a correr solitos ahí poh; se sentía too y en esa misma casucha, pa'un temporal el viento casi noh güela el techo. Los otros asopao en la pieza de al lao y nosotros colgao de la viga... ya cuando el viento ía por Arica llegó la otra con su jinetito a ayuar... (*Silencio*). Después al flaco le salió el permiso y se compuso un poco la cosa. Y ése es mi desafío; eso es mi vía. Luchar pa' darle a mi hijo lo que el flaco quería⁹.

⁷ Peter L. Berger and Thomas Luckman, *The Social Construction of Reality* (New York: Anchor Books, 1967) pp. 34-46.

⁸ Karel Kosik, *Dialectics of the Concrete* (Boston: D. Reidel Publishing Company, 1975) p. 85; citado y traducido por H. Vidal en *Sentido y Práctica de la Crítica Literaria Socio-Histórica: Panfleto para la Proposición de una Arqueología Acotada* (Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, Minnesota, 1984) páginas 117-18.

⁹ *En la vega las papas queman*. Yuri Cáceres, grupo "La Puerta", Renca, 1983. Manuscrito no publicado.

La experiencia vital de Juana, trabajadora de la vega y miembro de una familia de pobladores sin casa, resume más de una década de peripecias mudándose de un lugar a otro para concluir autodefiniendo su existencia en función de la satisfacción de las necesidades de su hijo a través de la "lucha" diaria. Juana no concibe el presente ni su actuar en él como una peregrinación o vía crucis que la llevará finalmente al paraíso, sino como un "desafío" que le exige "ahora" poner en práctica toda su capacidad creativa.

Pero tal vez donde se haya logrado una totalización de la experiencia poblacional de modo más explícito, sea en la representación *La realidad*. En ella, la dimensión temporal actúa como principio estructural que organiza la representación en tres escenas o partes claramente establecidas. La primera, llamada "El hambre", resume la imposibilidad de satisfacer la necesidad vital de alimentación en los años 1975-76, cuando aún no surgían organizaciones de apoyo en la comunidad. La segunda, denominada "Compartiendo el trabajo", sintetiza los inicios de las múltiples organizaciones de pobladores que se dan hacia 1978, y la tercera escena, llamada "Buscando la autonomía y perdiendo el miedo", engloba la experiencia poblacional de una década hasta el año 1983. En la escena "El hambre", el pasado se hace presente a través de la intervención de tres narradoras que hablan así:

Narradora 1: Lo más negro que he vivido en mi vida hasta ahora, fue cuando quedamos sin nada, nada que comer, mis hermanas, yo, y los chiquillos de todas nosotras que eran como diez. Eso fue allá por el 75. Nunca había vivido una cosa así.

.....
También tuvimos que ir a la basura, donde cachureamos toda clase de cuestiones. Nuestro Unicoop como le decíamos, nos surtía desde pinturas para la cara hasta comida. Le sacábamos lo malo que tenía y la poníamos al fuego. Había que darle de comer a los niños. Hasta la hoja de la zana-horia se la comían. Esto es lo que nunca se nos va a olvidar.

Narradora 2: El 75, la sección donde yo trabajaba salió completa. Ahí, yo antes decía: "¿Yo trabajar de empleada? Nunca". Pero después empecé a sentir la necesidad, porque tengo un niño y soy soltera.

Narradora 3: Poco me acuerdo de lo que vino después del golpe. Estaba muy chica entonces. Me acuerdo que había que hacer cola en las panaderías. Un día mi hermana me dijo que la acompañara, y la acompañé. Le dijimos a una camioneta que nos llevara para afuera. Y salimos por la rotonda, y no se veía nadie en la calle. Solamente unos pacos había en la rotonda, porque estaba llena de muertos. Es lo único que yo recuerdo. Es lo único que yo vi¹⁰.

¹⁰ *La realidad*, grupo "Las Arpilleristas", zona oriente. Manuscrito no publicado.

La escena termina con el tango "El mendigo", cuya última estrofa dice así: "¡Toma hijo estas monedas / que te niegan hoy los ricos! / ¡Toma hijo esta limosna! / que te alcance para un pan".

La segunda escena, "Compartiendo el trabajo", es el correlato teatral de las múltiples organizaciones populares que surgen como un modo de enfrentar colectivamente la crítica situación económica, acentuada hacia finales de la década del setenta. En la realidad cotidiana de los sectores populares comienzan a funcionar los "talleres laborales", los "comedores populares", las "ollas comunes", los "comprando juntos", los "huertos comunitarios", los "comités de abastecimiento", los "comités de vivienda" y de los "sin casa", los "comités de agua", "comités de luz" y "comités de deudas", las "bolsas de cesantes" y los grupos "trabajo para un hermano". Son organizaciones que nacen en torno a una necesidad económica, pero que no limitan su radio de acción a ese aspecto, vinculando sus actividades a las esferas socio-política y cultural de la vida en las poblaciones. Surgen, además, organizaciones de servicios como los "círculos de salud" (para terapia de grupos y rehabilitación de alcohólicos), los "jardines parvularios populares" y grupos y centros comunitarios encargados de organizar vacaciones y colonias escolares¹¹. Estas prácticas colectivas populares son tipificadas en la representación de la experiencia de un grupo de artesanas (arpilleristas), quienes comparten las frustraciones y beneficios cuando intentan buscar posibilidades de subsistencia de modo colectivo. Aquí, las narradoras de la primera escena dan paso al diálogo simbólico de la praxis cotidiana:

Presidenta: ¡Oigan chiquillas! Mientras tanto la secretaria hace los papelitos, yo quería conversarles qué podíamos hacer pa' no quedar sin arpillera. Qué solución podemos dar, porque yo creo que estamos mal. Los maríos no tienen trabajo. Mi marío se fue pa' la Argentina. La otra no tiene marío...

Mirta: Así que estai solita. Tú estai bien.

Presidenta: Estoy soltera. Pero tenemos que ver de alguna manera de adónde sacar plata, porque si no vamos a tener arpillera ...nadie está trabajando, los lavaos, ustedes saben... unas tienen lavaos, otras no tienen.

¹¹ Sobre diversas prácticas y experiencias de organizaciones populares consultar Luis Razeto *Las Organizaciones Económicas Populares. Una Estrategia Frente a la Crisis* (Programa de Economía del Trabajo, PET, Academia de Humanismo Cristiano, 1983), Riet Delsing et al. *Tipología de Organizaciones y Grupos de Mujeres Pobladoras* (Documento de trabajo No. 17, SUR, abril 1983), Vicente Espinoza *Tipos de Acción Poblacional y Movimiento Popular Urbano en Chile* (Documento de trabajo No. 18, SUR, mayo 1983), Cristian Parker Gumucio et al. "Aspectos de Convivencia Cotidiana en la Vida Poblacional" y "El Problema de la Supervivencia. Elementos de Racionalidad en la Acción Social" en *Rasgos de Cultura Popular en Poblaciones de Pudahuel* (Arzobispado de Santiago, Chile, Vicaría Zona Oeste, sin fecha).

Yo pienso que tendríamos que hacer algo. ¿Qué opinan ustedes? ¿Qué podemos hacer?... ¿onces?... ¿o recolectar botellas?...

María: ¡Ya van a empezar con las cuestiones ya!

Mónica: ¡Esa cuestión de las botellas es pura payasá no más!

.....
Presidenta: Bueno, ¿qué vamos a hacer?... ¿Vamos a hacer la cuestión de la once? ¿La recolección de botellas, diarios? ¿O qué? ¡Díganlo ahora o callan para siempre!

María: Cualquier cosa, menos la campaña de botellas... porque las viejas que tienen botellas son más apretá y no quieren dar...

Presidenta: Pero es buena la campaña de la botella... ¿Sabis por qué se hace la campaña de la botella? Porque nosotras juntamos la botella, vendimos la botella, y en la misma tarde nos repartimos, y salen como cincuenta pesos pa' cada una.

Rosa: ...y no sirve pa' un kilito de pan.

.....
Yorya: ¡No estoy pa' juntar botellas! ¡Yo junto diarios!

Presidenta: ¡Chis! ¡Si no te van a dar nada por los diarios!

Yorya: ¡Pero igual no más! Alcanza pa' huesos pa' hacer sopa ¹².

Con la última escena, "Buscando la autonomía y perdiendo el miedo", culmina el proceso de totalización de la experiencia poblacional, con un acto de solidaridad con un relegado que acaba de regresar de su "veraneo" involuntario, y una evaluación personal de lo que ha significado la participación en el taller a cada una de las arpilleristas. Se termina con una exhortación a "seguir luchando por la realidad y por la verdad", tratando de "llegar a la gente". Manolo, el relegado, deja constancia de la percepción de la realidad que tienen los propios pobladores, con estas palabras:

Manolo: Les doy las gracias, y quiero que sepan que no soy yo el único que he estado relegado. En estos momentos creo que ustedes, y muchos como yo, están en la misma situación. Vivimos relegados, en nuestras poblaciones, a no pensar, a no comunicarnos, a vivir con hambre, para poder seguir luchando en conseguir una vida más digna y libre para todos. Por eso quería darles las gracias ¹³.

El carácter esencialmente oral de la cultura poblacional hace que el lenguaje utilizado en estas representaciones carezca de un alto grado de abstracción. Los conceptos se mantienen en un marco referencial situacional, que revelan extrema proximidad a la vida cotidiana ¹⁴. Sin embargo, la capacidad misma del lenguaje de trascender

¹² *La realidad*, op. cit.

¹³ *La realidad*, op. cit.

¹⁴ Walter J. Ong *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (New York: Methuen and Co. Ltd., 1982).

espacial y temporalmente la realidad, permite que estas totalizaciones de la experiencia poblacional viajen por distintas dimensiones de la misma, de tal manera que los relatos de las narradoras, la decisión de recolectar botellas o diarios, o la percepción de relegación colectiva que tiene Manolo, no son experiencias limitadas al plano individual de cada miembro que participa en la producción teatral misma, o de aquel o aquellos miembros de la comunidad local que ha participado en esas prácticas cotidianas. Por el contrario, estas totalizaciones se elevan a la esfera de las tipificaciones convirtiéndolas en comportamientos colectivos de los sectores sociales marginales. Son tipificaciones expresadas fundamentalmente a través de un discurso popular que rearticula otros discursos, incluido el discurso del autoritarismo. Este ha sido integrado en la voz de una visitadora social representante del gobierno en *Juan y María*, en la de una Inspectora General de un Liceo en *LCI-LCO Liceo*, en la voz de un representante de una empresa en *Homenaje a un trabajador*, y en la voz de los personajes de la sátira más punzante al orden social propugnado por el autoritarismo, *El concurso*. Es ésta la representación que revela más nitidamente el "modo de operar" dentro del campo del enemigo, del que habla De Certeau. Su objetivo es "educar entreteniéndolo", para lo cual se recurre a la utilización de conocidos personajes de la televisión y a otros que encarnan importantes valores en conflicto dentro de la sociedad chilena actual. El propósito del concurso es la elección de Mis Economía 1982, para el cual quedan sólo dos finalistas: Mis Libertad Mercado y Mis Justina Solidaria. Junto al animador del concurso, a Lamparito Jamones, a Gualo Reyes, a Rafaela Garrafa (todos nombres transformados de cantantes populares que le dan un tono jocoso) aparecen Mister Ronaldo Frioman (fusión de los nombres Ronald Reagan y Milton Friedman) y Juanito Cesantía, hijo de Mis Libertad Mercado. Excepto por este último, el animador y las dos concursantes, los demás son miembros del jurado. La representación se concentra en los momentos finales del concurso y luego de una serie de preguntas y respuestas en las cuales las concursantes exponen sus respectivos planteamientos (los potenciales beneficios de la economía de libre mercado versus la tragedia y futuro de la solidaridad), llega el momento de la decisión final. Aquí, en una caracterización muy elocuente del personaje, Mr Frioman intenta persuadir al jurado de que voten por Mis Libertad Mercado, diciendo:

Mr. Frioman: Mirren you les digou, que debemous elegir a Mis Mercadou, porque de esa forma vamos a ayudar a este país a que se haga famoso por haber elegido esta Mis Economía, y vendrán turistas, financieros, capitalistas, prestamistas. Por esou les pido con cariño que votemos por Miss Marketing.

A lo cual otro miembro del jurado, Lamparito Jamones, responde:

Lamparito: ¡Que no lo pueo creé, no lo pueo creé! Tú eres más odioso que el hijo de Soleá, tú presionas oye, tú presionas¹⁵.

Al final del concurso, no se logra elegir a la ganadora pues momentos antes de que el animador dé a conocer la decisión del jurado, entra corriendo Juanito Cesantía a decirle a su mamá, Mis Libertad Mercado, que su hermanito Recesión se ha caído al tropezar en el "plano económico".

En representaciones como ésta, el simbolismo utilizado es evidente tanto en los nombres de los personajes como en la naturaleza del concurso. Se trata de la elección de un modelo económico impuesto desde el exterior y que tiene en jaque a ciertos valores tradicionales considerados parte de la identidad nacional, como es la solidaridad. Sin embargo, en este tipo de representaciones sobresale un hecho fundamental que forma parte de los distintos "modos de operar" dentro del autoritarismo. Este es, la rearticulación de diversas manifestaciones del propio discurso autoritario, en este caso aquellas aplicadas a la economía de libre mercado, para crear un discurso popular que explica simbólicamente el funcionamiento del sistema económico actualmente en vigencia. Mediante el doble proceso de consumo y producción de formas discursivas disponibles, se logra crear un discurso popular que deslegitima, por lo menos en el ambiente de los sectores populares, las concepciones y visiones de mundo propagadas directa e indirectamente por el autoritarismo.

Intentar una comprensión definitiva de la significación social de esta práctica cultural popular es una tarea aún inconclusa. Sólo el distanciamiento histórico y la evolución del proceso social chileno podrán ayudarnos a comprender cabalmente cuál ha sido, y continúa siendo, la significación de ella. Por lo pronto, es necesario puntualizar que el teatro poblacional producido entre los años 1978-83 constituye un intento de totalización de la experiencia cotidiana de los pobladores, que no se limita a situaciones vividas durante la última década, sino que se extiende a aquellas experiencias de las organizaciones populares en los años del Frente Popular. El pasado lejano e inmediato se integra y da sentido al presente, el cual se expresa simbólicamente a través de un lenguaje que mantiene un rasgo propio de una cultura oral: la proximidad a las prácticas cotidianas populares o ausencia de conceptos abstractos. Desde el punto de vista de la reconstitución del discurso popular bajo el autoritarismo, el teatro poblacional marca un hito fundamental. Constituye la recuperación para los sectores populares de la posición de sujetos de su propio discurso y la posibilidad de articular una visión de mundo centrada en la práctica creativa y transformadora de los mismos.

¹⁵ *El concurso*, grupo "Los de Alvear", Población Digna Rosa de Pudahuel, 1982. Manuscrito no publicado.

GUILLERMO QUIÑONES

Materias y ensueños en la poesía de Jorge Teillier

Jorge Teillier nació en el pueblo de Lautaro, allí en plena región de la Frontera en Chile, es decir, en la zona que durante más de tres siglos fuera el límite entre españoles y aborígenes, entre el poder imperial invasor y nuestros mapuches primitivos e independientes, en la zona hasta hace sólo un siglo¹ de pugnas y fricciones entre dominadores y un pueblo indómito que no se dejaba avasallar.

En este medio en el que también se mantienen todavía reminiscencias de campamento, de Far West o de un mundo elemental y pionero, como tan vívidamente lo ha evocado Neruda en sus Memorias, transcurren la infancia y la adolescencia de Teillier. Acotemos que esta región casi recién nacida a la vida chilena, con ciudades fundadas o refundadas a fines del siglo pasado, ha sido, sin embargo, pródiga para nuestra poesía. Quizás Neruda, "desbordando el mundo igual que los inviernos"², haya hecho olvidar un poco que de la Frontera proceden Diego Dublé Urrutia, Juvencio Valle, Teófilo Cid, Aldo Torres Púa, Jorge Jobet, Pablo Guíñez, Miguel Arteche, Floridor Pérez y Omar Lara, entre otros significativos poetas chilenos.

Nacido en 1935 y con su primer libro publicado en 1956, Jorge Teillier pertenece, cronológicamente, a la "Generación del 50". Debemos dejar en claro que a nuestro poeta no le agrada la pertenencia a tal grupo, particularmente por su tendencia al cosmopolitismo, "su desarraigo, su falta de sentido histórico, su egoísmo pequeño burgués"³. Sin embargo, a treinta años de su aparición y cuando se pierde a la distancia su efímero auge, ya se puede decantar con alguna claridad cuánto hubo de valor real y cuánto de propaganda o éxito pasajero en la llamada "Generación del 50". Sin lugar a dudas, dicho grupo no es homogéneo y en él, creemos, no es difícil —aunque no lo hemos visto señalar por ningún crítico— visualizar tres corrientes que reflejaron las tres tendencias que se iban consolidando en el conflictivo período de lucha de clases que se desarrolla en Chile después de la Segunda Guerra Mundial: una tendencia aristocratizante, una ideología centrista y conciliadora, de raíz cristiana y una posición que se identificaba con nuestra realidad, nuestro pueblo y sus luchas. Como no deseamos que este problema nos

¹ Sólo en 1881 logra el gobierno de Chile la llamada "pacificación de la Araucanía, es decir, el sometimiento del pueblo mapuche mediante una planificada campaña militar, la erradicación y el despojo.

² Las citas de este trabajo están tomadas de Jorge Teillier, *Para un Pueblo Fantasma*. Ed. Universitaria. Valparaíso, 1978.

³ Otras citas proceden del artículo que Jorge Teillier tituló "Sobre el Mundo Donde Verdaderamente Habito o la Experiencia Poética", publicado en revista *Trilce*, Nº 14, 1968.

distraiga de nuestro tema central, solamente nos limitaremos a anotar aquí que la mayoría de los poetas que cronológicamente corresponden al "50", tienen un acento vernáculo, en contra de la sofisticación, la extravagancia y la visión de mundo decadente que explotó hábilmente Enrique Lafourcade, escritor con el cual se tiende a indentificar a la "Generación del 50". Piénsese, por ejemplo, en poetas como Alfonso Alcalde (1921), Raúl Rivera (1926), Pablo Guíñez (1929), Efraín Barquero (1931), Sergio Hernández (1932) o Rolando Cárdenas (1933)... Todos ellos tienen insoslayables vínculos, conscientes y subconscientes, a menudo mágicos, con nuestra naturaleza y nuestro pueblo. Por consiguiente —y además por otras razones— corresponde ubicar a Teillier en el grupo de los poetas "del 50".

Su tiempo y su espacio —su infancia y adolescencia transcurridos en el período de la Guerra Fría y en la región de la Frontera— determinan poderosa aunque soterradamente la poesía de Teillier.

Un inventario cualquiera, ligero o acucioso, de las materias que pueblan su poesía dará un resultado parecido a éste: terrones, hierbas, árboles, un huerto, hongos, nidos, castillos de madera, la reja de fierro, un caballo perdido, el pozo, la leña, la casa natal, patios innumerables, espejos, el olor a café en el molinillo de la tía solterona, la banda en la plaza, el tren que se aleja de la antigua estación... Es decir, se trata del mundo de la aldea. Materias y ámbitos provenientes de los pequeños poblados nutren la poesía de Teillier. Su origen, su temperamento y su visión de mundo han arraigado en él ese respeto y esa identificación con la naturaleza que le permiten concluir con admirable naturalidad que "un día llegaremos a ser árbol". Igualmente una sabiduría antigua, heredada de sus antecesores poéticos —Francis James, Milosz, Alain Fournier, René-Guy Cadou, Antonio Machado, "hermano mayor mal vestido y triste", y los chilenos Teófilo Cid y Juvencio Va-

lle—, le han inculcado esa comunión con su tierra natal y le otorgan esa capacidad de decir y predecir a su pueblo, cuyo destino puede "leer en la palma de sus calles".

Rural y sureña, la poesía de Teillier es también expresión del doloroso sino de la aldea chilena del sur y, en verdad, de toda Latinoamérica durante el presente siglo, cual es el éxodo, el desarraigo. Año tras año, generación tras generación, las aldeas latinoamericanas van viendo reducirse su población por el éxodo, especialmente de sus jóvenes que emigran a las ciudades grandes en busca de fuentes de trabajo o estudios y posibles o aparentes mejores condiciones de vida. Releyendo a este poeta de los lares, se vive entonces el conflicto del provinciano, quien, desde el universo elemental y agreste de la aldea, es trasplantado a la "costra de cemento" y artificio de la ciudad. Su inadaptación y su anhelo de una vida sencilla, inmemorial, lo persiguen:

*"Como de costumbre volveré a la
[ciudad
Escuchando un perdido rechinar de
[carretas
Y soñaré techos de zinc y cercos de
[madera
Mientras gasto mis codos en todos
[los mesones."*

Su arraigo telúrico y su repulsa a la ciudad "enferma de smog" conllevan otra variante —la más visible y reiterada—: el sueño poético del retorno hacia el mundo lejano de la infancia. Alguna vez en revista *Trilce*, explicó Teillier que para él "la poesía es la lucha contra nuestro enemigo el tiempo". Efectivamente, desandando años y distancias, camino al ayer, esta poesía rescata el mundo irrecuperable de la infancia, y resulta casi increíble cómo este poeta es capaz de descubrir y redescubrir matices (fugaces matices sobre todo), un mundo mágico de inagotable poesía en los estrechos —¿o incommensurables?— lindes de la infancia y la provincia. Su home-

naje al dibujante chileno "Coré" es un poema que suscribirlamos, que suscribirían "en el fondo de la casa sin muros del recuerdo", todos los ojos que alguna vez se posaron en las páginas de *El Peneca*, semanario de un tiempo cuando la manipulación ideológica del niño a través de las revistas infantiles no aparecía todavía tan evidente.

Pero no tan sólo infancia. El poeta que aprendió con Alain Fournier el secreto de encender "para siempre las estrellas de la adolescencia", posee un tono, un hálito expresivo que trasunta una espiritualidad joven —libamos a escribir juvenil, cuando un duende precavido nos advirtió que Teillier ya cumple los cincuenta, aunque nos cueste aceptarlo. Quizás ese dejó adolescente se desprende un poco de esa suerte de "tierna indiferencia", de la fragilidad de los vínculos o de cierta tendencia contemplativa y autocontemplativa: el poeta se busca a menudo en los espejos, en los antepasados y en el correr de los años. Tampoco podemos olvidar aquí la poderosa influencia que ejerció el existencialismo sobre los escritores "del 50" y que, en alguna medida, contribuye a esa visión de mundo en que las cosas se repiten o se trastocan, en la que abrimos los brazos "para abrazar el vacío" y, por sobre todo, esa obsesiva convicción de que nuestras existencias no son más que una brizna dentro de "ese río silencioso"...

La lucha contra el tiempo enemigo, contra "la reja que no se volverá a abrir", cubre toda la poesía de Teillier, quien alguna vez, explicando la simbología de los trenes como la expresión de la fragmentación implacable del tiempo de la aldea, ha confesado: "Alguna vez correrá un último tren, pensaba yo, cuál será ese último tren, así como tantas veces pienso, quién pronunciará por última vez mi nombre, quién leerá por última vez un poema mío". En esa lucha, el poeta posee una aliada íntima, la llave que "une la memoria con el olvido". Esta llave o varita de la intemporalidad le permite

descubrir que "el loro de John Silver envidia mi cerveza" y es también vínculo con viejos rituales de solidaridad elemental:

*"Habla con los vagabundos
y devuélveles el vaso de vino
que un día uno de ellos
le dio a tu antepasado el pastor
antes que existieran los cotos de
[caza."*

Este retorno a la "edad de oro" y esta brega contra el tiempo revelan todavía otras dos hebras distintas de la urdimbre espiritual que subyace tras de esta poesía.

Una de dichas hebras es esa especie de halo mágico que hace que esta poesía enraizada en la aldea y la infancia trascienda lo cotidiano y sea capaz de revelar contornos imperceptibles, matices prodigiosos de la realidad oculta. Este poder de descubrir lo inusual, lo maravilloso o el encanto escondido en la cotidianidad, reside en la peculiar forma de imaginar y soñar el mundo, y expresarlo, "removiendo la dura corteza de las apariencias" en imágenes al mismo tiempo tenues y densas de emotividad, de interiorización y de naturalidad. La realidad secreta surge entonces —ponemos algunos ejemplos— como ese paisaje de Marc Chagall "que suena con nosotros" o aquella taberna "cuyas puertas siempre abiertas no sirven para salir" o, en fin, descubrir que "la felicidad no es sino un leve deslizarse de remos sobre el agua".

La otra hebra del tejido espiritual que trasunta esta poesía reside en los anhelos de sosiego, reposo y paz. Al igual que en Teófilo Cid, resuena en los oídos de Teillier "como el mar en los caracoles / el rumor de la casa natal". Los ensueños de la casa, tan frecuentes en esta poesía, conllevan siempre una connotación lírica: el huerto y el árbol familiar que prestan amparo, el fondo del patio de la casa paterna (donde se conjugan la seguridad y la aventura), la mesa maternal o la morada familiar, recomponen un

mundo grato, apacible, seguro. Parte sustancial de este mundo es la casa de madera. Siempre la casa ha de ser de madera: ella nos vincula al bosque, sus aromas y sus trinos y restaura, en alguna medida, una intimidad plácida y libre. Libertad y placidez enlazadas. El yo y el universo armónicamente enlazados, como en el recuerdo de la lejana infancia rural y desformalizada de la Frontera.

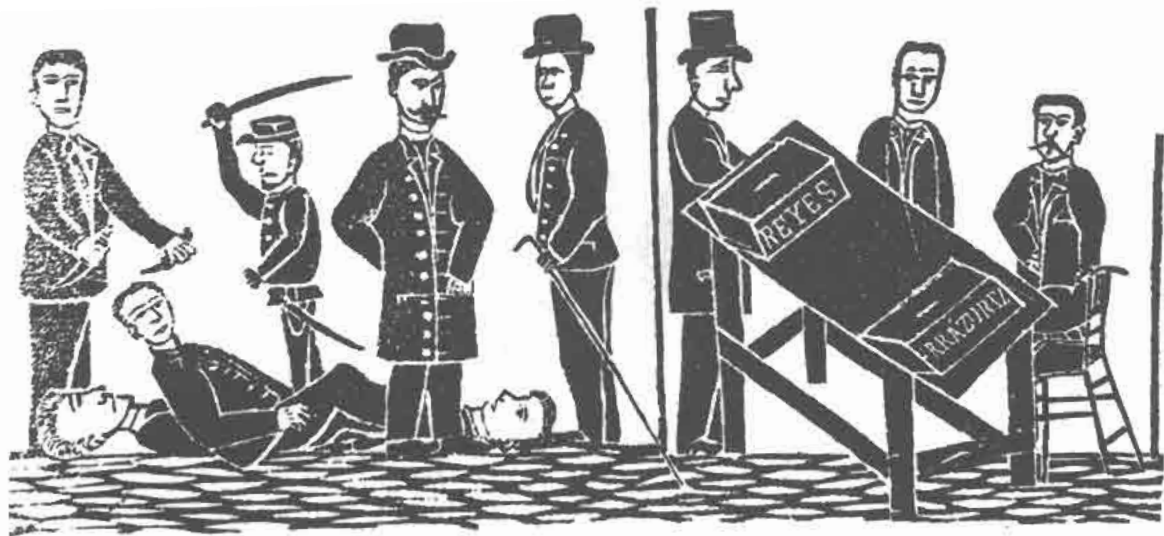
Este anhelo de paz y recogimiento recorre soterradamente los ocho libros de poesía de Teillier y se refleja en su nostalgia "de lo que no nos ha pasado, pero debiera de pasarnos", en la persistencia de vivencias tenues, sutiles y en su suave hálito expresivo, pues "la poesía / es un respirar en paz". Otras veces, como ocurre con las reiteradas imágenes del sueño, la ansiedad de un mundo plácido es más ostensible. Seguramente, el poema más divulgado de Teillier es "Retrato de mi padre, Militante Comunista", poema en el que, como retribución a la lucha y a la esperanza revolucionaria, se formulan dos anhelos: el advenimiento de la revolución y que los días del padre "lleguen a ser tranquilos / como una laguna cuando no hay viento"... "en el silencio interminable de los campos".

Con la honestidad consustancial a un poeta que ha entregado su vida a la poesía "con la paciencia del guardavía, / con la persistencia de la zarzamora", Teillier ha confesado en el artículo ya citado sus limitaciones temperamentales respecto a la poesía social y cómo el no poder escribirla le

"creaba un sentimiento de culpa que aún hoy suele perseguirme". Por ello, no puede pasar desapercibido que en su creación poética posterior a 1973, diferentes símbolos o signos de indicio nos remiten el drama que en estos años vive Chile. Es verdad que con el correr de los años, el poeta ha acentuado o ha hecho más ostensible el tono autobiográfico de su poesía, esas pequeñas confesiones como "la noche es mi mejor amiga" o "es mejor morir de vino que de tedio". Pero es igualmente efectivo que la compulsiva situación del Chile de hoy determina que una poesía sincera —en la que más de una vez asoman las "sombras de los amigos muertos"—, diga en tono desacostumbrado que "el único país donde me siento extranjero es mi país" o que "vivo en un tiempo en que mandan los padrastrós". De rico subtexto, el poema "En el Mes de los Zorros" nos habla de "esa calle que ahora los ancianos vigilan airados, / porque no pueden extirpar la zarza de ardientes raíces", y evocando una vez cuando se abrió "una ventana por donde no entra la noche", se nos insta a escuchar por siempre "a los bosques secretos / predicando libertad con cada una de sus hojas" y se vislumbra premonitoriamente el hundimiento de los ancianos airados "en un pozo que el cielo no conoce".

Hecha de materias terrestres y de ensueños, de Sur, lucidez y ebriedad, esta poesía es un doble retorno a la aldea y a la infancia, un suave y tierno retorno a la tierra y al corazón humano.





Variaciones sobre el Teatro (II)

1

Luis Alarcón: "actuar a lo penquista"

L. B. y C. O.

—Se trata de lo siguiente. Lucho: en la historia, digamos, reciente del teatro chileno, se suele insistir a veces en exceso en la presencia y el itinerario del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. No es que este Teatro no sea importante. Lo es y mucho, tanto que nosotros mismos, en el "dossier" publicado en el N° 6 de la revista, hace cinco años, intentamos acuñar ciertos elementos de periodización histórica, introduciendo incluso algunos signos: Antes del Experimental (AD) y Después del Experimental (DE). Presencia, pues, importante, pero no la única. Y en nuestros papeles, la historia "DE" mostraba notables vacíos. Y pienso que tú eres un hombre notablemente indicado para llenar algunos de ellos.

—Sí, cuando leí ese número de la revista, sentí que había no sé si vacíos, pero al menos "saltos" en la historia teatral nuestra. Porque falta hablar del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, y de tantos otros teatros universitarios que también han tenido importancia. El Teatro de la Universidad Técnica del Estado, el de Antofagasta, el de Valdivia, el de la Universidad de Chile de Valparaíso. Todos tuvieron su relevancia. Ahora, yo puedo dar testimonio de otro que también fue importante en su momento: el Teatro de la Universidad de Concepción.

—Que corresponde a tu experiencia directa...

—Mi propia experiencia, exactamente. Lo conocí cuando se llamaba Teatro Universitario de Concepción, en los años 50-51, cuando yo estaba en la ciudad trabajando como empleado, viviendo un periodo "interuniversita-

rio", si se pudiera llamar así. En mi trabajo terminaba la jornada muy temprano, y como me aburría como ostra, decidí acercarme al teatro. ¿Quiénes estaban entonces allí? Gente que después abandonó ese Teatro pero que después llegó a ser muy importante: los hermanos Duvauchelle, todos ellos: Humberto, Pedro y Héctor, más la Orietta Escámez. Estaban también Luis Rojas Murphy, Tennyson Ferrada, y otros. Funcionaban en el Teatro de la Universidad, que era para Concepción lo que el Municipal para Santiago.

»Después, en el 52, volví a Santiago, y trabajé con el CADIP (Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico), y luego, el 53, en el llamado Teatro Realista Popular, con Verónica Cereceda y Gabriel Martínez, con los cuales establecí desde entonces relaciones no sólo de trabajo sino de amistad. Gabriel se fue a Concepción, el año 56 o el 57, no recuerdo bien, contratado como Director del Teatro Universitario. Apenas llegó, su primer empeño fue luchar por darle un carácter profesional, que no tenía, y por desarrollar en él el método de Stanislavsky, del cual él y Verónica eran fanáticos.

»El 58 Gabriel llegó a Santiago a buscar gente, no sólo actores, sino técnicos también, porque se trataba de completar el carácter profesional del Teatro. Puedo nombrar a los que recuerdo: Nelson Villagra, actor, que egresaba de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, Gustavo Meza, que egresaba como Director, Delfina Guzmán y Yasma Ljubetic, egresadas como actrices, Jaime Vadell, que creo estaba todavía en segundo año, Carlos Núñez, que fue contratado como maquillador, y el que habla, al que contrataron como actor.

»Se dio así inicio a un trabajo teatral interesantísimo. Los que llegábamos de Santiago íbamos un poco en el carácter de incondicionales de Gabriel y de la Verónica, porque los conocíamos mucho, incluso muchísimo, como era mi caso. Llegábamos, pues, a ponernos estrictamente a sus órdenes, a ser verdaderos conscriptos de Gabriel. Y la realidad es que las cosas fueron así un poco duras al principio, porque los regionales, los penquistas no nos recibieron con mucho gusto. Ellos tenían una opinión crítica respecto del trabajo que hacía Gabriel, al que consideraban demasiado sectario, demasiado stanislavskiano. El usaba el método en la forma más estricta del mundo, y los compañeros penquistas, por el contrario, eran lo menos simpatizantes de ese régimen tan estricto. Eran un poco hijos del teatro profesional, y aunque admiraban al Teatro Experimental de la U., les gustaba hacer un teatro un poco más libre, al estilo de lo que se llamó en una época, justamente, "los profesionales": Lucho Córdova, Américo Vargas, Alejandro Flores. Un teatro simpático, basado en el prestigio de un primer actor y en la simpatía general de todos los demás.

»Pero a pesar de nuestro sentido estrictamente stanislavskiano, la experiencia de nuestros compañeros penquistas, que eran excelentes actores, sumado al sentido de disciplina adquirido por nosotros en la Escuela de la Universidad, en los medios universitarios en general y en el contacto con el Experimental, dio una mezcla que empezó a producir frutos muy interesantes. Llegamos a una suerte de acuerdo, y de dos grupos que éramos al principio, terminamos por ser uno solo. Los de Santiago nos flexibilizamos un poco ante el método de Stanislavski y llegamos incluso a discutirle sus puntos de vista a nuestro maestro Gabriel. Esto creo que fue positivo, porque gracias al espíritu crítico de los penquistas, al nuestro propio y a la estrictez de Gabriel Martínez, se desembocó en un grupo muy vital, y que llegó a ser importante en el país, dejando en mi opinión lecciones que todavía tienen validez en nuestro teatro, en nuestros actores.

»El trabajo en Concepción llegó así a convertirse en algo muy hermoso, fuera de que gracias a la amistad que hicimos con los penquistas, al cabo

todos pasamos a ser penquistas. Vivíamos prácticamente todo el día juntos, desde la mañana a la noche, incluso en el estudio de materias que generalmente no entran en la preocupación de la gente de teatro: clases de gimnasia, por ejemplo, o de castellano, o de psicología. Fuimos grandes amigos, en todo sentido.

»Fuera de eso, teníamos muchos contactos con la gente de la ciudad, y yo creo que esa relación y no el encierro dentro de una academia o de una escuela de teatro, hizo que nosotros tomáramos conciencia del ente chileno, del ser chileno, del *ser* chileno, no como una cuestión exterior y fría, sino desde dentro. Lo que plantea justamente Stanislavski: no sólo observar a los personajes que existen en la vida real, sino convivir con ellos. Me parece que eso fue muy importante para nosotros como actores, y nos hizo un tanto diferentes. De allí algunas de nuestras críticas al Teatro Experimental de la Chile, sin perjuicio de que lo consideremos nuestra *alma mater*: ellos nos enseñaron la seriedad y el gusto artístico, la disciplina, la creatividad puesta al servicio de la *mise en scène*, de la proposición que plantea la obra. Pero con el tiempo se formó una especie de estilo, de forma de actuar que a nosotros nos parecía un poco acartonada, un poco formal. Yo creo que en nuestra experiencia penquista nos fuimos, inconscientemente, acercando mucho más al hombre chileno.

—¿Puedes recordar algunas de las principales obras mostradas por ustedes?

—Fueron sobre todo obras realistas, como *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller que nosotros preferimos traducir como *Una mirada desde el puente*, como una manera de "desenfriar" el título.

»Antes habíamos hecho *Topaze*, de Marcel Pagnol, en una versión stanislavskiana, dirigida por Gabriel. La obra resultó, al comienzo, un poco larga y un poco seca, a pesar de que se trata de una comedia satírica. Posteriormente la alivianamos y resultó de gran efectividad en el público. De *Topaze* hacía Tennyson Ferrada, y en la obra trabajábamos todos los santiaguinos, menos Vadell, que no llegaba todavía. Fue un buen trabajo. Hicimos otras cosas, como *La voz de la tórtola*. Pero todas estas obras fueron casi sólo como tanteos, un modo de probar cómo éramos nosotros, qué sabíamos hacer, qué éramos capaces de hacer. Estábamos en eso, tanteando, ora en la comedia, ora en el drama, a ver qué era lo que nos resultaba, cuando se produjo algo que fue definitivo para el Teatro de la Universidad de Concepción: la llegada de Pedro de la Barra. Pedro llegó para dirigir *Población Esperanza*, una especie de sainete dramático, sainetón como le dicen los argentinos, escrito por Isidora Aguirre y Manuel Rojas. Una obra que no estaba, tal vez, bien bien terminada, pero que era muy interesante como obra chilena. Plan-teaba problemas de la vida en las poblaciones marginales, aunque no era tanto una población callamapa como un conventillo. Para nosotros fue el surgimiento del verdadero acercamiento hacia el hombre chileno. Empezamos a identificarnos con él, con esos hombres que no conocíamos por libros, por simples referencias, sino en forma directa, real.

»Hay que decir que esta identificación se produjo también por el trabajo previo que habíamos hecho con Gabriel y con Gustavo Meza como directores. Con ellos habíamos hecho experimentos que nunca nadie había hecho antes en Chile, como eso del "diálogo entre los actores", el diálogo ojo a ojo, ¿no?, mirándose directamente a los ojos. Generalmente, se dialogaba un poco como de costado. Esta búsqueda de comunicación plena entre los actores era útil para el espectáculo teatral, porque si se lograba entre ellos, pensábamos que se lograba también una gran comunicación con el público. Creo que estos experimentos, más las discusiones con Gabriel Martínez sobre el método Stanislavski (que estudiábamos en forma muy, muy estricta), más la

experiencia que nos trajo Pedro de la Barra, hizo que llegáramos a un trabajo visceral, algo que está hoy muy de moda. En el escenario las cosas las sentíamos hasta la entraña más profunda.

«Así hicimos *Población Esperanza*. Antes, creo que ya te dije, habíamos hecho *Una mirada desde el puente* que fue en Concepción un gran éxito...

—¿Esta última era todavía la época de Gabriel?

—Es que las dos épocas se tocan. Todo esto ocurrió en el 58. Pedro llegó, en verdad, a dirigir una obra, pero Gabriel, en un gesto que yo no conozco en otra parte, le ofreció la dirección del Teatro, reservándose para él únicamente la Dirección de la Escuela. Digo que no conozco en otra parte, porque no es nada común esa generosidad, ese desprendimiento, esa claridad para tomar una decisión que es coherente con la línea de trabajo que uno ha elegido. Es excepcional...

—¿Qué ha sido después de Gabriel Martínez? ¿Dejó el teatro, parece?

—Sí, pero mucho tiempo después. Ahora está dedicado a la antropología, y la Verónica también. El estuvo viviendo en Francia, y ahora creo que están en Bolivia. Pero no sé bien...

«La entrega de la Dirección la hizo sin consultarnos, fue una decisión suya, que no conversó con nosotros. Lo digo porque todos los asuntos —salvo nuestros sueldos y el presupuesto anual que la Universidad nos acordaba— se discutían en una especie de asamblea, y los acuerdos se tomaban colectivamente. Pero de esto no nos informó.

«Así fue como Pedro de la Barra se hizo cargo del Teatro.

«Era un hombre tan vital y sabía tanto de teatro. Cuando tomó la dirección, dijo: éste es un teatro profesional, y exigió que todos lo fuéramos, que teníamos que dedicarnos íntegramente a nuestra labor teatral. Esto significó que muchos compañeros tuvieron que retirarse, porque no quisieron o no pudieron tomar esta dedicación exclusiva. Otros, que eran empleados bancarios, como Rojas Murphy o Roberto Navarrete, o Inés Fierro, que era odontóloga, abandonaron esas ocupaciones para dedicarse al teatro a tiempo completo. Los demás que veníamos de Santiago habíamos estado desde el principio con dedicación exclusiva (aunque muchas veces no nos pagaban nuestros sueldos). Pedro hizo venir de Santiago a uno o dos elementos más, y cambió el nombre de Teatro Universitario por Teatro de la Universidad de Concepción.

«Con la nueva estructura, nos fuimos a Santiago el año 59, llevando *Una mirada desde el puente*, *Población Esperanza*, y una obra de un joven autor penquista, José Chesta, muerto en un accidente: *Las redes del mar*. Nos presentamos en el teatro Camilo Henríquez, que venía saliendo del comienzo del éxito de *La pérgola de las flores*, y la realidad es que yo creo que conmovimos a Santiago, a tal punto que los alumnos de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile inventaron el término "actuar a lo penquista", un poco en oposición al formalismo del teatro de la Chile (que ya había dejado de llamarse Teatro Experimental, pero todavía no era bautizado como Instituto, ITUCH; lo llamaban simplemente DETUCH, Departamento del Teatro de la Universidad de Chile). No sólo nos recibió bien el público, sino también la crítica, que nos acordó ese año casi todos los premios de la profesión.

«En la sala Camilo Henríquez estuvimos un mes y medio, aunque podríamos habernos quedado mucho tiempo más.

«Todo esto fue muy importante para nosotros, nos llenó de optimismo para seguir trabajando. Constituíamos ya un verdadero equipo de trabajo, nos sentíamos fuertes como grupo. Nos atrevíamos a salir en gira con o sin equipamiento técnico, con o sin maquinistas. Nosotros mismos armábamos nuestros decorados. Realmente funcionábamos muy bien, al unísono, con

buen humor y con muchas ganas. Así fue como nos decidimos a salir al extranjero. Fue al año siguiente, el 60, en que participamos en el Festival de Teatro Rioplatense, aunque nosotros no éramos del Río de la Plata, sino del Bio-Bio. Tuvimos un éxito de verdad tremendo, sobre todo en Montevideo; después fuimos al interior y en seguida a Buenos Aires, justo cuando en Chile se producía una gran desgracia: el terremoto de aquel año, que tantos daños y destrucción causó.

«Casi se puede decir que la historia de nuestro Teatro dura hasta aquí, porque el terremoto cambió totalmente sus destinos. La sala, desde luego, se derrumbó, lo que fue fatal. Hubo diversos intentos para reemplazarla, se estuvo trabajando un buen tiempo en el gimnasio, en los pasajes frente a la plaza, en la misma calle, en cualquier parte; por último, la Universidad compró la sala del antiguo Teatro Central, que después se llamó Teatro Concepción, pero ya no fue lo mismo, era imposible compararlo con el antiguo local. Las condiciones cambiaron, hubo todo tipo de problemas. Pedro se fue, volvió Gabriel, pero en condiciones de recursos muy desmedradas. Lo cierto es que no sólo se había derrumbado el Teatro, sino también la Escuela de Medicina, diversas otras facultades... Nosotros representábamos uno de los problemas menos importantes. Además, hubo problemas internos dentro del Teatro que ayudaron a rebajar su importancia. Por último, algún tiempo después se fue de la Universidad el Rector, David Stichkin, que había sido muy positivo no sólo para la Universidad, sino para toda la región. El fue un gran animador, que contribuyó a levantar de manera notable el nivel de esa casa de estudios y de su actividad cultural.

—*Parece que tú le asignas mucha importancia al recinto físico, al local, de que disponían antes del terremoto...*

—Claro que sí. Era un edificio teatral excepcional, incomparable. Un teatro con todo lo que se necesita, digamos como el Teatro Municipal de Santiago, pero más chico —una capacidad para unas mil doscientas o mil quinientas personas—, con excelentes condiciones técnicas, un aparataje completo, una acústica de primera... Tú musitabas en el escenario y se escuchaba hasta en la calle. No era una sala cualquiera habilitada para teatro, como el Antonio Varas, sino que era un teatro-teatro, con camarines, con maquinarias, con fantasmas, con todo. Un teatro hecho especialmente para que el actor se luciera arriba del escenario. Y precioso, además... Claro que eso nos condicionó a nosotros, porque vivíamos literalmente allí adentro... Aunque insisto en que no convertimos esa sala en una torre de marfil. En verdad, sólo parte de nuestra vida se desarrollaba en ese interior, porque para nosotros era vital el contacto con la gente, y salíamos constantemente a los alrededores, a la provincia, al Carbón, a las fábricas textiles, a la zona vitivinícola...

—*Tú pones mucho énfasis en la importancia de esas relaciones con la comunidad. ¿Se tradujo también eso en algo efectivo desde el punto de vista de la asistencia de público a las representaciones de ustedes?*

—Sí, por supuesto. Obras como *Una mirada...* y *Población Esperanza* tuvieron, a lo largo de las diversas temporadas en que las presentamos, un público que llegó a los veinticinco mil y treinta mil espectadores. En la zona de Concepción, nada más, lo que es una cantidad enorme. Fuera de eso, está todo el público que nos vió en muchas otras ciudades, porque en un momento dado, nosotros hicimos giras que cubrían desde Viña del Mar hasta Punta Arenas. Las giras por nuestra zona eran realmente importantes, interesantes. Hicimos experimentos como el siguiente: una vez salimos con "Los Perlas", el dúo musical cómico, muy popular en una cierta época. Los llevábamos como final de fiesta, y eran un excelente gancho para llevar público al teatro. Este iba un poco para ver a "Los Perlas", pero primero tenía que ver la obra

nuestra, en este caso, *Población Esperanza*, que terminaba por encantarles. Fue muy interesante, porque nos permitió tener una gira de entre quince y veinte días por la zona entre Arauco y Chillán, que en general no daba para tanto. En todos los pueblos los teatros se llenaban. Así íbamos creando entre la gente la costumbre de ir al teatro. En Concepción misma había ya un público regular, que iba a todos nuestros estrenos, que nos seguía. Habríamos podido ir todavía mucho más lejos si no hubiera sido por el terremoto.

—*De modo que se produjo el terremoto y tú sientes que todo se acabó.*

—Bueno, no es exactamente así. El Teatro siguió adelante, pero como que ya las cosas no podían ser iguales. Yo me fui, es cierto, aunque volví al cabo de dos años. Todavía no había una sala para trabajar. Trabajábamos en el Foro, en lo que llaman la Plaza Hundida, bajo la dirección de Gabriel Martínez. Se hicieron algunas cosas importantes, incluso con éxito de público. Recuerdo, por ejemplo, haber trabajado en un montaje de *Sueño de una noche de verano*, con escenografía de Julio Escámez y música de Gustavo Becerra. Como se puede ver, no nos quedábamos en chicas, nosotros. Pero ya no era lo mismo, como que se había ido perdiendo esa mística de aquellos comienzos con Gabriel...

—Hay todavía una etapa posterior. Estuvo Pedro Orthous de director del Teatro, llegó Atahualpa de Cioppo; pasaron cosas, en fin, pero esa es una historia que no soy yo quien puedo contarla.

—*Cerremos entonces el capítulo. Tú te vuelves a Santiago. Estamos en plena década del 60. Pero a mí me gustaría, si me lo permites, volver al Santiago de bastante más atrás, cuando tú integrabas el CADIP. ¿Qué significó para ti este grupo?*

—Para mí significó mucho; forma parte de mi inicio como actor, y me permitió tomar contacto con mis primeros maestros: Julio Durán Cerda, principalmente, y Alejandro Jodorowski, con el cual estuve en su academia de mimos. A Jodorowski le debo mucho, trabajamos muchas veces juntos en veladas bufas y cosas así y yo pude corresponderle todo lo que aprendí de él años después, cuando fui director del teatro "El Cabildo" y le prestaba la sala para que hiciera sus estrenos.

—Como teatro universitario me parece que el CADIP fue sumamente importante. Es muy bueno que las universidades tengan grupos así para la formación de gente, tan vitales y que trabajan tanto en Extensión. El CADIP era un grupo que trabajaba mucho; allí donde lo llamaban, allí partía. Nos echábamos al hombro unas cuantas cortinas, unos cuantos tachos que hallábamos por allí, unos reflectores que eran pésimos, y con eso íbamos y dábamos nuestras obras en cualquier parte.

—*¿Recuerdas algunas de esas obras?*

—Sí, algunas de Chejov, sus humoradas, como *Departamento matrimonial* o *Sobre el daño que hace el tabaco*; *Cada oveja con su pareja*, de Daniel Barros Grez; *Cuento de verano*, cuyo verdadero título era *El cornudo apaleado y contento*, de Alejandro Casona... En fin. Pero yo creo que lo más importante no eran nuestras obras, a pesar de que las que nombré son de buena calidad, sino de la extrema movilidad que tenía el grupo. Recuerdo que un año el Ministerio de Educación hizo un balance de lo que se había hecho en extensión teatral ese año, dentro de los marcos del ministerio, y el resultado era más o menos el siguiente: Teatro Experimental, tres funciones; Teatro de Ensayo de la Católica, una; CADIP, cerca de sesenta funciones. Y esto, sin contar las que habíamos hecho por cuenta de otros organismos ajenos al Ministerio de Educación. Eso demuestra los puntos que calzaba el grupo, que era realmente un grupo móvil, en el buen sentido de la palabra. Un teatro móvil...

—¿Cuál fue el destino posterior de los integrantes del CADIP?

—Estaba tratando de recordarlo. Sólo algunos se hicieron después profesionales: la Alicia Quiroga, la Nelly Meruane, Sergio Arrau...

—También Gabriel Martínez y Verónica Cereceda...

—No, no, ellos no salieron de allí. Antes de Concepción, los nombres de ellos están asociados al Teatro Realista Popular, que fue un teatro de batalla, un teatro comprometido ideológicamente en forma bien clara. Siempre representó obras de lucha, como *La tierra se llama Juan*, basado en poemas de Neruda, o *Esperando al zurdo*, de Clifford Odets. Se presentaba en las concentraciones políticas, en el Caupolicán, por ejemplo. Fue un teatro importante en su momento, pero a mí me parece que era difícil que saliera adelante, por razones económicas, pero también porque tenía un compromiso político que lo marcaba demasiado.

—Tú trabajaste allí.

—Sí. También Omar Carrillo ¿recuerdas? que murió prematuramente...

—Todo eso forma parte de una historia de la primera mitad de los años 50 ¿no es así? Volvamos ahora a la década del 60, y cuéntanos algo de lo tuyo, luego de tu vuelta de Concepción.

—En Santiago había varias compañías independientes, todas pequeñas, nacidas la mayor parte de personas que se iban desprendiendo de los teatros universitarios, como los Duvauchelle, por ejemplo, que formaron la Compañía de los Cuatro, con los que yo trabajé mucho tiempo. Por esos años se había empezado a superar el divorcio entre el Experimental y los teatros profesionales; aquello de decir: Nosotros somos "profesionales", o: No, nosotros somos "experimentales". Eso estaba pasando, afortunadamente.

»Para mí, en lo personal, es un período un poco gris, y no sé muy bien si recuerdo mal las cosas porque no las quiero recordar o no las recuerdo, no más. Pasó un tiempo y después empezaron a llegar a Santiago los compañeros de aquí que volvían de Concepción, e intentamos reunirnos de nuevo. Había una necesidad, que yo creo que existe todavía, re reunirnos a trabajar juntos. ¿Por qué no? Nos era tan fácil el diálogo con Jaime Vadell, con Nelson Villagra, con Delfina Guzmán, con Shenda Román. Mucho más fácil que con otros, porque habíamos vivido una experiencia muy rica juntos. Una experiencia que va más allá de ir simplemente juntos a la hora de los ensayos. Nosotros trabajábamos y estábamos juntos a toda hora, desde la mañana hasta la noche. Nos conocíamos todo, hasta la manera de respirar. Cuando alguien tenía un problema en el escenario, todos los demás lo entendíamos perfectamente de inmediato. Había una comunicación total, como si respiráramos al unísono, y esa experiencia tratamos de repetirla en Santiago. Y creo que lo conseguimos en una buena medida, en el teatro y en la televisión. Sobre todo en esta última, imprimimos una forma especial de actuar que todavía perdura, algo que nosotros llamamos "realismo", aunque yo creo que es una especie de "naturalismo"...

—¿Naturalismo?, a ver, explícate más...

—Claro, naturalismo... Esa forma tan "natural" de actuar. La gente nos ve y dice: "tan naturales que son"... Y ésa no es una impresión, yo creo que es así realmente, tanto que creo que logramos extender la experiencia a otros actores, como cuando, por ejemplo, parte de nuestro equipo integraba el teatro "Ictus", donde se hacía el teatro de expresión colectiva, con todo lo que ello conlleva de improvisación.

»Todo eso es lo que tratamos de mostrar cuando formamos el grupo llamado "El Cabildo", que dio, de alguna forma, la visión de un trabajo de equipo diferente al que desarrollaban los teatros universitarios de Santiago, un poco más vital, diría yo, esa es la palabra. Tengo la impresión de que

logramos influir en otros, comunicar eso que ya he dicho que los alumnos de las Escuelas de Teatro llamaban "actuar a lo penquista", y eso en cierto modo nos justifica un poco. Creo que nuestra experiencia fue también importante para ayudar a desarrollar el Teatro de Creación Colectiva, porque nosotros teníamos una gran soltura para improvisar...

—¿Ustedes fueron los primeros que introdujeron esa forma?

—No, no lo creo. Eso se usaba en todas las escuelas de teatro. En Concepción el que comenzó, en realidad, con ésto, fue Gustavo Meza. Nosotros hacíamos algunas experiencias, pero era nada más que para acercarnos a las situaciones, a los personajes de obras escritas, obras de autor individual. Con cualquiera de ellas nosotros intentábamos la improvisación, ideando situaciones al margen de la obra misma, aunque con los mismos personajes. Era más que nada un juego experimental, que después nos permitió, eso sí, con cierta facilidad, hacer el trabajo de improvisación para lograr una obra de creación colectiva. Pero eso fue después. Las obras que dimos en "El Cabildo" no tenían ese carácter...

—¿Qué obras?

—Bueno, dos obras de autores norteamericanos modernos, que no tuvieron éxito alguno. Murray Schisgall era uno de ellos, muy conocido en esa época. Muy bien nos fue en cambio con *Tres tristes tigres*, de Alejandro Sieveking, que presentamos en la Sala Talía del Teatro Cariola. Fue un éxito bastante importante. Fue considerada la mejor obra chilena del año, y nuestro conjunto —los cinco actores y actrices que ya mencioné— el mejor grupo... La obra de Sieveking fue después llevada al cine por Raúl Ruiz, en 1968, con el mismo elenco más otros actores. Creo que el trabajo que se hizo fue también interesante. La película sigue considerándose señera en nuestra cinematografía. A Ruiz le interesó justamente esa facilidad que teníamos para la improvisación, para ponernos de acuerdo (por lo menos como actores). Después hicimos varias películas más.

—Y después de "El Cabildo" qué vino...

—Bueno, hay muchas cosas de "mi historia" que ni siquiera he nombrado. La verdad es que yo he estado en cuanto grupo teatral ha existido. Pero así como la compañía "El Cabildo", creo que sólo tuve otra oportunidad, con el grupo "El Molino", aunque con otras características. Fuera de eso, trabajé sobre todo en forma independiente, como "alquilado" para hacer uno u otro trabajo. Trabajé también cuatro años en el Teatro de Ensayo de la Católica, donde me contrataban por obra; nunca fui de la planta. También en un grupo llamado "Teatro Libre". Por un tiempo más o menos largo —del 65 al 72—, mi trabajo principal fue la televisión. Participé en ella en muchas obras, pero recuerdo, sobre todo, *Sacco y Vanzetti*, un teleteatro de autores italianos, que dirigió en el canal 9 Sergio Riesenbergh, y que creo que de lo mejor que ha hecho la televisión chilena.

»Hasta he trabajado con Moya Grau, nunca en Santiago, sino en provincias, cuando su compañía salía a presentar en salas teatrales las obras previamente presentadas en la radio. Debo decir que aprendí bastante con él.

—¿Qué opinión te merece este personaje tan controvertido?

—Moya Grau es un libretista de viejo cuño que sabía escribir a la perfección una obra para radioteatro, siempre un melodrama, una obra de género comercial. El conoce al dedillo los gustos del gran público y sabe como entretenerlo. A diferencia de otros escritores de melodramas, él incorpora un ingrediente: el humor. En sus obras siempre hay un personaje cómico, que por cierto es igual, y que invariablemente tiene el nombre de algún animal: "el Perro", "el Pejerrey", "el Jaiva", "el Tigre", etc. Moya Grau nunca ha considerado que su trabajo sea muy artístico, pero lo hace con mucha estric-

tez, con mucho respeto profesional. En la radio adquirió mucho oficio, y eso lo trasladó luego a sus trabajos en la televisión. Con él aprendí, sobre todo, cómo hay que hacer una gira, cómo hay que organizarla. Una gira es un sacrificio, un trabajo intenso, si no, no se puede ganar plata. El tenía una gran capacidad para coordinar, para medir todo, de modo que cuando llegábamos antes al pueblo tal o cual a dar la representación teatral, en la radio local tenía que estar pasando el capítulo "equis". Si llegábamos antes o después, era un fracaso...

—*A lo largo de nuestra conversación han salido ya muchos nombres del teatro chileno que señalan tus afinidades y predilecciones. Fuera de ellos, ¿qué otra gente te ha interesado en el teatro chileno?*

—No es fácil, porque uno sobre todo se acuerda de los que han sido sus compañeros, como el "Pelao" Perucci, el "Guatón" Venegas, Marcelo Gaete, Marcelo Romo. Entre las mujeres, fuera de las ya mencionadas, está también la Ana González. Entre los directores, Miguel Littin, con el cual hice muchas cosas en la televisión (*Panorama desde el puente, La canción rota, La muerte de un vendedor*), en el teatro también y, desde luego, en cine. Charles Elssesser también. Y claro, Raúl Ruiz.

—*Pero nosotros preguntamos sobre todo nombres de gente con la cual tú no trabajaste, pero que tú estimas por alguna razón, porque consideras que son importantes...*

—Como gente importante, bueno, están todos los grandes nombres del Teatro Experimental, todos los que formaban la primera plana allá por los años 50: Roberto Parada, Rubén Sotoconil, María Cánepa, María Maluenda, Jorge Lillo, Bélgica Castro, Agustín Siré, Domingo Tessier... Todos ellos han tenido de una forma u otra una gran importancia para uno. Yo me he dado cuenta que las generaciones más jóvenes no saben, no tienen idea que Agustín Siré fue un gran actor chileno. Agustín no se dedicó más al teatro, pero fue un gran maestro. No necesitaba hacer clases para ser maestro, bastaba con ir a ver cómo actuaba no más. Todos estos "viejos" son verdaderos maestros, y uno está de todas maneras influido por ellos. Roberto Parada, Rubén Sotoconil tienen una importancia vital, vital para uno, como formadores, como gente que uno debe tratar de emular. Yo creo más en los maestros que en las escuelas...

—*Pero si tuvieras que mencionar sólo tres nombres. Es un poco ridículo pedírtelo, tal vez, pero hagamos el ensayo. Tres nombres. ¿Cuáles elegirías?*

—Ya hablé de Siré, que siempre me gustó. Lo recuerdo muy bien en *El largo viaje del día hacia la noche*, en *La visita del inspector*, en *Noche de reyes*. Me gusta también mucho Tennyson Ferrada...

—Supongo que habrá por ahí algún nombre de mujer que te...

—Que me interese también en el teatro. Sí. Me gustan mucho Bélgica Castro y María Cánepa. Encuentro que la María Cánepa es una "mujer teatral". La encuentro extraordinaria. Recuerdo su Laurencia de *Fuenteovejuna*, por ejemplo.

»Hay actores jóvenes que son muy buenos, también. Hay un muchacho que se llama Alberto Vega. Es un actor serio, sencillo y co conocimientos. Y tiene algo maravilloso; es muy modesto, y eso se agradece tanto siempre...

—*¿Y de los viejos actores de la escena chilena anteriores al Experimental tienes algún recuerdo?*

—Pocos, pocos...

—*Pero alguna vez habrás visto a Alejandro Flores, a Rafael Frontaura...*

—Sí, claro, también a Lucho Córdoba, a Américo Vargas. ¿Quién me gustaba de todos esos viejos? Lucho Córdoba me gustaba. Porque yo creo que como actor era capaz de hacer casi cualquier cosa. Lucho era un tipo de una gran cultura teatral. Sí, sí, muy impresionante. Y pensar que uno lo

tomaba tan... a la baqueta. Hizo cosas realmente buenas, como *El avaro* de Moliere, o como *Arsénico y encaje antiguo*. Claro, con la dramaturgia de calidad le iba pésimo económicamente, y para ganar plata tenía que dar astracanadas. Tenía, además, un gran respeto por el teatro de los demás. No hay que olvidar que él contribuyó al inicio del Teatro Experimental, cediéndoles la sala.

—*Tú eres casi un autodidacta teatral, con más de treinta años de trabajo, ¿qué balance final haces del aporte hecho por los teatros universitarios, tanto en la formación de actores a través de sus escuelas, como en la creación de nuevos públicos y en el impulso eventual que le dieron a la creación de una dramaturgia nacional?*

—Mi balance final es que... todos somos hijos de la misma madre: el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Y el balance es positivo, diría yo. Sin desmerecer al Teatro de Ensayo de la Católica y su escuela, me parece que el Experimental fue un gran organismo formador. Creó una disciplina teatral, en el actor, que antes no la tenía, en la disciplina del estudio, en el cumplimiento; tomar el trabajo del teatro como un oficio serio y no como pudo haber sido antes ¿no? en que casi cualquiera podía hacer teatro. Porque se trataba de vestirse más o menos bien y decir unas cuantas palabras arriba del escenario. El Experimental cambió todo eso e impuso de muy buena manera una disciplina que de repente hoy se echa de menos, debido a la influencia de la televisión en los actores.

»La formación que han dado las escuelas, sobre todo la de la Universidad de Chile (no hablo, por supuesto, de la de ahora, sino de la que se desarrolló durante tantos años, antes) es muy positiva. Es mi punto de vista, aunque por cierto hayan adolecido de algunos defectos, porque no basta tener un cartón, un diploma, un título para ser buen actor.

—*Las escuelas formaron actores, directores, pero no parece que pueda hablarse de un desarrollo paralelo en la dramaturgia.*

—No, no existió. Yo no sé a qué atribuir eso.

—*Y en cuanto al público que crearon, es un público que uno nota que se ha ensanchado...*

—Yo creo que no tanto como podría haber sido. Recuerdo que Pedro de la Barra decía que "el Teatro Antonio Varas había terminado con la obra del Teatro Experimental". Fue un error instalarse en esa sala. Esta era inadecuada en sí misma, pero además establecer un teatro dentro de una sala y quedarse allí es condenarse al anquilosamiento. El teatro tiene que salir a buscar otros públicos. Recuerdo, por ejemplo, el caso del "Ictus". Sus obras se superficializan porque su público es superficial. Y el problema es que siempre están haciendo obras para ese público, con lo cual éste está condicionando la labor de la compañía. Cuando nosotros salimos a hacer el *Pedro, Juan y Diego* al Caupolicán, para los obreros de la construcción, o salimos a Melipilla, la obra se "oxigenó" inmediatamente. ¿Por qué? Porque es otro público, con otras reacciones. Y yo creo que el Experimental se encerró en el Antonio Varas.

—*Una vez conversaba con Enrique Buenaventura sobre el problema de la influencia que pudiera tener la arquitectura en el espectáculo teatral. ¿Habrá algo de esto en el problema que tú crees advertir en la sala del Antonio Varas?*

—Lo que sé es que el Antonio Varas era un cine que hubo que acondicionar para teatro. Su acústica no es mala. Claro que el más grande fiasco en este terreno ha sido el del Cariola, que no es teatro, sino un antiteatro, lleno de errores de construcción. Evidentemente, cuanto mejor sea la sala en cuanto a sus recursos técnicos, a la calidad de sus instalaciones, la llegada al público será mejor. Pero tú puedes trabajar al aire libre también. Tú puedes tra-

bajar en la calle, en la plaza, en el patio de la cárcel, sin escenario, sin las máscaras o las bocinas que usaban los griegos, sin nada. Claro, siempre que tengas algún elemento que atraiga al público. Pero, evidentemente, se trabaja mejor en una buena sala.

—*Habría varios capítulos más que pudieran abordarse en nuestra conversación. Pero tendrán que quedar para otra oportunidad. Dinos únicamente: ¿qué piensas del futuro, de las posibilidades de desarrollo del teatro chileno?*

—Si las compañías siguen afirmándose en una búsqueda dentro de lo nacional, y, claro, siguen firmes económicamente, yo creo que se pueden presentar en el futuro cosas interesantes. Hay fenómenos muy curiosos, como ése que se produjo en 1982, por ejemplo, en que, por obra de una serie de circunstancias, hubo en un momento en cartelera, en forma simultánea, ocho obras chilenas representándose con éxito, lo que no tiene precedentes. Algunos reestrenos, como *Mama Rosa* de Fernando Debesa, que fue un éxito mayor que en la época de su estreno, *Parejas de trapo*, de Egon Wolff, *La remolienda*, de Alejandro Sieveking, que llevaba hacia esa fecha más de un año de exhibición continua. Y los estrenos: *Lautaro*, de la Nené Aguirre, *¿Quién dijo que el fantasma de Alicia había muerto?*, de Gustavo Meza, *Su Excelencia, el Embajador*, de Fernando Josseau, *El toro por las astas*, de Juan Radrigán, *Bello*, una creación colectiva del "Ictus". Algo tiene que ver en esto, en la parte propiamente del desarrollo teatral, el éxito que habían ido teniendo obras como *Las tres noches y un sábado*, que estuvo en total en cartelera algo así como dos años y medio, o *Tres Marias y una Rosa*, que se exhibió año y medio, *Pedro, Juan y Diego*, *Carrascal 4000*, etc. Bueno, y todos los otros factores político-culturales.

»Yo soy, en suma, fundamentalmente optimista.

2

Juan Radrigán: teatro de la dignidad y de la marginalidad

JOSE MIGUEL VARAS

Pasó su infancia en un camión. Comenzó a trabajar para ganarse la vida a los trece años de edad. Fue cargador de la Vega, desabollador de automóviles, carpintero, obrero de una fábrica de dulces, textil, mecánico de telares, etc., etc. (Decenas de ocupaciones más, de oficios y faenas diferentes). Desde 1973, a partir del golpe militar, se convirtió en cesante crónico. Seis años después, sucedió algo "medio misterioso": escribió una obra de teatro, que fue estrenada con éxito y elogiada por la crítica. Desde entonces hasta hoy ha

José Miguel Varas es periodista y escritor, autor de una media docena de libros (*Porai, Cahuín, Chacón, etc.*). Vive en Moscú, Unión Soviética.

escrito y estrenado *doce* obras más y se ha convertido en uno de los principales dramaturgos de Chile.

Juan Radrigán es calvo, canoso y generalmente silencioso. Usa anteojos y tiene el aire de un intelectual, de un profesor o, como dijo un amigo escritor, "parece un cura catalán". Su aspecto exterior no sugiere al obrero que fue, salvo tal vez sus recias espaldas, pero su habla, sí, lo identifica. Habla como un típico "proleta" chileno, comiéndose sílabas, con esa manera titubeante, semi-interrogativa las más de las veces, que a menudo se da en nuestra gente popular.

Nos encontramos en La Habana. Nos había invitado la Casa de las Américas, junto con una veintena de escritores y críticos de diversos países de América Latina, para que fuésemos jurados en su concurso literario anual. Juan, en teatro. Yo, en testimonio. Conversamos en varias ocasiones. En una de ellas, grabadora de por medio, el diálogo adquirió el carácter de un interrogatorio.

—*¿Cuándo debutaste como dramaturgo y cómo, por qué, se te ocurrió ponerte a escribir teatro?*

—Eso es medio misterioso, oye. Yo comencé a escribir teatro en 1979. A los cuarenta y un años de edad. Yo escribía antes unas terribles novelas, unos cuentos muy malos, muy llorones. Pero escribía mucho, desde los dieciséis años.

—*¿No publicaste nada?*

—Publiqué, sí. Tuve la osadía de publicar dos. Un libro que se llamaba *Los vencidos no creen en Dios*, unos cuentos, ¿no? Y una novela, *El reino de la cobardía*. Los dos, cómo se dice, ¿autoeditados? Era el tiempo en que se podía. Con lo que uno ganaba como empleado u obrero calificado, se podía editar. Cosa que ahora es completamente imposible.

—*Sí, pero ¿de dónde vino el impulso, la inspiración, el rayo divino o lo que sea, que te llevó a convertirte en dramaturgo? ¿Cómo se te ocurrió escribir teatro?*

—Sí... Parece que fue el hecho, ¿no? Un hecho que sucedió. Bueno, nosotros después de... a partir del 73, ya no hubo trabajo para nadie. Menos para mí, que había sido dirigente sindical en donde trabajaba.

—*¿Dónde?*

—Yo era obrero textil. Mecánico de telares. Entonces, claro, después del golpe no nos dejaron acercarnos ni a diez cuadras de una fábrica. Estábamos en la lista de ellos. Tienen ellos su propia lista negra, claro. Entonces comencé a vender libros. Primero, los que tenía yo en mi casa, que siempre me había gustado tener muchos libros, leer. Y luego tuve que ir comprando para vender. Me instalé con un puesto en la Plaza Almagro, ahí donde antes partían las micros para el sur. Partían, porque hasta eso se terminó ya. Ahí había unos diez quioscos. Una vez nos pasaron un parte por no haber pagado la patente. Pero las patentes no habían salido, así que no las podíamos pagar. Pero igual nos pasaron el parte y a algunos les quitaron el puesto. Al lado mío había una señora que vendía fruta. O sea, un matrimonio. A ellos les afectó mucho esto de que les quitaran el puesto y no saber por qué. Esa fue la primera obra que escribí yo, basada en ese hecho. Y escogí el género teatral porque... ¡En realidad no sé por

qué! Quizás porque, tal vez... No sé muy bien en realidad. Bueno, salió de teatro, y de ahí comencé a escribir teatro.

—¿Pero habías leído obras de teatro?

—Sí, yo había leído mucho teatro, pero nunca...

—¿Habías ido al teatro?

—Dos veces en toda la vida.

—¡Caramba! No es mucho.

—Es poco, ¿verdad?

—¿Y qué obras viste?

—La primera fue *El rey se muere*. Después, *La ópera de tres centavos*. Pero eso hacía mucho tiempo atrás y por compañías malísimas. Fue en el teatro Prat, por Franklin abajo. Ni siquiera eran obras bien montadas. Eso era todo lo que había visto de teatro.

—Esa era toda tu experiencia teatral anterior...

—Mmh. Mejor dicho, no tenía ninguna.

—Entonces, el tema de tu primera obra...

—Es ese mismo. Que una vez llegan a pasarle un parte a una pareja de vendedores de fruta. Y ellos comienzan a preguntar por qué, a averiguar, porque el parte trae un número nada más. Nadie sabe a qué corresponde ese número, qué falta cometieron. Ningún inspector sabe muy bien las leyes y no les pueden decir qué hicieron ellos. Al final logran descubrir que era por no haber pagado la patente, pero como en la Municipalidad las patentes no habían salido, no la podían pagar. Eso tan kafkiano fue lo que a ellos los derrumbó.

—¿Tú eras o eres lector de Kafka?

—Sí, sí. Lector de todo, porque como vendía libros y siempre me había gustado leer... Pero ese embrollo sale kafkiano y era algo muy común en ese tiempo en Chile y todavía lo es. A partir del 73 se producen estas cosas sin explicación, irracionales.

—La gente que se siente inerte frente al poder estatal autoritario, que actúa muchas veces en forma implacable y a menudo sin que se sepa por qué. ¿Esa es la situación de fondo?

—Sí. Es decir, bueno, sabemos por qué. Pero ellos, las víctimas, no logran entender, no se ve una lógica. El poder, lo que busca es terminar con un grupo de personas y para eso recurre a un subterfugio, como es en este caso, pasar un parte por una culpa que no es real. El objetivo era "limpiar" la plaza, en realidad. Sacar a los quiosqueros.

—¿Cómo se llama tu primera obra?

—"Testimonio sobre las muertes de Sabina".

—¿Y cómo llegó a estrenarse?

—Con ella tuve mucha suerte porque, apenas la escribí, me dio un ataque de audacia y se la llevé a un director y él la puso inmediatamente. Ese director era Gustavo Meza. La obra la dio Ana González en la sala del Angel, con Armando Berríos.

—¿Solo dos personajes?

—Sí, dos no más. Bueno, y luego ya comencé a escribir más teatro, y lo que escribía lo fueron dando. Fue mucha suerte.

—Pero, insisto, ¿por qué escogiste justamente el teatro... y no el cuento, la novela... o la poesía?

—¿Por qué escogí esto? Parece que tiene que ver el silencio en que estábamos sumidos en ese tiempo, ¿no? No se podía juntar a la gente, no había cómo comunicar muchas cosas. Entonces, como el teatro viene a ser una conversación de hombre a hombre, lo más inmediato que existe, y el diálogo que se podía mantener, la única forma... parece que por eso escogí yo ese género. Medio inconsciente. Porque, claro, si hubiese escrito un cuento o una novela no habría podido publicarlo nunca, porque estaba prohibido. Es decir, no legalmente, sino que había que llevar el texto y que lo leyeran las autoridades antes de poder editar algo. Había que llevar el original a la UNCTAD, o sea, al Diego Portales. Pero el teatro no. El teatro quedó libre de censura. Entonces, también fue una de las causas de por qué escogí el teatro. Hay hartas causas chicas de por qué me salió el teatro.

Como la mayor parte de los escritores, Radrigán escamotea lo esencial cuando habla de su propia obra. Probablemente no lo hace en forma deliberada. Aunque también existe en él, de manera bastante marcada, una especie de pudor de hablar de cosas transcendentales y una resuelta negativa a darse importancia.

Testimonio sobre las muertes de Sabina es mucho más que una pieza teatral sobre los efectos de la burocracia en la vida de un matrimonio de pequeños comerciantes. El diálogo entre Sabina y Rafael se inicia con el balance de la fruta vendida y se desarrolla con una aspereza que podríamos llamar "cotidiana", comunicándonos la sensación de una relación matrimonial agria, deteriorada por los años y la pobreza, en la que el hombre se evade con el recurso del chiste y la mujer regresa una y otra vez severamente a la insoportable realidad. El lenguaje es popular, primitivo, tosco en su forma. Aparentemente, todo lo que se dice es banal. No hay referencias políticas. El trasfondo histórico-social sólo está presente a través de la experiencia individual de los dos personajes, que evocan un tiempo más feliz, en que él trabajaba como obrero, y lo contrastan con la miseria y la precariedad del presente. (La evocación de los años juveniles adquiere de pronto un sorprendente vuelo poético).

Lo que sucede, entonces, es que "el hecho", como dice Radrigán, el parte y la amenaza de perder el puesto, que significa en verdad descender otro peldaño hacia la miseria total, actúa como un detonante emocional, que hace estallar todas las contradicciones y frustraciones de un hombre y una mujer entrados en años, que carecen de una comunicación real entre sí y que descubren de pronto la esencial sordidez y escualidez, si puede decirse así, de sus vidas. El descubrimiento es ante todo de Sabina, más clarividente y siempre rebelde ante el destino. Se trata de una rebeldía ineficaz, que en fin de cuentas desemboca en un grito de desesperación.

La impotencia de los pobres, de los humillados y ofendidos, aplastados por un poder amenazante y feroz que nunca se manifiesta directamente en la escena, aunque siempre está presente, es una constante en las obras de Radrigán (por lo menos en las once que conocemos, publicadas en un volumen en Chile en 1984)¹. Es lo que algunos le reprochan.

¹ *Teatro de Juan Radrigán* (11 obras). Edición CENECA, Universidad de Minnesota, 1984. A manera de introducción, el volumen contiene los dos estudios a que hemos

—¿Cuál dirías tú que es el contenido fundamental de estas obras?

—Básicamente todas las obras están dirigidas a resaltar la dignidad humana frente a un hecho como el que nos sucedió a nosotros. Frente a este régimen. No es que no la tengamos. Es que la fuerza de este poder nos abrumó a todos y nos hizo perder algunas cosas. Sí, perdimos un poco la dignidad. Uno de esos casos es, por ejemplo, que frente a la situación, los empresarios, como tienen carta blanca, llaman a los obreros y les dicen que les van a tener que rebajar el sueldo porque de no, la industria va a quebrar. Y el obrero acepta eso antes que quedar sin trabajo. El mal menor.

—Es que está con el agua al cuello...

—Sí, con el agua al cuello, y frente a la cesantía enorme que hay, mucha gente, al perder el trabajo, instala un negocillo por ahí, en una feria, o trata de poner algún almacencillo chico. No le resulta y pone otra cosa. Y no le resulta. Y va descendiendo, hasta que termina vendiendo "candy" en las micros. Y después cantando. Y después... Es un descenso que no termina nunca. Claro, todo eso en medio de los esfuerzos de una organización de lucha. No es todo así no más...

Lo básico es que nosotros necesitábamos una posición, como país. Definir una actitud de no dejarnos avasallar, de creer en nosotros, de darle importancia a la vida de cada uno. Todo está orientado hacia allá, hacia la defensa de la dignidad y a buscar un camino, a optar por algo. Muchos de los personajes de las obras mías, mueren o quedan solos. Pero eso es siempre luego de haber elegido un camino, que por ahora puede significar la muerte, pero que después, tal vez, ya no va a significar eso. Pero lo que pasa, oye, es que nosotros no sabemos mucho qué estamos haciendo. En los foros que hacemos después de las funciones, en las poblaciones y en las fábricas, la pregunta que más se repite es: ¿cuál es la solución? Es decir, nos dicen: Ustedes nos muestran una realidad, pero ¿cuál es la solución?

—Ellos buscan una solución que ya no puede ser teatro, sino vida.

—Sí, pues. Es que no la podemos dar nosotros. Les tratamos de explicar que eso es lo que hay que construir, ¿no? En la realidad. Eso es lo que hay que hacer en este momento. Es muy bueno el teatro para nosotros, porque nos permite llegar a mucha gente y saber realmente qué piensan ellos.

—Y ese público que asiste a las funciones de "El Telón" y, en general, el público que conoce tus obras, ¿se identifica con las cosas que en ellas se plantean, con las situaciones, con esos personajes?

—Sí. Se reconocen inmediatamente. Nosotros no trabajamos con símbolos. Es todo muy claro, es un teatro muy directo. Ellos captan absolutamente todo lo que uno quiere decir. Claro, como están, como estamos todos metidos dentro de la situación, no hay cosa que se les escape. Entonces, se produce una identificación muy grande de ellos con nosotros. Pero siempre ellos piden, y están en lo cierto, un poco más. Más. Porque

hecho referencia: "Los niveles de marginalidad en Radrigán" de María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Pina y "Juan Radrigán: los límites de la imaginación dialógica", de Hernán Vidal.

la situación es cada vez más salvaje y nosotros nos vamos quedando un poco atrás.

—¿Y tú no has intentado dar en tu trabajo ese “poco más” que tu público pide?

—Sí, creo. En la última obra mía, *Las voces de la ira*. La estrenamos en Santiago, en noviembre, con pésimos resultados.

—¿Por qué?

—Parece que era muy fuerte en ese momento para Santiago, ¿no? Demasiado directa. Porque es sobre un dictador, el opositor, los muertos. Es la única obra de la que nadie dijo nada en la prensa, ni en la radio. Poco antes el gobierno había clausurado todas las revistas de oposición. Así que hubo un silencio total. Tampoco acudió mucho público, porque no pudimos hacer propaganda.

Nosotros hemos tenido una enorme tribuna. Curiosamente. Yo, sobre todo, en los diarios. Les gustan mis obras. Hablan bien de ellas, les hacen extensas críticas. Ninguna la han encontrado mala. Nos han dado varios premios, tanto al grupo como a mí. El Premio Municipal de Teatro, el del Círculo de Críticos de Arte y otros. No hay nadie que haya encontrado mala ninguna de mis obras. Eso sí, se cuidan mucho de hablar del fondo. No hablan de lo que significan frente a una dictadura. No pueden ponerse, digamos en *El Mercurio*, a alabar una obra nuestra en esos términos. Entonces, ¿qué? Hablan de la estructura, de los personajes, de lo bien que lo hacen los actores, cosas así. Pero nunca nos han dicho de una obra que está mala o que somos malos nosotros, como autor, y ellos como actores. Pero esta última... Mmh, sí, parece que es demasiado directa. No podían dejar de decir en este caso de qué trata la obra. Resultado: que no salió absolutamente ninguna crítica. Es la única vez que ha sucedido esto. Alguien llegó a decir que nos habíamos puesto demasiado directos, que ya no teníamos esa cosa “grande” (“grande”, decían ellos) esa cosa de “humanidad”. Así la llamaban. Ese comentario fue en una radio. En los diarios no dijeron nada, nada. Todos estaban muy ocupados el día del estreno. No fueron. Ningún periodista fue al estreno. Antes, ni siquiera teníamos que invitarlos, llegaban todos. Y no fue nadie, y nadie dijo nada sobre *Las voces de la ira*. Bueno, cuando la estrenamos había Estado de Sitio, toque de queda, censura. La cosa era complicada.

Pero pensamos montarla de nuevo. No tenemos plata para propaganda, pero vamos a tratar de imprimir volantes y repartirlos. Es la única forma, aunque nos pasen partes por eso. Pero, por otra parte, se ha hablado bastante de esta obra. Creo que hay interés en verla. Para mucha gente significa un avance. Para la mayoría del público nuestro, es la cosa más fuerte y más directa que estaba pidiendo.

El crítico chileno Hernán Vidal (profesor de la Universidad de Minnesota, Estados Unidos) subraya que “Juan Radrigán es, con Antonio Acevedo Hernández, uno de los escasísimos dramaturgos de origen proletario con que cuenta el teatro chileno moderno. Su introducción a él de un lenguaje de los desposeídos, en la forma que lo hace, no encuentra paralelo entre los teatristas de clase media que han intentado reproducirlo”.

La denominación “desposeídos” resulta bastante exacta, respecto de los

personajes de Radrigán. En verdad, no se trata, en la mayor parte de los casos, de proletarios. Cuando lo son, se encuentran cesantes desde hace largo tiempo y han sufrido un proceso de degradación.

En *Cuestión de ubicación*, todo gira en torno al televisor en color recién adquirido por Emeterio. Este es un obrero desclasado, que ha hecho suya la ideología del régimen e incluso el lenguaje de su propaganda, que vive la ilusión de una prosperidad inexistente y que ni siquiera percibe que su hija se muere de hambre, mientras él trata de resolver el problema de dónde colocar, en el misero cuarto de población donde habita, el televisor en color, comprado a crédito.

En *Las brutas*, tres hermanas que viven solas en una choza campesina deciden suicidarse porque "se les pasó la vida".

En *El loco y la triste* un hombre enfermo de cirrosis y próximo a morir desarrolla un largo diálogo y una extraña relación de ternura con una prostituta coja ("Pata" e cumbia"). Y esto ocurre en la última "mejora" que ha quedado en pie de una población cuyos habitantes fueron desalojados en masa.

En *El invitado*, el diálogo es entre Sara y Pedro, una pareja sin trabajo ni ingresos de ninguna especie, que a ratos se desdobra imitando los programas-concursos de la televisión y que desarrolla como un prolongado sarcasmo los temas de la "tranquilidad" y del "milagro económico", de la propaganda oficial.

En *El toro por las astas*, los habitantes de un prostíbulo de mala muerte (la cabrona, el cañiche, las putas) esperan la visita de una especie de santo popular, porque quieren "nacer de nuevo" y obtener cada cual una gracia. Su reacción es de cólera desesperada cuando "El Milagrero" les dice que no hay milagros y que son ellos mismos los que deben asumir su vida.

En *Hechos consumados*, el cuidador de un sitio baldío mata a un hombre cuando éste se niega a moverse dos pasos más allá de donde se encuentra. Y se niega porque ya está cansado de decir siempre sí cuando quiere decir no y de ser desalojado de todas partes.

En *La felicidad de los García*, un cesante vive algunas horas de felicidad, festejando suntuosamente en una playa a su familia y sus vecinos luego de anunciar que se ha ganado la "Polla-Gol". En realidad, su fortuna es producto de un robo y pronto llegan los policías a detenerlo, interrumpiendo la fiesta.

Pero en el teatro de Radrigán, como en todo teatro, la lectura del texto no alcanza nunca a comunicarnos la intensidad del efecto que produce sobre un escenario. La sucesión de situaciones y de personajes "negativos", el continuo recurso al humor negro, las referencias indirectas, al régimen imperante, en claves que todos descifran sin dificultad, transforman las sensaciones de impotencia, derrota y amargura que son transmitidas, en algo muy diferente: indignación, deseo de actuar. Es lo que nos cuentan espectadores de estas obras en Chile.

La relación de Juan Radrigán con el teatro profesional ha sido estrecha y en alguna medida conflictiva.

—Entonces, a partir de 1979 comienza tu vinculación con la gente de teatro, con los profesionales de la actividad teatral.

—Sí, una unión con ellos. Y luego una desunión. Después de tres

obras, me di cuenta que hacían demasiadas concesiones, ¿no? al público. El poder adquisitivo es muy bajo. Los espectadores son escasos. Por eso, los directores y las compañías se cuidan mucho... Bueno, a veces. Les interesa que el público vaya a las salas. Entonces, "aligeran" las obras. Eso pasa algunas veces. Al menos en esa época. Era un bajón económico muy grande. Pero yo no estaba de acuerdo con aligerar las obras o en contar chistes. No estaba de acuerdo en ninguna clase de auto-censura. No podíamos hacer eso. Así que me desligué de ellos. Y formé yo un grupo. Se llama "Teatro Popular El Telón". Lo formé con actores que pasaban por la misma desorientación: sentir que no estaban diciendo lo que debían decir. Formamos, pues, el grupo y comenzamos a trabajar. Trabajamos un año en poblaciones, sin decirle a nadie que existíamos. Nunca fuimos en ese tiempo a los diarios, ni a la radio, ni a nadie le dijimos; sino que yo escribí una obra, la montamos con el grupo y comenzamos a darla en sindicatos y en poblaciones, y a hacer foros. A ver qué pensaba la gente, qué necesitaba, qué pensaban ellos que era el teatro y el arte en general, cómo se estaba portando frente a la dictadura.

—*Es decir, ustedes se pusieron al margen del teatro profesional habitual y se dirigieron al sector del público menos tradicional, menos culto y más desprovisto de medios económicos...*

—Sí, absolutamente.

—*¿Y pudieron subsistir?*

—Muy penosamente. Es que encontramos otra especie de veta, que fue dar obras que están en el plan de estudios. Por ejemplo, *La celestina* o *La cantante calva*. Yo hice una adaptación de teatro del Siglo de Oro español. Esas funciones se las vendíamos a las escuelas. No hay plata para comprar libros... Entonces se juntan cuatrocientos alumnos, les vendemos la función, les hablamos de la obra... y eso nos permitía sobrevivir.

—*De manera que combinan las obras clásicas con las contemporáneas, es decir, con las tuyas, en las que se habla de los problemas de hoy...*

—Sí, porque estábamos conscientes de que público no íbamos a tener al comienzo. Había que formarlo. Ya luego del año montamos otra obra mía que se llama *Hechos consumados* y la dimos en una sala. Nos dimos cuenta que teníamos un público, pero que ese público no tenía medios económicos. Normalmente, para sobrevivir en una sala, el precio mínimo de la entrada son 150 pesos. Siquiera para pagar el arriendo de la sala, la luz, el agua y para que quede algo para comer. El público nuestro no podía pagar eso. Es decir, el público de las poblaciones al que nosotros llevábamos nuestras obras, el que nos interesaba, el que nos habíamos hecho.

Pero sucedió que a la par fuimos captando otra clase de público, que sí podía pagar. Establecimos dos precios. Entregábamos entradas en las poblaciones para que se vendieran, digamos a 80 pesos y cobrábamos por la entrada en general, 200 pesos. Nos dimos cuenta que teníamos bastante público de la clase media.

Pero, en general, nosotros no estamos sujetos, nuestra supervivencia no depende de una sala. No tenemos esta terrible necesidad de mantener una sala, que es lo que se come a las otras compañías. El arriendo de la sala más barata cuesta ahora, al mínimo, unos 120 mil pesos. Es un costo

enorme, agregado a los sueldos de los actores y demás gastos. Eso los obliga a ellos a montar obras un poco ligeras. No siempre, pero en muchos casos se opta por una obra ligera que asegure un cierto público.

—Yo diría que eso significa plantear una crítica al teatro que sobrevive en Chile bajo el régimen militar. Miradas las cosas desde afuera, desde el ángulo de un chileno que se encuentra fuera del país, exiliado —es nuestro caso—, que trata de seguir el desarrollo del teatro chileno a través de las versiones que llegan, de conversaciones con viajeros, publicaciones en la prensa, de la crítica, etc., se tiene la impresión de que todo o casi todo el teatro chileno, el que se hace en salas como aquel no tradicional que busca otros caminos y otro público, desempeña un papel positivo, es decir, crítico, frente a la situación que vive Chile desde el golpe militar...

—Sí, sí. Eso sí. No hay un teatro, digamos, oficialista, que aplauda al régimen. Excepto una sola compañía, que tampoco aplaude directamente, sino que monta obras anodinas, el Itinerante. Este depende del gobierno. Y hay actrices como Silvia Piñeiro, que siempre hace cosas que no vayan a herir a nadie, a nadie, a nadie... de arriba.

—Obras frívolas.

—Sí. Ella está muy cerca del gobierno. Los otros no. No podríamos decir que el teatro chileno es oficialista o sumiso. Lo que sí nos desespera un poco es que no haya avance. Como que se está pasando el tiempo así... como esperando, pero no aportando a ese algo que estamos haciendo todos. La esclavitud de las salas es uno de los factores.

Yo creo que estamos desaprovechando el hecho de que no hay censura para el teatro. No hay censura directa. Desde el 73 adelante sólo se han suspendido dos obras: *Mijita rica*, un ballet y *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, que se estaba dando en la Universidad Católica y se suspendió ahí. O sea, la suspensión fue válida para la UC, pero después salió un teatro independiente, montó esa obra y está en cartelera.

—Y está aquel otro caso, hace sus buenos años, de la obra criticada por la DINA, cuando quemaron la carpa en que se daba *Las hojas de Parra*.

—Sí, aunque la obra... no era como para quemarla. No era como para que el régimen hiciera nada. Actuaron muy atolondradamente, porque hay cosas mucho más directas. En fin, pero lo hicieron.

En un estudio sobre "Los niveles de marginalidad en Radrigán", María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña hacen notar que en su dramaturgia los marginados sociales no son sólo los personajes centrales, sino los únicos. No obstante, sostienen que a esta limitación del espectro social se contrapone una ampliación de la mirada que llega hasta la elaboración de una cosmovisión definida, que se reitera y compone en la totalidad de las obras.

Afirman también que la profundidad de los conflictos planteados es desesperada y que "es esta intensidad experiencial la que permite trascender la barrera de su caracterización socio-económica para proyectarse a las bases de la condición humana misma".

Los autores de este trabajo señalan con penetración los rasgos que distinguen al teatro de Radrigán del teatro chileno anterior, incluso de aquel que plantea problemas sociales y que aborda la situación de los "marginales" (Isidora Aguirre, Egon Wolff, Jorge Díaz). Esos rasgos son entre otros: el

aislamiento de sus personajes, expulsados de casas y ciudades, que a veces marchan a la deriva en los extramuros, sin saber donde están; la falta de comunicación o confrontación directa con el poder, que lo invade todo como una presencia amenazadora e invisible sin que se le personifique nunca; el temor permanente.

En *Testimonio sobre las muertes de Sabina*, el poder opresor es sugerido, con resultado de gran efecto teatral, a través de unos pasos recios, amenazantes, que se van acercando. En otras obras, las referencias son más indirectas aún. En *Hechos consumados*, Marta siente continuamente que la están espionando, que "ellos" se acercan. En *El invitado*, los dos personajes del diálogo aluden varias veces a alguien que llegó y se instaló sin ser invitado y desde entonces todo cambió para peor.

Radrigán abomina de la auto-censura, pero parece obvio que utiliza una clave que le permite llegar hasta el máximo de lo que se puede decir "legalmente", haciéndose comprender del público de todos modos. Es un teatro que plantea una elevada exigencia al espectador, incluso la de saber "completar" la sociedad de la que sólo se le presenta un fragmento, una zona marginal, y la de captar al vuelo diversas alusiones sutiles. (Todo lo cual, al parecer, no ofrece ni la menor dificultad a quienes comparten la experiencia de la dictadura desde adentro).

—*Algunas preguntas personales, datos de tu vida. ¿Dónde naciste?*

—En Antofagasta, en 1937. Pero nací no más. Porque después... mi padre trabajaba en una oficina salitrera y tuvimos que salir volando de ahí, por todo lo que pasó. Todo eso que nos pasa siempre. Entonces empezamos a vagar. Después mi padre tenía un camión. Es lo que me acuerdo. Era mecánico, arreglaba máquinas agrícolas. Pero era un mecánico ambulante. En su camión íbamos nosotros por todas partes, una semana en una parte, dos meses, tres meses. Gran parte de la infancia arriba del camión. Éramos itinerantes. Luego él, una vez, se subió a un caballo y no volvió nunca más. Parece que éramos demasiado peso para él. Todos nosotros, la familia, ¿no? Y además, estaba la pelea permanente con mi madre, que siempre quería tener casa, estar en una sola parte y él... en ninguna.

—*¿Y eran muchos hermanos?*

—Sí, es decir, no. No éramos muchos. Cinco en ese tiempo.

—*No son pocos.*

—No son pocos para no tener nada. Ni casa ni nada. Entonces, de ahí ya nos fuimos a Santiago. Y mi madre empezó a trabajar. (Era profesora primaria). Y empezaron todos a trabajar, los que podían. En ese tiempo yo era muy chico, tendría como seis años. Tuve que esperar hasta los trece para ir a trabajar.

—*¿Fuiste a la escuela?*

—No hubo mucho tiempo. Pero ella nos enseñó. Además, siempre me gustó mucho leer. Sistemático, así, una educación... eso no.

—*No la tuviste.*

—Debo haber estado en la escuela, saltado, un año sí, dos años no, después de nuevo. Así.

—*Pero dices que tenías una gran inquietud por la lectura desde chico...*

—Sí. Debe haber sido esa soledad en que vivíamos siempre. Porque siempre estábamos en el camión no más. Nos dejaba en una parte y partía a arreglar máquinas a algún fundo. Parece que había mucho tiempo para pensar. Supongo que será eso. Mi madre nos contaba cuentos, cosas.

—*¿Cuál fue tu primer trabajo?*

—Primero entré a la Vega, a trabajar en una bodega. A embalar manzanas y a cargar cosas. Después fui desabollador. Carpintero. Hice muchas, muchas cosas. Siempre cosas manuales. Hasta que caí en la industria textil. Trabajé como veinte años en distintas fábricas. Terminé en la fábrica de Julio Israel, que la quemaron después del 73. Ellos mismos quemaron muchas industrias en ese tiempo. Y eso es todo. Hasta que empecé a escribir. Quiero decir que no hubo nada especial en mi vida. Entremedio, me casé, tuve dos hijos, que ya están en la universidad. Y... eso sería todo.

—*Me dijiste que habías sido dirigente sindical...*

—Siempre. Eso sí. Apenas salí del servicio militar, fui dirigente. En ese tiempo había que tener diecinueve años cumplidos para ocupar un cargo sindical. Yo trabajaba en "La Europea", una fábrica de galletas y dulces. De ahí ya comencé en la cosa sindical. Después nos tocó formar sindicatos, ir organizándolos en las industrias. Siempre fui dirigente. Yo estaba destinado a no tener trabajo después del golpe.

En La Habana, cuando terminamos nuestra tarea de jurados del Premio de la Casa de las Américas, fuimos invitados una tarde a conversar con Fidel Castro. Respondiendo a las preguntas que le plantearon nuestros colegas, el dirigente cubano se paseó por América Latina y trazó un cuadro fascinante de los vastos procesos políticos y sociales en desarrollo, con el trasfondo de la deuda externa impagable, agobiadora, "inmensa y presente como una gran desgracia". Fidel habló con especial interés y mayor detenimiento de Brasil y Argentina, valorando de manera muy positiva la democratización en desarrollo, con diversas características, en ambos países. También hizo referencia, más brevemente, a Chile, como el país donde parece más probable un estallido social de profundas consecuencias, como resultado de la hondura de la crisis y la obcecación de Pinochet.

En el teatro de Juan Radrigán nos parece descubrir, en el plano de los dolorosos destinos individuales que nos presenta, la acumulación de los materiales inflamables y explosivos que transcurre sordamente en lo profundo del alma y de la sociedad chilenas.

Teatro

(Fragmentos)

JUAN RADRIGAN

El loco y la triste

Huinca: Se va, claro que se va. ¿No t'estoy hablando de cosas que se quedaron muy lejos? Por ser, mi'acuerdo que mi viejo era como hacha pa los charchazos, y tenía la costumbre de peliar con un cigarro prendio en la boca; sobrao total.

Eva: O sea que encima de loco era rosquero.

Huinca: No, si no era rosquero. Lo que pasaba era que como los queria mucho, caa vez que llegáamos a alguna parte, le metía boche y le sacaba la cresta al huasteco más capo pa los combos que hubiera, porque decía que así no los ía a molestar nadie cuando él no'stuviera... Y partía quien sabe Dios pa onde; algunas veces llegaba después de dos o tres días con un quintal de harina y una cachá de dulces, otras veces llegaba pato, pero siempre alegre y lleno de grasa... Le decían el "Mucha gente", porque no paraba nunca de hablar y de reírse. El jue el que me'enseñó a tocar la armónica.

Eva: Y a ser irresponsable también.

Huinca: No, si hubiera sío irresponsable me habría casao; pero tenía metía aentro esa cuestión de no poer tar nunca quieto... Ella lo esperaba mudá, siempre lo esperaba mudá, pero él no llegaba, nunca llegaba...

Eva: ¿Y por qué no lo dejaba botao? Chis, yo ía a aguantar a un gallo así.

Huinca: Es que lo quería, y el que quiere a una persona se las aguanta toas. Cuando mi taita se reía y la abrazaba era pior qu'el vino pa ella. Además qu'era como tonto pal chamullo, nunca le faltaba una disculpa pa cuando desaparecía: "Pucha, fíjate que venía en lo mejor p'acá, vieja, cuando de repente se me subió la Viuda al camión y m'empezó a decir que juéramos a buscar las moneas d'oro que había enterrado el marío antes que lo atropellaran. Pero como yo sabía qu'eran puras barretas pa matarme, me tapé los oídos así. (*Lo hace*) ¡Y ahí jué aonde me mandé contra un árbol! Por eso túe que quearme arreglar el camión".

Eva: ¿Y ella creía esas mansas mentiras? Era harto agua e boldo entonces po.

Huinca: Yo no sé si le creía, pero eso era más bonito que creer cualquier otra cosa. Otras veces le salía conque se había topao con el Trauco, con el Invunche o con cualquier demonio. Nosotros nunca vimos na d'eso; lo único que vimos en patota jué cuando el camión queó preso en el monte de la esperanza.

Eva: ¿Preso en la esperanza?

Huinca: Claro, detenío; o sea que no quiso andar más. Jué por allá por Cauquenes, justo a la hora de la oración, cuando la tierra ta tibia y dorá igual que una presa de pescao frito. Iamos saliendo del monte cuando empezó a toser y se chantó. "Bájate a ver que pasa, Pedro", le dijo mi taita a mi hermano. "No —le dijo mi mamá—; esto tenís que verlo voh". Entonces mi taita se baja y pega el tremendo grito: "¡Al camión l'están saliendo raíces, al camión l'están saliendo raíces!" ¿Qué te parece?

Eva: Te pasaste, ahí sí que te pasaste.

Huinca: No, si era cierto, toos vimos la cuestión. Y mi mamá se reía nomás. Entonces llegó un huaso con una yunta e güeyes y empezó a tirar; después llegó otro y otro, pero no había caso, mientras más tiraban, más raíces le salían al camión. Y mi mamá se reía nomás. Empezó a llegar gente de los pueblos que había cerca de ahí, Huechehue, Tutuben, y hasta de Chegua. El sol se escondió y volvió a salir; y seguía llegando gente a mirar y a tirar de las cuerdas, pero el camión no se movía ni media pulgá. Y en eso le empezaron a brotar alas por toas partes; y las alas lo tiraban p'arriba y las raíces lo sujetaban, así qu'el pobre camión empezó a crujir como loco. Menos mal que en eso bajó del monte un viejo más viejo que toos y les dijo como era la cuestión: o sea que por ahí por el monte de la esperanza no podía pasar nadie que no'stuviera di'acuerdo, así que si el viejo quería tener alas y mi mamá soñaba con raíces, el camión no iba a salir nunca más de ahí; cáchate el problemita.

Eva: ¿Y qué pasó?

Huinca: Mi taita y mi mamá se corrieron pa un lao a conversar; yo me acerqué al viejo, porque me tenía muy intrigao y le pregunté

que como podía vivir tan solo por ahí. "El hombre es un desierto poblado por la esperanza", me dijo.

Eva: Pero de qué hablaron tu mamá con tu papá, po.

Huinca: Ah, ella le dijo que le iba a dar la mitá de las raíces que soñaba, y él le dijo que le iba a dar la mitá de la alas que tenía. Entonces el camión queó libre y puímos seguir; pero no sé si cumplieron, porque yo me bajé al poco tiempo... ¿Por dónde andarán ahora?

Eva: Por ninguna parte po; d'ellos ya no tienen que quear ni la sombra de los güesos.

Huinca: La gente no se muere, se cambia de casa: así como lo voy hacer yo.

Eva: ¿Y los gusanos? ¿Qué me decís de los gusanos? A ellos no les venís na con barretas, ellos te pillan tieso y comen nomás.

Huinca: (*Molesto*) Gusano...

Eva: Claro que te van a comer los gusanos po, ¿o tenís rompe fi-las voh?

Huinca: No te cuento ni'una cosa más. Habla voh ahora.

Eva: Yo no tengo na que contar.

Huinca: Habla nomás, si aquí tamos entre amigos.

Eva: Es que es cierto. Cuando a una no la ha quería nadie es igual que si no hubiera vivio; o sea que se levanta y se acuesta y esa es toa la vía. Yo me queé con too lo que tenía aentro, o sea eso que se les da a los hijos y al marío... ¿No habís visto voh que algunas mujeres cantan mientras hacen las cosas en la casa? Es por eso, porque han encontrao a quien darle lo que tenían aentro, pero a mí no me quiso recibir nadie el cariño. Es igual que si la vía hubiera sío un río y yo me hubiera quedao sentá en la orilla viendo pasar el agua.

Huinca: Chora la cuestión: yo no me quise amarrar nunca y voh llorai porque no te amarraste. (*Suspira*) Güeno, así es la vía po.

Isabel desterrada en Isabel

Isabel: Nosotros siempre tuvimos hambre; hambre de comía, de ropa, de alegría y de too y esa hambre que teníamos desde que nacimos, se los agrandó más toavía cuando mi mamá se chorió con mi taita porque no encontraa pega y le dijo que s'echara el pollo. "¿Y los cabros?", le dijo él. "Se quean conmigo, yo voy a trabajar pa alimentarlos", le dijo ella. (*Al tarro*). Yo no te pueo decirte na, pero si una persona olví a otra de repente, es porque tiene algo nueo en el cora-

zón, ¿no cierto? (*Pausa*). ¿Por qué una se queará siempre con la mamá? Yo conocí la desesperación mirándole los ojos a mi taita; mirándole los ojos se llega a un patio oscuro, a un patio aonde too taba muerto; mi madre tenía pena en la cara, pero mi padre tenía pena en el corazón, tenía pena ahí aonde ya no sale más, aonde quea la mancha pa siempre... ¿Por qué una se queará toa la vía con la madre?... (*saca la botella*). D'entonces que la empezamos a pasar pior, porque al fin y al cabo él agarraba algún pololo por ahí, pero mi mamá no puo agarrar pega casi nunca. (*Pausa*). L'hambre, compadre, es larga y negra, es como un hoyo aonde una no termina nunca de caer. Pero no caís na por el medio, así librecita, no: te vaí pegando por los laõs, te vaí sacando peazos caa vez más grandes: esa es la vía pa nosotros, caer y pegarse por aentro y por ajuera; pero sobre too por aentro. En la tarde jui a buscar fruta picá a la vega; como a las seí llegan los camiones de la basura, y entonces empiezan a sacar los tarros de las pilastras. Antes era re güena esa papa, pero ahora llega mucha gente y se apelotona detrás de los vaciaeros de los camiones. Viejos, jóvenes, niños, de too; hasta mujeres embarazás y mujeres con guagua llegan a rastrojiar... Se güelven como fieras, gritan, s'empujan, pelean; y como toos meten las manos hasta el coo buscando las menos podrias, ligerito la fruta se muele, quea hecha una pura mazamorra del color de la tierra, y así mismo se le van comiendo o la echan en una bolsa naylon pa repartirla en la casa... No púe agarrar na. O sea que había pescao una manzana, la pesqué en el airecito, cuando recién ía cayendo del tarro al camión. Pero llegó una cabra como de ocho años que no había poio meterse al vaciaero y m'empezó a mirar: era flaca y larga, los güesos le salían por toas partes... Pero pior eran los ojos que tenía: ojos de animal atropellao, ojos de tísica. me queó mirando nomá, no me dijo ná. Y pa que quería hablar si con los ojos taba gritando too lo que le pasáa... Cuando le di la manzana, la agarró con las dos manos y le dio una mascá con un'ansia tan grande, que me dieron ganas de llorar... No se dio ni cuenta que s'estaba comiendo la parte podría, esa parte blanda, color café, que se güelve barro aentro de la boca; yo sabía que s'iba a poner a vomitar, así que me jui... Pobre cabra, ¿cuánto más ira durar? (*Pausa*). Pucha, si yo juera la mujer de Dio, le diría: "Oye, viejo, tú que le pegai a la cuestión de los milagros, ábreles los ojos a los giles de allá abajo. Tan haciendo puras cabezas de pescao con la vía que les diste. O sea que repartieron la risa y el billete pa unos y a los otros les dieron el silencio y las patás. Yo sé que voh no te querís meter en na, que querís que aprendan solos; pero no aprenden po, y no te poís quear cruzao de brazos. ¿Cómo querís que te agarren güena, si comen en los basurales y duermen botaos en las calles?, eso es mucho peírles po. Y a los otros también es mucho peírles que se acuerden de voh, porque están muy ocupaos pasiando y comiendo; es grave el problema, viejo: si no

te mandai un milagrito luego, los vamos a quear más solos que la soledá; y pa más recacha los mataron al hijo: ¡Dispierta, dispierta, viejo, que allá abajo los tamos muriendo!". (Se rié). Mujer de Dio, las cuestiones que se li'ocurren a una cuando no tiene con quien hablar... (Saca la botella, bebe).

El invitado

El invitado o la tranquilidad no se paga con nada.

Después que la tranquila noche

da paso al tranquilo día,

tranquilo me levanto.

Me pongo los tranquilos pantalones,

miro de reojo tu tranquila tristeza

y tranquilo voy a lavarme.

Después me dirijo a la tranquila cocina:

tranquila me decís lo mismo que ayer:

—No busquéis, no hay ná.

Tranquilo salgo y me hundo

en la tranquila ciudá.

Tranquillos perros mean tranquilos árboles

bajo un cielo con ritmo de ternura,

mientras tranquilos cesantes, como yo,

envidian a los tranquilos pordioseros

que escarban en los tranquilos tarros.

Tranquila pasa la mañana,

tranquila la hermosa tarde;

(tranquila quiero encontrarte, Sara

cuando llegue sin ná).

Tranquilo sigo buscando

hasta que llega la tibia noche;

tranquilo vuelvo a la casa,

tranquilo me siento en la banca

y ti'oigo decir tranquila; "Yo tampoco encontré ná".

Tranquillos los acostamos

a soñar con tranquilidad.

Tranquillos los despertamos.

te ponís a llorar tranquila

y tranquilo salgo andar.

¡Felicidá pa grande esta

d'estarse muriendo en tranquilidad!

Epoca actual.

Lo único que hay sobre el escenario es una banca negra.

Entra Sara, mira al público. Se devuelve.

Sara: *(Llamando).* Ya po, entra. *(Entra Pedro, forzado, intranquilo).* Habla *(señala al público)* ahí'stán.

Pedro: *(Tratando de ver).* ¿Qué'stán haciendo?

Sara: Ná, tan sentaos. Hicieron sus cosas y ahora'stán sentaos.

Pedro: *(Siempre tratando de ganar tiempo).* No los veo bien.

Sara: No importa; habla juerte pa que te puean oír y listo.

Pedro: ¿Por qué yo no los veo y voh sí?

Sara: *(Se encoge de hombros).* Dará la luz pa mi lao. O puee ser porque los hombres siempre han visto menos que las mujeres. Y pa que quieren ver más también, si agachan la cabeza y cargan p'adelante nomás; como los que pagan el pato no son ustedes...

Pedro: ¿Cómo que no? ¿Así que a nosotros los dan los pasteles?

Sara: Los boches los empiezan ustedes y los perdimos las mujeres y los cabros, siempre ha sío así. Pero no quiero hablar más d'eso; pregunta cómo lo hicieron y los vamos.

Pedro: Primero tenemos que decirles quiénes somos y too eso, igual que cuando una va al doctor. *(Oteando).* ¿Cómo se ven?

Sara: Como siempre: tranquilos.

Pedro: Entonces tienen qu'estar endeudados hasta las masas, porque la tranquilidad no se paga con na. ¿No habís oído?

Sara: No hablís de masa, mira qu'el horno no'stá pa bollos.

Pedro: No te preocupis, que siempre los va quear el consuelo del búho; hicimos lo que se púo. *(Pausa)* ¿Lo hicimos?

Sara: Te dije que no quiero hablar más d'eso. Ya pasó: hablando d'eso las palabras sirven de cuchillos nomá. Lo que tenemos que hacer ahora es olviar; olviar, pa poder empezar a vivir.

Pedro: ¿Cómo esclavos?

Sara: Pa empezar a vivir.

Pedro: ¿Cómo animales?

Sara: Pa empezar a vivir.

Pedro: ¿Cómo idiotas?

Sara: ¡Pa empezar a vivir!

Pedro: *(Después de una pausa).* Pa empezar a vivir... A veces mi'a-legro cuando no los contestan; hay algo en mí que no se quiere caer, yo nunca he querido morirme.

Sara: Yo tampoco: por eso'stamos aquí.

Pedro: No po, no m'entendís: aquí vinimos a suicidarlos, venimos a matar tóo lo que los quea de güeno adentro, mejor dicho a asesinarlo.

Sara: Güeno, ándate po.

Pedro: ¿Y voh?

Sara: Yo me queo, tengo que saber; me quea vía y tengo que vivirla como toos, es la única manera... No seai tonto, yo no entiendo y voh tampoco, pero tenemos que hacerlo. ¡Tábamos de acuerdo, no te podís echar p'atrás!

Pedro: ¿Creís que los van a decir?

Sara: Sí, toi segura.

Pedro: ¿Por qué?

Sara: Tincás po.

Pedro: Hasta ahora nadie los quiere decir, toos niegan. "Noo, yo no; yo soy igual que antes nomá" dicen. ¿Por qué niegan lo que son?

Sara: Si no ho, si lo que pasa es que hemos tenío mala suerte, l'hemos preguntao a pura gente que es muy nuea en la cuestión. Pero ahora en la mañana entró un mosco verde a la pieza y empezó a dar güeltas, eso quiere decir güenas noticias.

Pedro: Los moscos verdes quieren decir que va llegar carta.

Sara: Son güenas noticias, voh no sabís na d'esas cosas. Ya, no te hagai más el leso y pregunta.

Pedro: Pero como digo yo, no en seco; o sea del principio, de que nacimos.

Sara: Si'stamos aquí es porque nacimos, pa que vai a decir eso. Desde que llegó el Invitao nomás, si ahí empezó tóo.

Pedro: Eso lo saben mejor que nosotros po.

Sara: (*Aburrida*). Güeno, hácelo como queraí.

Pedro: (*Terco*). D'el principio. (*Toma posición. Cuenta al público*). Un día un hombre que trabajaba en una construcción s'encontró con una mujer que trabajaba en una fábrica: ahí nací yo. Me llamo Pedro, como mi padre; pero si voy pasando por cualquier parte y alguien dice José, Mario, Guillermo, Pancho, Tito o Antonio, doy güelta la cara y miro, porque es a mí al que llaman. Soy el que nunca jue a la escuela, y el que apenas llegó hasta sexto nomás, porque túo que salir a ganarse los porotos; soy el que se cae de arriba de los andamios y el que lo recoge, el que atropellan en la calle, porque va pensando cómo se las va arreglar la vieja en la casa pa hacer comía, el que gasta lo que no tiene, el lleno de deudas; el a veces alegre y el casi siempre triste. Soy desabollaor, pintor, mueblista, mecánico, cargaor de la vega, lustraor, prensista, y too lo que se puee ser pa asegurarse un lao pa vivir, un pan p'al hambre y una mujer p'al corazón. (*A Sara*). Ahora voh, d'el principio.

Sara: Yo me llamo Sara, pero es lo mismo que si me llamara Carmen, Rosa o María, y es lo mismo que si juera más chica, más grande, más negra o más blanca; es lo mismo nomás, porque aentro de los güesos tengo pegás las mismas risas y los mismos llantos. D'el principio no digo na, porque ya se murió. Pero hace años que lloro y hecho de menos el tiempo en que era pobre, no porque ahora me vaya bien, sino porque me he convertío en miserable. Quedé así

después de un milagro; milagro económico he oído que le llaman. D'entonces que ya no soy modista, cocinera, fabricana o empliá doméstica; d'entonces que mendigo en los concursos de la radio y de la tele. Cosas del corazón no hablo, porque me caigo al llanto; no es que haya dejao de querer o qu'él Pedro ya no me quiera: es qu'el amor se queó enterrao entre un letrado que dice "No hay vacantes" y otro que dice "No se fia"... Dejémolo así nomás; cosas d'el corazón no hablo, porque me caigo al llanto.

Pedro: ¿Qué dijiste?

Sara: Que de tanto hacer puras papas cocías, se me olvidó cocinar; y de tanto ver gente apená se me olvidó cómo hay que poner la boca pa reírse, así que cuando me río parece que un aire me hubiera enchuecao la cara, y la gente me dice: ¿Qué le pasa, le duelen las muelas?

Pedro: Pero antes no éramos así; tóo empezó cuando llegó el Invitao.

Sara: Invitao no; invitao es cuando uno convia a alguien; y a ése yo no lo invité.

Pedro: Yo tampoco: llegó solo.

Sara: Ni el viento llega solo, pero pongámole que sí.

Pedro: ¿Cómo que pongámole? ¿Vai empezar? ¿M'estai echando la culpa a mí?

Sara: Ya te dije que no quiero hablar más d'eso (*Contando*). La cuestión es que llegó, y nosotros tenemos too junto.

Pedro: (*Contando*). O sea que ahora vivimos en una sola pieza. Ahí tenemos el comeor y el dormitorio.

Sara: Y la cocina también po.

Pedro: Claro, la cocina también. Siempre se me olvida, como no tenemos na que hacer ahí...

Sara: (*Moviéndose y señalando*). Aquí en este lao tenemos la cama de nosotros, la d'el Invitao ta allá en esa otra punta. (*Señala*). En la cabecera de la cama d'el hay un poster del Colo Colo, en la de nosotros, uno con tres marraquetas.

Pedro: O sea que en eso tamos a la moa, pan y circo.

Sara: A mí me carga el Colo Colo, le agarré mala porque sirve de pura tapaera. Una no puee saber ninguna de las cuestiones que pasan por culpa d'él.

Pedro: Claro, eso es cierto: si no existiera el Colo Colo los diarios tendrían que salir con la mitá de las páginas en blanco ¡Y son balsúos con ropa y too! Por ser, mi'acuerdo d'esa vez que un terremoto mató a quinientas personas y en toos los diarios salió al otro día en primera página: "Heroica hazaña del Colo Colo ganó con quinientos socios menos".

Sara: Menos mal que hicieron el equipo después de la guerra, si no no hubiéramos sabío na de Arturo Prá tampoco.

Pedro: No po, antes nuera así la cuestión, no'stís hablando de más. No hay que olviarse nunca de lo güeno, porque uno se puee acostumar a lo malo.

Hechos consumados

Emilio: ¿Y qué'stabai haciendo que la agarraron con voh?

Marta: Vivir nomás po, eso'staba haciendo. Pero me tocó la mala suerte de pasar por una calle aonde tres gallos taban sacando un bulto a la rastra di'ún pasaje y me quedé helá; me dio la garrotera. *(Pausa).* ¿Sabís lo qu'es la garrotera?

Emilio: No.

Marta: La misma custión que le daba al Chavo del ocho po.

Emilio: ¿Quién es ése?

Marta: El hermano del Chavo del siete po. *(Ríe.)*

Emilio: Ah, m'estai güeviendo.

Marta: No. Era una serial que daban en la tele, yo la veía cuando andaba arreglando jardines con el Mario. Se trataba de un asopao que cuando le daba mieo quedaba too chueco y tieso, así *(lo hace)*. Así mismo quedé yo cuando vi a los gallos. Entonces al tiro uno d'ellos se me acercó y me dijo: «¿Y voh, qué hacís pará aquí? ¿Tai sapiando?

—No pos, mi caballero —le dije—; yo ía pasando nomá.

—¿Aónde vivís?

—No, yo no tengo ná casa —le dije—. De qu'el Mario me dejó que ando sola por toas partes.

—¡Ya, ya —me dijo—, márchate di'aquí, te corriste!

Me había empezao a ir, re contenta, cuando otro que parecía que mandaba más, le dijo: “No po; no poimos arriesgarlos”.

—Pero es que esta gilucha no tiene idea de na —le dijo él.

—No, háceme caso, no poimos arriesgarlos a que ande abriendo el hocico por ahí; arriba con ella.

Y entonces me agarraron y me subieron al auto también. Ahí jue aonde se me ocurrió ponerme a llorar po. “¿Cómo te llamai? ¿Por qué clu jugai? ¿De cuando que te andai metiendo en forros?”, me decían. Y yo metan llorar y llorar».

Emilio: ¿Qué bulto era el que habian echao al auto?

Marta: Se movía, pero no lo vi bien, ¿no te digo que me pasé too el rato llorando? Hasta su patá me tiraron pa que me queara callá, pero no le aflojé. Habíamos andao un güen rato ya, cuando uno d'ellos le dijo a los otros: “Pucha, esta infeliz ya me tiene loco con su

llantería, qué podemos hacer con ella". Entonces el que mandaba, me agarró del pelo y me dijo: "Oye, desgraciá, si no callai el hocico, te vamo a matar y te vamos a tirar a ese canal". Pero yo las pinzas que le ía aflojar, ¿no vís que si no lloraba me podían hacer decir cualquier lesera, y ahí sí que una'stá frita? Pero yo, mucho luque en este buque, a mí no m'iban a... (*Calla. Prestan atención*). ¿Sentís?

Emilio: Claro, sirenas. (*Se paran. Otean.*)

Marta: (*Medrosa.*) Y no son ná de bomberos, esas suenan di'otra manera.

Emilio: ¿Qué habrá pasao ahora?

Marta: ¡Tenimos que correrlos!

Emilio: No, espérate (*Señala*). El cagüin tiene que ser con ellos.

Marta: ¡Pero van a cargar con nosotros también!

Emilio: ¿Y qué?

Marta: ¡Yo no quiero que me maten!... ¡Ya aparecieron, vámoslos! (*Lo toma de un brazo, jala.*)

Emilio: (*Mirando atentamente*). No corren, no se asustan; parece que no oyeran.

Marta: ¡Pasaron de largo!... No era ná con ellos... ¿Pa dónde van entonces?

Emilio: ¡Qué va saber uno!

Marta: ¿Por qué no corrieron, por qué no se asustaron?

Emilio: No sé po. A lo mejor tan cabriáos de correr y de asustarse, a lo mejor sabían que no era con ellos. (*Interesado*). Lorea...

Marta: (*Tratando de ver*). ¿Qué?

Emilio: Allá lejos. El gallo de palo.

Marta: ¡Claro, ta alegando con ellos!

Emilio: (*Impulsivo*). Voy a ir a ver.

Marta: (*Tomándolo*). ¡No, no vai!... Me dan mieo, no quiero quedarme sola.

Emilio: ¡Suéltame, yo no tengo na que ver con voh!

Marta: Y yo tampoco con voh po, que me vení a gritoniar.

Emilio: (*Extrañado*). Pucha, tampoco le hacen ni caso al gallo del palo...

Marta: Verdá po... ¿Quiénes son? ¿Quiénes son?

Emilio: Pueen ser cualquier cosa; pero sean quienes sean, agarraron un camino... Y algún día, andando y andando, tienen que llegar a alguna parte. A lo mejor así tiene que ser uno, a lo mejor no hay más meta que la que uno se puea poner.

Marta: Pero no le dan bola a nadie.

Emilio: Me gustan... M'están gustando...

Marta: Güeno, ándate con ellos si te gustan tanto po.

Emilio: ¿Por qué al que le pregunté endenantes me dio a entender que yo sabía lo que l'estaba preguntando? Cuando a uno le dicen: "No se haga el leso, po iñor", lo'stán acusando de algo...

Marta: ¿Qué me decís a mí po?

Emilio: ¿T'enojaste?

Marta: No, por qué me voy a enojar; voh soy dueño de hacer lo que querai. (*Se sienta en el lugar de Emilio. Busca en el saco.*)

Emilio: ¿Querís comer algo? Ahí en el otro saco tengo algunas cuestiones... (*Meditabundo*). Lo que tiene una puerta de entrá tiene que tener una puerta de salía...

Marta: (*Deja de hurgar en el saco*). ¿De qué'stai hablando ahora?

Emilio: (*Yendo hacia el fondo*). De lo mismo de siempre. D'esa obligación inevitable de tener que buscar y buscar.

Marta: ¿Soy raro voh, ah?

Emilio: ¿Cómo raro?

Marta: (*Queda pensando*). No sé po.

Emilio: No me hagái caso (*Rehaciéndose*) Güeno, no terminaste de contarme lo que te pasó.

Marta: No me quiero acordar. Te conté pa que no creyerai que me había tirao yo nomá.

Emilio: O sea qu'iban pasando, les molestastes en algo, te metieron al auto y te vinieron a tirar al canal, así nomás, como quien prende un cigarro o sale a botar basura.

Marta: Claro, así nomás. Pero lo que pasó pasó; toi viva toavía: eso es lo qu'importa. (*Emilio va a alegar, se para, se acerca a él*). No, no me discutai: voh soy como atracarse al juego, quemai. Yo no quiero aprender a tener mico, no quiero aprender a llorar... Es bonito vivir, la tierra no tiene la culpa de ná; es como una casa sin murallas, donde hay de tóo lo que una necesita, de tóo lo que a una le gusta, sol, plantas, agua, frutas, pájaros, de tóo; ella no tiene la culpa que...

El toro por las astas

Milagrero: ¡Apártense, apártense! ¡Lo que vengo a decirles es pa tóos!: (*Pausa*) ¡Tan perdiendo el tiempo, se les está yendo de las manos como aceite por el vidrio: tan perdiendo la vía!

Antonio: (*Cansino*). Esa es la cosa po, tan puro escapando.

Víctor: ¡Voh cállate, infeliz, cállate!

Jaque: ¡Dígalos, dígalos lo que tenemos que hacer!

Milagrero: ¡Yo no pueo decirle a nadie lo que tiene que hacer, señora; too lo que se hace pa vivir es güeno, ¡pero lo que se hace pa vivir! El que tiene una hería llora una vez, y después aprieta los dientes, porque si llora dos veces se convierte en muerto. Escondíos

aquí como ratas asustás, no tienen salvación, podrían tar llorando y esperando cien años, doscientos, pero no sacarían na; porque la vía'stá aentro de ustedes, así que sino la viven ustedes, ¿quién puee vivirla?

Made: ¡Nosotros no queremos palabras: queremos ayúa!

Milagrero: No hay nadie en el cielo ni en la tierra que puea ayudarlos; porque la vía está aentro de ustedes.

Víctor: ¡Eso ya los dijo!

Milagrero: ¡Pero entiendan, po, entiendan lo que les quiero decir: no hay milagros! ¡Eso es lo que vengo a decirles: no hay milagros!

(El grupo —excepto Antonio, que mantiene su lejanidad— se echa hacia atrás, como ante un apestado, como ante un blasfemo terrible. Aturdidos, sobrecogidos. "No hay Milagros" representa para ellos el desamparo, la desnudez profunda y completa. La primera en reaccionar, tímida, asustada, es Lucía:)

Lucía: ¿Y...? ¿Y... Dios?

Milagrero: Dios no es de los muertos, es de los vivos, señora, ¡de los vivos! Mientras a ustedes les crece l'hambre, mientras se les pudre la vía encerraos aquí...

Made: *(En llanto, en angustia).* ¡Cállese, cállese, nosotros no lo'stábamos esperando pa eso... no lo esperábamos pa eso...

Milagrero: Claro que no po; creían que ía a llegar con un saco de milagros al hombro. ¡Creían que otra vez ía a morir, solo como un perro...!

Jaque: Por favor... por favor...

Milagrero: ¡No hay favor, no hay milagros!

Jaque: ¡No puee ser!... Si El los parió... ¿por qué los trata mal? ¿Por qué dejó que me arrancaran el pecho?... ¡Un padre no puee hacer eso!

Lucía: ¡Si hay guerra tenía que darlos las armas pa defenderlos!

Víctor: El no lo puee haber mandao a decirlos que no los va ayuar; lo que no podimos hacer nosotros con la juerza que los dio, tiene que hacerlo El, en la de no, ¿cómo íamos a saber que existe?

Antonio: Guarde, gancho; lo que quieren escuchar es que no'stá too perdió pa ellos; y aunque sea la mentira más grande del mundo, aunque pal fondo del corazón ellos sepan eso, en vez de decirles la verdá, tiene que decirles que algún día les va dar lo que le piden; porque a eso le llaman esperanza... Tenga cuidao, que con tal de no tocar el fondo de ellos, pueen fregarlo. Echese el pollo, mejor, váyase.

Milagrero: No puedo... Toi como cayendo, pero no pueo parar. Toi ciego, toi como si hubiera tomao fuego... ¿Por qué dije toas esas cosas? ¿Por qué tengo tanta rabia! ¡Los mataría a patás pa que m'entendieran!... Pero... ¿por qué me va condenar a mí? ¿Por qué me va condenar?... Maiga, Maiga... *(Pausa. Furiosamente:)* ¡Entiendan, entiendan, desgraciaos! *(Busca, acosado)* ¡Espérense, espérense aquí!

(Sale. Ruido de golpes sobre tablas, crujir, estruendo.)

Lucía: ¿Qué'stá haciendo? ¿Qué hizo!

(Quiere ir a ver. La rodean, la atajan.)

Jaque: ¡Déjalo, El sabe!

Made: *(Deslumbrada).* ¡Los vino ayuar, los vino ayuar...

(Una claridad viene de afuera. Es una claridad recia, dura.)

Made y Jaque: *(Asustadas, emocionadas)* ¡La puerta, abrió la puerta.

Milagrero: *(Entrando).* No jui yo: jue la mano de Dios, la mano enojá. Pero no la abrió na: ¡la echó abajo! *(Señala).* El que quiera vivir, salga. ¡Salgan como salieron del vientre de su madre; como salen las piedras de las manos, como sale el fuego de los palos! ¡Salgan los presos por ellos mismos, los presos por los demás; los temerosos, los escondíos! *(Enajenado).* Lloren los salvajes matadores, los falsos adivinos que reparten consuelos mentirosos: lloren, porque han sío derribás las puertas! ¡Estalle la gran indignación de las viudas, de los hambrientos, de los sin pega! ¡Escúchense lamentos de saquiaores: aullios de fieras resuenen por el fin de la gloria de su poder!

Lucia: *(Desesperada).* ¡No, no; no queríamos eso, no lo esperábamos pa eso!...

Milagrero: ¡Salgan, salgan! Lleven la vía por las calles, como lleva el padre al hijo, váyanse por las tremendas, por las anchas alameas! ¡No hay na escondio: el árbol del bien y del mal, el árbol de la vía: es la vía! ¡Coman, coman d'ella! ¡Coman, co... *(Queda inmóvil, perplejo).*

Jaque: ¿Qué le pasa! ¿Qué le pasa!

(El Milagrero siente que se le acaba la vida; pero no experimenta dolor, sólo ira y estuperfacción.)

Milagrero: ¡No, no, compadre, no me haga esto!... Usté es el rey de los reyes, no puee echar su fuerza contra mí, yo soy un pobre gallo, no es justo... ¡Pa qué me echó al medio de los afligios entonces! ¡tenía que contarles la firme! No me pare el corazón, iñor, no sea así... Puta, ¡pero si jue usté el que me hizo decirles eso!... ¡No sea así, no sea así, iñor!...

(Habla, apostrofa, pero no se escucha. Es una muerte blanca, una muerte sin dolor físico. Pero el Milagrero se ve hasta el último lleno de cólera y terror. Víctor y las tres mujeres, que inconscientemente dan al hecho una connotación sobrenatural, no intentan intervenir; antes bien, retroceden, no quisieran ni siquiera mirar: es como si viesen a Dios apretándole el cuello al Milagrero. Antonio, tras una breve indecisión, va hacia él y trata de ayudarlo. Pero ya nada se puede hacer.)

Antonio: No hay caso: le falló la cuchara.

(Lentamente, el peso de lo perdido, va rompiendo el temor supersticioso dentro de ellos.)

Made: ¿Qué hacemos?... ¿Qué vamo hacer ahora?

Antonio: *(Tras una breve pausa)* Ustedes, no sé po: lo qu'es yo, tengo qu'irme.

Lucía: *(Al Milagrero. Lenta)* Levántate...

Víctor: *(A Antonio, que se va)* ¡No te podís ir...!

Antonio: Tengo qu'irme. Siempre que alguien abre una puerta, yo salgo... Chao Jaque, chao Made.

(Sale. Víctor hace amago de seguirlo; se detiene. Queda mirando hacia afuera.)

Lucía: ¡Levántate, levántate!

(Mecánicamente, Jaque prende la radio. Baila su disco, ahora al son de las balas, gritos, carreras, etc., que brotan de la radio. Made, en actitud de absoluto desamparo, rompe el delantal.)

Lucía: *(Absurda, loca)* El Oscar quiere ver la Luz, quiere que lo dejen ver la luz no más, levántate, levántate...

(Queda sólo el sonido de las balas, las órdenes y los gritos.)

LA LIBERTAD DE SER TONTO

—¿Usted cree que este gobierno le ha dado suficiente libertad a los chilenos?

—¡Por favor!... Libertad ha dado, en el gran sentido de la palabra. Si la libertad no se mide en que una persona vote o no vote... ¿En qué se ha sentido usted **no-libre**? ¿Acaso usted no come lo que quiere? ¿No va a donde quiere? ¿No va al teatro cuando quiere? ¿No se sube a la micro cuando le da la gana? ¿Qué libertad es la que quiere? ¿Acaso eso no es libertad? ¿De qué **oprimimiento** me está hablando?

(De una entrevista a Osvaldo Rivera, Director de la Televisión Nacional Chilena. Revista Cosas, N° 228, 27-VI-85)



Gran incendio en Guayaquil, mas de 80 millones de pérdida i cinco monjas quemadas

GRAN COMBATE EN VALPARAISO ENTRE BANDIDOS I POLICIALES

Gran saqueo en Viña del Mar, un muerto i tres heridos

“*Araucaria*” en Buenos Aires

La tarde del 19 de abril del presente año, *Araucaria* agrega otro país a la cincuentena donde, estos ya casi ocho años de labor ininterrumpida, la revista llega a manos de lectores chilenos y latinoamericanos. Argentina le estuvo vedada durante los años de la dictadura militar, y ahora se rompe el tabú, acercando en el espacio y en el tiempo el instante en que podremos circular libremente en Chile, instalándonos allí.

El acto fue presidido por Javier Torres, Director del Centro Cultural General San Martín; Margarita Aguirre, la conocida novelista chileno-argentina, colaboradora nuestra; Alejandro Madero, gerente de la Librería-Empresa Dirple, que ha tomado a su cargo la distribución de *Araucaria* en la República Argentina; y Volodia Teitelboim, director de nuestra revista.

En la velada hubo números de recitación a cargo del actor chileno Franklin Caicedo, y de la argentina Cipe Lincowsky. Hablaron Margarita Aguirre y Alejandro Madero —damos a continuación sus intervenciones— y Volodia Teitelboim, de cuyo discurso publicamos los extractos principales.

Alejandro Madero:

En verdad para nosotros este es un viernes distinto. Es un hecho cultural que de alguna manera es un acontecimiento social. Nuestra empresa DIRPLE hoy anuncia oficial y públicamente que se enorgullece de tomar a su cargo la venta y distribución de *Araucaria*, en la capital, en el gran Buenos Aires y en las principales ciudades del país. Decimos que es un viernes diferente porque, en alguna medida, este acto cultural es también un símbolo de confraternidad de dos pueblos hermanos. Y lo es también por dos especiales circunstancias. En Argentina, luego de años muy duros, de represión, de oscurantismo, el pueblo argentino ha reconquistado su democracia. Sin embargo, hay peligros que la siguen acechando, peligros concretos que obligan a que los argentinos, más allá de sus ideas y de sus diferencias, se unan en forma activa para defender esta democracia, para consolidarla y para profundizarla, en la inteligencia que es algo no solamente de interés para nuestro pueblo, sino que también compete a los demás pueblos hermanos. Del mismo modo que *Araucaria* empiece a ser conocida por el pueblo argentino, es una forma de iluminar el camino de este valeroso pueblo chileno, que acrecienta su lucha y su combate por la recuperación de su libertad. Creemos entonces que este modesto aporte a abrir la posibilidad de que *Araucaria* penetre en el mercado argentino es no solamente un acontecimiento cultural, es también, como decíamos, un hecho social, en la seguridad (parafraseando al último Presidente legítimo y constitucional de Chile) que más temprano que tarde se abrirán las alamedas por donde pase el hombre libre de Chile. Que así sea.

Margarita Aguirre:

Araucaria es el nombre de un bello árbol conífero cuyos frutos comían los araucanos. De allí le vino su nombre a esta planta. Se da en Chile y también en la Argentina, en la zona del Paraná. *Araucaria* es también ahora una bella revista nacida en el exilio, editada en España. Esta revista se aproxima ahora a su verdadera patria chilena, al presentarse por primera vez en Argentina. *Araucaria* mantiene firme la esperanza de llegar a Chile cuanto antes. No le queda más que el salto de la cordillera, cuando en Chile se dé el salto de derribar al tirano. Dirige *Araucaria* desde su inicio un chileno ilustre, conocido escritor y dirigente político. Me refiero a Volodia Teitelboim. Es el novelista de *Hijo del Salitre*, *La semilla en la arena*. El ensayista de *Hombre y Hombre* y otras producciones. Ultimamente el biógrafo de Pablo Neruda. Su libro sobre nuestro Premio Nobel, que aún no se conoce en Argentina, pero creo que será editado próximamente, está acuciosamente informado y es ameno y de radiante escritura. Fue escrito en el exilio.

Volodia andaba fuera de Chile cuando se produjo el golpe militar. Los militares lo buscaban para eliminarlo o encarcelarlo. El ha sido diputado por Valparaíso y senador por Santiago. En la actualidad los militares le han quitado la ciudadanía chilena. Debe viajar por el mundo con pasaporte de otro país, lo que le acarrea no pocos problemas. Esto es una vergüenza para los chilenos. Pero él es hombre de buena cara, de ponerle buena cara al mal tiempo. Y aquí lo tenemos con nosotros. Lo hemos escuchado hace algunos días en sus magníficas disertaciones en el Congreso de Escritores de la Feria del Libro. Y esta noche está dispuesto a contarnos sobre *Araucaria* y la importancia que se le asigna a la llegada de esta revista a la República Argentina.

Volodia Teitelboim:

En viaje hacia Santiago, *Araucaria* ha llegado a Buenos Aires. Le costó siete años arribar a esta ciudad. No podía venir antes porque necesitaba el salvoconducto de la libertad. ¿Cuánto demorará en entrar a Chile? No lo sabemos, pero *Araucaria* trabaja para eso. Como el Ejército Liberador, atraviesa el Paso de Uspallata, despacha mensajes clandestinos al estilo de los hombres de Manuel Rodríguez; se filtra hasta su propia patria anunciando que pronto habrá un Chacabuco y un Maipú, en el sentido de la Patria Libre. Por eso nosotros agradecemos a la Empresa DIRPLE el prohiarla en Argentina y ofrecerla a un público que es una antesala del nuestro.

Quisiera decir algo sobre esta tarea llamada *Araucaria de Chile*. Es una historia antigua.

Pocos de mis compatriotas saben que los araucanos, para quienes la araucaria es un árbol heráldico y el símbolo de su espíritu de resistencia, vinieron de Argentina. Llegaron como invasores, desde el costado del Atlántico, desde el territorio de este país, que entonces no se llamaba Argentina, adonde aún no había penetrado el conquistador. En un momento casi reciente de la prehistoria los mapuches, en oleadas, cruzaron la cordillera andina dividiendo en dos la antigua población aborigen de ese país final, ubicado al otro lado del monte. Avanzaron como una punta de lanza, perforando los valles que daban al Pacífico. Lo recordaba Margarita Aguirre:

alimento substancioso de ese pueblo guerrero era el piñón, fruto de la araucaria.

¿Por qué dimos este nombre a la revista? Porque es el árbol de las tormentas, hecho a las dificultades, enhiesto en el huracán. Siempre verde. De follaje perenne, los elementos desencadenados no tienen hachas que lo abatan.

Rememoramos nuestra araucaria, lejos, en el exilio. Un día en Roma, paseando unos cuantos chilenos por los foros imperiales, nos sentimos distantes. Andábamos por el medio de la historia prestigiosa, cuna de la civilización central, el poder máximo de la época, pero nos devoraba la preocupación contemporánea y lo nuestro que habíamos perdido. Allí se hicieron las primeras conversaciones y se eligió el nombre remoto, verde, fragante, como un compromiso moral: *Araucaria*. La revista apareció pocos meses después en medio de las luces de la llamada "cultura universal". Si un día de aguacero murió en París el cholo Vallejo, allí, en un día de invierno, nació *Araucaria*. Aunque la revista se imprimió en España. Después de seis años abandonó París la redacción, para radicarse por entero en Madrid, donde ahora se hace.

Nuestro punto de destino es Chile. Y nuestro camino América Latina. Llegar a Buenos Aires es una victoria moral y un triunfo de la voluntad de volver.

* * *

Quiero agregar que se trata de una revista modesta del exilio, con muchas limitaciones.

Contaré en breve por qué y para qué nació.

Por primera vez, y esto se recordó a menudo en el Encuentro Internacional de Escritores que se acaba de realizar en Buenos Aires, el exilio no es el exilio de Domingo Faustino Sarmiento ni de Juan Bautista Alberdi; no es el exilio de aquellos pocos grandes del siglo pasado que tenían que salir de su patria por la violencia de la situación dictatorial. Antes eran unos cuantos; ahora son millares. Se habla que los escritores latinoamericanos expatriados se cuentan por varias centenas. La Iglesia Católica calculó que los chilenos exiliados sumaban más de un millón. Muchos trabajadores; pero también representantes del arte y de la cultura, de la ciencia, de la universidad, de la investigación.

Calculó la dictadura que estos intelectuales del exilio vivirían proscritos en un ostracismo que significaría un desarraigo y también una dispersión esterilizadora. En efecto, el desterrado no se fue a un solo país. Se repartió por cincuenta naciones. Hoy día hay chilenos, y también escritores, artistas en cuatro continentes.

Necesitaban una voz única que, aunque fuera cada tres meses, llegara con un mensaje en que se reconocieran a sí mismos. Por eso nació la revista *Araucaria*, nexo de unión entre los chilenos del éxodo, para que la diáspora tuviera la confirmación que continuaba fiel a su origen e identidad.

Neruda escribió una Oda a la Araucaria, símbolo tenaz, verde emblema de la pertinacia erguida frente al mal tiempo, para significar que es el árbol-ban-dera, aquel que no cede en su demanda. Esta Araucaria, con su tronco delgado y su melena despeinada, es un personaje de la ecología continental. Es una

especie de la botánica latinoamericana, un árbol de los indios, litúrgico y resistente, perenne. *Araucaria de Chile*, aunque no sea tan perenne, quiere como él ser latinoamericana.

El exilio nos ha ayudado a comprender que ningún país latinoamericano puede llegar a independencia y plenitud si se considera una isla dentro del continente. Todas nuestras naciones forman parte de un territorio continuo. Todos estamos unidos por un cordón umbilical, que nos ata al vientre de nuestra América. Venimos de un común origen como naciones. Alguna vez fuimos todos un solo país. ¡Ser un solo país! Lo soñó Bolívar. Estados Unidos se convirtió con el tiempo en un solo país. Y ha pretendido y pretende lo que nosotros no aceptamos: señorear sobre el mundo, arrebatando territorios, consumando despojos, transformándonos en semicolonias. Ser veinte Repúblicas separadas, recelosas, ahitas de rivalidades, en muchos casos guerreando una contra otra, como ha sido frecuente en la historia de América Latina, es malograrse el destino. Pone en peligro nuestra soberanía política, económica, cultural.

Araucaria, una revista pequeña de exiliados (tampoco el árbol pertenece a la raza de los gigantes), quisiera transmitir algo de este ánimo que nos engloba en lo latinoamericano. Ya dijimos que los chilenos que viven exiliados en Argentina tienen ahora otra imagen de este país y de sus hombres. Están descubriendo América Latina.

Nuestra *Araucaria* ha contado con la generosidad de los grandes intelectuales de estas tierras dilatadas. Hay un nombre que para nosotros es el arquetipo del colaborador humanamente más deslumbrante, Julio Cortázar, quien nos entregaba cosas suyas con ambas manos y un corazón abierto que se convirtieron en páginas de honor de la revista. Lo hacía no sólo con *Araucaria*, sino con otras publicaciones. No lo olvidaremos nunca. Otros hombres de altura nos ayudaron en los primeros pasos. García Márquez, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, muchos otros que continúan apoyándonos.

Sin embargo, tenemos la sensación del eterno comienzo o de que hemos hecho poco. Quiero pedirles a los argentinos aquí presentes, y ojalá lo supieran los ausentes, que necesitamos respaldo. Les solicitamos que contribuyan a la libertad de Chile, a fortalecer el sentimiento latinoamericano, ayudando a la defensa de nuestra cultura apaleada, colaborando también con la redacción y la difusión de *Araucaria*.

Hemos aprendido algo tan obvio que no lo sabíamos: el mundo puede enseñarnos mucho, incluso a descubrir el invento de la brújula, útil para desorientados.

* * *

Nos hemos dado una ducha fría, tibia o caliente de América y un baño también de mundo. Tenemos ahora muchos amigos por la tierra. La solidaridad con el pueblo chileno ha sido grande, desde el día del golpe. Es una de las más perdurables entre todas las de su género en la historia del siglo XX. El apoyo que nos brindan en Argentina resulta conmovedor. Se ha formado en Buenos Aires el Comité de Solidaridad con el pueblo chileno. Representa el arcoiris total de las fuerzas políticas, sociales. Necesitamos la de los escritores, de los artistas, de la gente de cultura, de los trabajadores, de todos los

argentinos. Sé que sienten el problema chileno muy directamente. Caminando por las calles de Buenos Aires de repente mi oído al pasar sorprende trozos fortuitos de conversaciones de gente que no conozco, transeúntes que tal vez no tienen formación política, en que alguien reprocha a su interlocutor por una actitud fea y lo llama Pinochet, lo cual para el hombre común significa el colmo de lo monstruoso.

En su número 28, *Araucaria* abre aún más anchamente sus ventanas a la vibración del mundo y a las necesidades ingentes del combate. Hay por ahí una entrevista hecha al entonces expulsado Vicario de la Solidaridad, Ignacio Gutiérrez, que se llama "Hacer la unidad para que salga el sol". Ella encarna un valor decisivo. Sin la unidad el sol no brillará al otro lado de la cordillera. Para nosotros es nuestro piñón de la araucaria, el alimento vital. Buscamos toda información sobre Chile con gran avidez, con indisimulable ansiedad. Las buenas noticias suelen alternarse con otras no tan agradables. Estamos curtidos. Nada nos sorprende ni nos desconcierta. Porque una agitada y contradictoria experiencia nos enseña que el enemigo de la libertad nunca cesará de maniobrar y que la convergencia de distintas fuerzas de la oposición chilena tendrá que correr una larga carrera de obstáculos antes de llegar a la meta.

Quiero salir al encuentro de la desinformación de moda aclarando que en Chile ningún partido político propone la vía armada. El único que practica la vía armada —y de qué manera!— es Pinochet. En Chile sí, la mayoría absoluta quiere liberarse del Capitán General. El ha dicho por mil y una veces que no se irá. No se marchará nunca voluntariamente. Habrá que arrojarlo del poder por la fuerza, ahogado en el torrente de un movimiento social que represente la voluntad incuestionable de la nación. Estamos empeñados en eso. Hay que usar todos los métodos eficaces para lograr dicho objetivo. ¿Cuáles son éstos? Las más diversas formas de la lucha política, sindical, cultural, el derecho a la autodefensa de masas, la desestabilización.

La palabra desestabilización tiene mala fama. Según un recetario elaborado en Washington, se empleó en primer término para erosionar al gobierno de Allende. Luego se convirtió en una fórmula universal a fin de echar abajo los regímenes democráticos. Es un método que se emplea mucho en América Latina, en el Tercer Mundo. Ahora volvámoslo, como un boomerang, contra quienes lo inventaron. ¡Desestabilicemos a Pinochet! Chile no es un país resignado. ¡Hagamos que la tierra arda bajo las botas del dictador! La gente lucha de mil maneras.

Tengan la seguridad que en Chile no se propondrá nada insensato. Para nosotros lo más inaceptable es decir: dejemos que Pinochet termine su período el año 89, y que pueda, según su Constitución amañada, quedarse por otros ocho años más. Y si su Dios le diera vida hasta 1997, ¿por qué no permitirle continuar aferrado al mando hasta el siglo XXI? No estamos dispuestos. El pueblo no está dispuesto. Recordemos el lema de Sandino, al cual admiró tanto nuestra Gabriela Mistral: ¡Patria Libre o Morir!

Araucaria comparte tal espíritu y colabora con todas sus fuerzas en dicha tarea.



Ejercicio del regreso

Cristina Peri Rossi
TRECE AÑOS DESPUES

Se viaja para contar. Cada viajero se convierte en un narrador, es decir, alguien que ordena *la visión* en un tiempo y en un espacio que es el del relato. El viajero mira desde el ángulo del narrador, con ojos dobles: el de que *está* en el tiempo y en el espacio visitado y el par de ojos de quien ya ha regresado (o nunca se fue) y testimonia a los demás la experiencia del viaje. Por eso la condición imprescindible del viaje es —mucho más que el lugar al que se llega— el regreso. Un viaje sin regreso (símbolo de la muerte) deja inconclusa la parábola que abre la partida y se convierte, no en una hipérbola (representación del viaje), sino en una línea recta disparada hacia otro tiempo y otro espacio que se hunde en el vacío de la inmensidad, o sea, del anonimato. El viajero que arma su maleta (y la metáfora es apropiada: la maleta se *arma*, es decir, se provee de recursos que podrán asistirnos frente a la incertidumbre e inquietud de lo diferente, de lo nuevo, de lo desconocido, desde el cepillo de dientes familiar y que forma parte de nuestra identidad hasta el pequeño fetiche privado escondido entre las camisas y las pastillas para el sueño), piensa, aun antes de partir, en el regreso: será el regreso —y su narra-

ción posterior— lo que cargará de sentido el viaje. En ese sentido, el viajero es un transmisor de *nuevas* (en la acepción de noticias) para quienes no comparten la travesía, y el valor de su experiencia consiste en su poder de difusión.

El viaje pone en tela de juicio una de las nociones fundamentales de la identidad: el yo inscrito en un tiempo y en un espacio que tenemos la ilusión de compartir (o competir) con otros. Por eso, quizá, se convirtió en un símbolo metafísico: *partir* es morir un poco, como dice la sabiduría popular, y la muerte es un viaje a un tiempo y a un espacio incalificable, por desconocidos, por esencialmente *otros*. En casi todas las religiones y mitologías primigenias, la muerte es un viaje (casi siempre involuntario), el viaje por excelencia: hacia el infinito inadjetivable. Pero aun cuando hablemos sólo de los viajes terrenales, limitados geográficamente y de una duración determinada, la noción de tiempo y de espacio como unidades de continuidad sufren un quebranto. Por eso frases como la de Tarradellas, al regresar a Cataluña (la famosa *Ja soc aquí* *), revelan esa fisura que el viaje abre y que sólo el regreso restaura, pero no unívocamente. En una frase tan breve

Cristina Peri es escritora uruguaya, autora de la reciente novela *La nave de los muertos*, y diversos otros libros. Vive en Barcelona, España

* Ya estoy aquí (en catalán). Josep Tarradellas fue en el exilio y después de él, Presidente del Gobierno Autónomo de Cataluña.

como la de Tarradellas se encierran dos nociones: *Ya*, de tiempo (ilusión de restablecer una continuidad que el exilio rompió) y *aquí*, de lugar: Aquí será siempre sinónimo del yo y de su relación con el yo de los otros. No hay *aquí* sin protagonista y sin interlocutores: mi aquí se mueve conmigo, es transitorio y circunstancial sólo en la medida en que me desplazo. La riqueza del castellano nos permite la distinción sutil entre el ser y el estar: *soy de aquí y estoy aquí* pueden encerrar todo un discurso sobre la condición humana.

El viaje es una comprobación (inquieta) de que la imagen del tiempo como un túnel hacia atrás o hacia adelante (nunca en el presente) responde a la realidad de que un desplazamiento en el espacio corresponde, casi siempre, a una ruptura del tiempo, esa ilusoria continuidad. Al mudarnos de espacio nos mudamos de tiempo, retrocedemos hacia el pasado o nos proyectamos hacia el futuro. Un pasado donde posiblemente no estuvimos, un futuro donde seguramente no estaremos.

Partí (en el doble sentido: irse y separarse, dividirse) de Montevideo hace 13 años, un poco antes del golpe militar que convirtió a Uruguay en un inmenso cuartel, en esa claustrofóbica habitación donde —parodiando a Marsé— represores y perseguidos estuvieron encerrados con un solo juguete. Trece años después regresé, y los miles de kilómetros devorados en 14 horas por el avión que me condujo de Madrid a Montevideo (misteriosa operación de vuelo que siempre me causará más inquietud que la lentitud del barco: éste avanza casi paralelo a la distancia que debe recorrer) me parecieron muchos más. Me fui en 1972, regresé en 1985, pero no regresé ni a 1972, ni a 1985: tuve la sensación subjetiva de haber viajado mucho más atrás, hacia un tiempo olvidado, del cual quizá ni siquiera fui testigo. Me di cuenta de uno de los efectos más terribles de las dictaduras: el aislamiento en el espacio que provocan tiene como función destruir el ele-

mento dialéctico del tiempo. Las dictaduras pretenden eternizarse, crean una noción arbitraria pero ilusoria del tiempo: antes de ellas, nada; después, nada. El exterminio, la persecución de toda una generación vacía al tiempo de la relación esencial de la historia, el intercambio y la reposición de los viejos por los jóvenes. Inmovilizado, cristalizado el tiempo en una duración aparentemente perpetua, la historia se convierte en un cuadro fijo colgado de la pared: un presente eterno que es fundamentalmente un pasado muy remoto. La tarea más difícil es recuperar ese tiempo perdido (no en el sentido proustiano), tarea que debe emprender una generación diferente a la exterminada y que encontrará, con seguridad, unos enormes vacíos a su alrededor.

La impresión subjetiva de haber viajado hacia un tiempo muy anterior, que no coincidía cronológicamente con los trece años de ausencia, encontraba sus símbolos en el paisaje agónico, mortecino de la ciudad, con el parque de automóviles más viejo del mundo, que haría el deleite de los coleccionistas: una suspensión temporal que la dictadura provocó, al subvertir, ella sí, el desarrollo de una sociedad moderna y retrotraerla a otra esfera del tiempo, anterior. Mi sensación subjetiva coincidía, empero, con el estado de ánimo de mis compatriotas: si la dictadura borró el tiempo, no borró, en cambio, la conciencia, y el paréntesis dictatorial ha provocado un lógico rencor, la sensación de haber sido sustraídos de la historia. Las películas que no se vieron, los libros que no se leyeron, el intercambio social y cultural que no se hizo es una gran ausencia que están dispuestos a recuperar rápidamente. En este sentido, la noción de tiempo también rompe los esquemas cronológicos: una dictadura de trece años provoca un retroceso de mucho más, pero una profunda conciencia social es capaz de borrar sus consecuencias en un período menor que los trece años sufridos. Como en todas las transiciones, la relación entre la urgencia de

recuperar el tiempo perdido y la cautela que imponen las bayonetas acechantes crea una tensión muy particular, pero, al fin, la tensión es una prueba de vida: cuando no la hay, morimos. Demasiada tensión, mata; pero ninguna, también. El tiempo indi-

vidual y el histórico no se compadecen: toda enumeración cronológica es ilusoria y el viaje, al fin, una intervención en el espacio que desajusta los relojes. Sólo somos contemporáneos de nosotros mismos.

MAXIMILIANO SALINAS

Imágenes populares de la vida y de la muerte

Hacia el 1900, en plena dominación oligárquica, la antigua tradición de los Cantores en décimas a lo Humano y a lo Divino saltó a las calles de Santiago, a vocear las razones del pobre.

En enormes, desmesuradas hojas, del porte de los periódicos de la época (como "La Ley, "El Ferrocarril" y tantos otros), los poetas populares imprimieron sus versos. Era la voz genuina del pobre, dispuesta a no ser acallada por la ciudad de los ricos. Al contrario, supo poner en guardia, y con valentía, a los trabajadores en contra de sus enemigos. Uno de esos poetas populares, Juan Bautista Peralta, afirmaba ante la elección presidencial de 1906, un macabro torneo aristocrático, que llevaría a la presidencia a Pedro Montt, el responsable de la matanza obrera de Iquique.

*Oídme nobles obreros
los candidatos del día
son pues de la burguesía
 traficantes usureros.
Verdugos, carniceros,
sableadores y malvados,
todos se han amotinado
para hundir a la Nación.*

Poesía popular, y profética. Estos enormes pliegos, de papel de mala calidad, incluían tantos versos como grabados hechos en madera. Un poeta popular, Adolfo Reyes, era especialista en ilustrar las composiciones a lo Humano y lo Divino con imágenes hechas por él mismo.

Estos grabados eran el complemento necesario de una poesía de vida y de muerte, que no hacía concesiones en la denuncia de los padecimientos del pobre, ni tampoco en la invitación a celebrar, con todo regocijo, las alegrías, las fiestas del pueblo.

Abundaron las ilustraciones de los hechos de sangre, grabados de hondo realismo y tremendismo. Era la forma de denunciar la violencia contra el débil, el indefenso, el desarmado. ¡Cuántos grabados alusivos a los fusilamientos de reos, condenados a la pena capital! Esto no era señal de un afán morboso del pueblo, como pudiera pensarse, sino la protesta indignada del pobre ante la injusticia y la inclemencia de los tribunales de la oligarquía.

*Para los ricos hoy día
no hay bala. ¿por qué será?,
para el pobre sí que hay bala
hoy día y siempre habrá.*

*Por una insigne impiedad
se me ha negado la gracia,
sin la menor eficacia
como compatriota y franco.
diré al llegar al banco:
¡Abajo la aristocracia!*

Fueron comunes los grabados, también, relativos a la violencia asesina contra las mujeres. El marido que degüella a su mujer, el policía que ahorca a su amante, el famoso asesinato de Sara Bell, en 1896, etc. Denuncia, otra vez, del poder opresor del fuerte sobre el débil, en este caso, del varón sobre la mujer.

Con este mismo sentido, en 1893, el poeta Adolfo Reyes hizo un grabado titulado "La aristocracia ahorcando a la República". En él aparecen tres oligarcas, con sombreros de copa, colgando a una mujer vestida con la bandera de Chile. El mensaje era evidente: ¡los poderosos que derrocaron a Balmaceda terminaron asesinando a la patria!

Pero los grabados no pueden sólo ilustrar la sangre del inocente derramada, la muerte administrada por los poderosos. También está el mundo carnavalesco de las fiestas y de los héroes populares.

Comunes fueron las ilustraciones de las fiestas de Navidad, donde los

poetas populares, en sus tonadas al Niño Dios, celebraban al Mesías de los pobres, junto con exaltar la solidaridad del pueblo con la Madre de niño tan pobre:

*Yo vengo de Talagante
en un carro de tercera,
y de regalo le traje
un chanco y una ternera.*

Una ilustración de estas alegres novenas al Niño Dios muestra a las "cantoras", con sus arpas y guitarras, junto a unos descomunales, prodigiosos "potrillos" de vino.

Otro grabado popular fue la imagen entusiasta y alarmante del guerrillero Manuel Rodríguez, héroe indiscutible de los pobres, en la lucha histórica contra los ricos, los poderosos, los "godos". Personaje entrañable de la tradición popular, Rodríguez era el símbolo de una carnavalización del mundo, donde los humillados podían esgrimir cabeza.

Imágenes de vida y de muerte. Un grabado mostraba un "contrapunto" fantástico entre Pedro Urdemales y el Corregidor Zañartu. Ahí estaban la vida y la muerte, el pueblo y sus enemigos, frente a frente. Al final, el viejo funcionario colonial caía derrotado.

Al final, el mensaje de los cantores a lo Humano y lo Divino, juglares de Chile, en sus versos y grabados, fue aprender la esperanza.

TONTO INUTIL

—El país sigue viviendo bajo Estados de Excepción porque sigue sufriendo el ataque constante desde el imperio colonial soviético, orquestado por Radio Moscú, apoyado con armas, dinero e instrucción y ejecutado por terroristas a los cuales se suma la ayuda ingenua de millares de tontos útiles en todas partes del mundo.

(Almirante Patricio Carvajal, ministro de Defensa de Pinochet.
El Mercurio, 23-VI-85.)

Cincuenta años no es nada

La evocación del aniversario no podía ser eludida, tratándose como se trata del más sólido mito de la canción popular latinoamericana, un fenómeno de persistencia de popularidad de masas que parece no tener paralelo en ningún otro caso de cantor de éste u otro tiempo en el planeta.

En cuarenta países, diarios y revistas, televisión y radios han evocado el acontecimiento: el accidente que el 4 de junio de 1935egó la vida de Carlos Gardel. Medio siglo después, los ríos de tinta no llevan visos de extinguirse, como tampoco dan signos de cansancio los inagotables auditores de sus canciones.

Las notas que siguen: 1917 en Chile —según testigos— en su primera y única gira al país, y 1985 en Medellín, donde la mitología gardeliana ha hallado sus soportes institucionales.

1 Agustín Schultz GARDEL EN CHILE

Testimonio de José Miño

Cómo no me voy a acordar de su paso por el Hotel España, si yo estaba justamente encargado por el Jefe del Personal de atenderlos especialmente, a él y a sus acompañantes. Tenía orden de atenderlos en todo. Eran cuatro caballeros y una señora. Al que parecía más joven ellos le decían "ché Carlitos"; ése era Gardel. Era gordito y siempre andaba muy paquete, con polainas en los zapatos, así se usaba en esos tiempos, muy afeitado y el pelo que le brillaba: se echaba gomina, que era una moda nueva traída por los argentinos. A la calle, Gardel salía siempre de sombrero, se ponía uno plomo con huincha a la orilla, que era muy elegante y le sentaba mucho. Para mí todo era novedad, porque hacía poco que había hecho el Servicio Militar, y ése era mi primer trabajo.

El mismo día que llegaron, como les habían dicho que yo estaba a su servicio, me llamaron como a las cinco de la tarde para que les sirviera el mate y los churrascos. Media hora después par-

tíamos al teatro donde ellos trabajarían. Nos fuimos de a pie por la calle Huérfanos, ellos delante y yo detrás con las cajas de las tres guitarras. Esa fue mi obligación diaria durante todo el tiempo que estuvieron en el hotel.

La noche de la despedida volvieron tarde, pero ninguno venía curado ni metiendo bulla. Eran gente muy tranquila y ordenada. Después que tomaban el desayuno seguían durmiendo hasta el mediodía, se bañaban y bajaban a almorzar a la una. Yo todos los días tenía que ir a comprarles el diario, los diarios, mejor dicho, porque leían todos los que salían en Santiago para ver qué decían de ellos, y recortaban los avisos de las funciones y todo lo que los periodistas opinaban de sus actuaciones. También tenía que ir a comprarles sus cigarros, y decían que los cigarros de Chile eran muy buenos.

Yo al que más conocí de los cuatro fue al señor Gardel, que era el más comunicativo, conversador, atento y sonriente. Todos en el hotel le tomamos cariño, y sin que él supiera, entre

nosotros, el personal, también lo llamábamos "ché Carlitos". Al guitarrista que traían no lo oí hablar nunca, y el director de orquesta, ése sólo hablaba con la señora Roxana, porque según parecía con ella se entendía; tenía pieza juntos y se iban del brazo al teatro. Ella era ya conocida en el hotel porque el año anterior había estado formando parte de un conjunto de canto español, pero entonces no era cupletista como ahora.

El día de su partida tuvieron que levantarse de madrugada, cosa a la que no estaban acostumbrados, pues el tren que los llevaría a Ocoa partía a las ocho de la mañana. Ahí debían tomar el Transandino que los llevaría a Mendoza después de atravesar la cordillera. Se despidieron de todo el personal y repartieron propinas. Nos fuimos en coche a la estación, en una victoria de esas abiertas: yo iba en el pescante con el cochero y atrás iban ellos con un matrimonio argentino que también los fue a despedir a la estación. Recuerdo que lo último que me dijo Carlitos Gardel al despedirse de mí fue: "Esperá que volvamos, pibe".

(Testimonio inédito, recogido en 1974, cuando Miño tenía cerca de ochenta años.)

Sus presentaciones públicas

El Duetto de Canciones Argentinas formado por Carlos Gardel ("El Morocho del Abasto") y José Antonio Razzano ("El Oriental") debutó en Santiago de Chile en la función nocturna del lunes 15 de octubre de 1917, en el Teatro Royal, ubicado en calle Huérfanos, entre Bandera y Ahumada. (El teatro se llamó posteriormente Splendid, luego fue rebautizado como Rotativo Miami, y hoy es simplemente la Pizzería Mermoz.)

El dueto formaba parte de un conjunto integrado también por el pianista y director de orquesta señor Scolatti Almeyda, por la cupletista española llamada "La Roxana" y por el guitarrista y bailarín de tangos José Ricard. Todos ellos presentaban un espectáculo dividido en dos partes. En la primera se

partía exhibiendo una película breve, *La danza del fuego*, a la que seguía una obertura ejecutada por la orquesta. Luego se presentaba "La Roxana". De sus canciones se recuerdan algunos títulos: "Amor de española", "Dueño mío", "Gitana aristocrática", "Maniquí parisiense", "Tango fatal", "Quien a hierro mata".

La segunda parte se iniciaba también con una película corta, *El honor de un minero*, luego venía la obertura orquestal y en seguida el Duetto Gardel-Razzano acompañado por el guitarrista Ricard. El repertorio del Duetto está compuesto sobre todo por canciones, tonadas y estilos argentinos y unos pocos tangos, nunca más de dos por función. El tango era todavía, más que nada, un motivoailable. En su temporada en el Royal, Gardel y Razzano cantaron muchas composiciones propias, como: "La yegüecita", tonada; "La criolla", "Hay una Virgen" y "A mi madre", canciones; "La mariposa" y "Pobre gallo bataraz", estilos; "Ausencia", vals; "El sol del 25", gato patriótico; "Mano a mano", tango, etc.

Un día antes del término de la temporada —el 6 de noviembre— se realizó una función "a beneficio", en la que además del conjunto, se contó con la participación de murgas estudiantiles que ejecutaron números de zapateo americano. Participó en la función, además, el poeta Honorio H. Guiñazú, quien hizo entrega a Gardel de una canción titulada "El roto chileno", que éste cantó en esa misma ocasión y en la función final del día siguiente.

El jueves 8 de noviembre abandonaron el Hotel España en que alojaban (situado en la calle Morandé 510). Habían estado en Chile poco más de veinte días. Gardel, que hacía su primera gira a Chile, se captó, dicen, la estimación de todos los que tuvieron la ocasión de tratarlo o escucharlo. En su última función se dirigió al público asistente que abarrotaba la sala, agradeció los aplausos y prometió volver. Como se sabe, por razones ajenas a su voluntad, esa promesa no pudo cumplirla nunca.

Warren Ramírez

GARDEL EN MEDELLIN

(Notas de un diario de viaje)

La antevíspera

Acabamos de levantar vuelo en Bogotá, a donde he llegado con Reynaldo Anselmi, cantor de tangos y Ciro Pérez, guitarrista, que han sido invitados por la Asociación Gardeliana de Medellín a participar en los actos de conmemoración del 50º aniversario de la muerte de Carlos Gardel.

Veinticinco minutos separan a la capital colombiana de Medellín. La emoción es grande al pensar que pronto llegaremos al sitio mismo donde Gardel perdiera la vida con sus guitarristas José María Aguilar, Guillermo Barbieri, Angel Domingo Riverol, Alfredo Lepera y el empresario Alfonso Azzof.

Volamos sobre el gran río Magdalena, y, mientras tanto, hojeo *El colombiano*, de Medellín, que fuera el diario que dio en exclusiva la información detallada del accidente. Es, por lo demás, el único periódico de la ciudad de entonces, que todavía se publica.

Se inicia el descenso. Pasamos rozando varias canchas de fútbol, en las que el partido se suspende un instante cuando el avión pasa sobre ellas.

El aeropuerto. Necesito telefonar, pero no tengo monedas. Me las ofrece una muchacha a la que le expreso mis dudas sobre la posibilidad de devolvérselas. Me dice: "Ocupelas, amor, no se preocupe". Salimos y en el taxi multicolor que nos lleva escuchamos el primer tango. Le pedimos al taxista que nos lleve a la Casa Gardeliana, en la Carrera 45 del barrio Manrique. El aprovecha para contarnos que ahí mismo, donde está la casa, fue el sitio donde cayó el avión, lo que, según sabremos después, no es cierto.

La Casa Gardeliana. De noche funciona como cabaret, pero de día es un museo conmemorativo. Allí han

reunido los muebles de la habitación del último hotel ocupado por Gardel; también el sillón donde Julio Tobon le cortara el pelo. En el salón, un gran cuadro. Gardel en tamaño natural en compañía del jockey Irineo Leguisamo. Muchas fotos: de sus películas, de sus innumerables giras artísticas, de su madre, y la última que le tomaron en vida, en la que se ve, en Bogotá, un día antes de su muerte, rodeado de amigos y admiradores. Fotos del accidente, por supuesto, de su entierro en Medellín, de su traslado a Buenos Aires. Hay también fotos de todos los grandes del tango: Del Carril, Charlo, Troilo, Fresedo, Canaro, Contursi, etc. Hay también un cuadro con el acta de su nacimiento en Toulouse, Francia.

El exterior de la Casa Gardeliana es casi paradisiaco: un arroyo, macizos de plátanos y aguacatales, limoneros, mandarinos, mangos que endulzan y refrescan la atmósfera.

En la noche

El espectáculo empieza, como todas las noches, a las 22 horas. En la entrada, recepción solemne por un portero elegantemente uniformado. En las mesas, botellas de cerveza colombiana o aguardiente. Los parroquianos han llegado con anticipación y el espectáculo da comienzo.

El escenario, dominado por la gran foto de Gardel y Leguisamo, se ilumina, mientras una voz en *off* hace oír un tango. Acto seguido, se anuncian los nombres de los que actuarán. Mario y Ovidio Barreiro, colombianos; Héctor Blotta, que ha venido especialmente desde Buenos Aires. Especialista en Gardel, interpreta una suerte de antología, con énfasis en las canciones y tangos de la Vieja Guardia. Reynaldo

Anselmi, argentino y Ciro Pérez, uruguayo, que han venido conmigo desde París. Números de baile —tangos, naturalmente— a cargo de una pareja colombiana: Esperanza y Alfonso. Finalmente, Angel Cárdenas, favorito del público, un trotamundos que otrora fuera solista de la orquesta de Aníbal Troilo.

El público aplaude a rabiar, y a veces interviene para pedir algún tema de su predilección. Como el ex-presidente Alfonso López Michelsen, que le pidió a Blotta un tango determinado.

El espectáculo tiene una segunda parte con la actuación de "espontáneos". Participan no pocos, entre ellos, un niño de doce años, hijo del cantor de tangos Guillermo Lamus, que murió curiosamente también un 24 de junio. En homenaje a su padre canta el tango "La última copa", y la emoción cunde, por supuesto, entre el público.

Fin de la velada: son ya las tres de la madrugada.

La víspera

Diez horas. Gardel canta por los parlantes de la Casa.

Nos muestran una placa que acaba de llegar de la Argentina. La fijarán, luego, en el muro que se levanta detrás de la estatua del Zorzal Criollo, que está en la Carrera 45, a un centenar de metros de la Casa.

Ese día, la popular Carrera 45 cambiará de nombre y pasará a llamarse *Carrera Carlos Gardel*. Descubrimiento de placas alusivas, donadas por la Asociación Gardeliana y por la Embajada Argentina en Colombia. Están presentes numerosas autoridades: el alcalde de Medellín, el gobernador de Antioquia, ministros, embajadores y representantes del Presidente Betancur, que deploró no poder venir, pero mandó a su hermano y dignatarios de gobierno en el avión presidencial. Periodistas de diarios y radios, cámaras de televisión, una abigarrada multitud compuesta por varios miles de personas. Habla el embajador argentino, y el acto multitudinario se cierra con el

himno de la provincia interpretado por la Banda de la Universidad de Antioquia y coreado por todo el público.

Almuerzo en la Casa Gardeliana con ministros, embajador y demás autoridades. Discurso del escritor Manuel Mejía Vallejos. Defiende el derecho del hombre a cultivar los mitos, porque si no, dice, "qué sería de la vida sin esas pequeñas vacaciones".

En la Casa está también alojada Fanny Mickey, mujer de teatro. Ya instalada, llama por teléfono al presidente Betancur, le expresa su consternación por su ausencia, hace un relato de la jornada y termina... cantándole un tango.

El alcalde de Medellín nos dice que Gardel es, de alguna manera, "un corazón", o "el símbolo de un corazón", porque nos permite "refugiarnos en las tristezas o en las alegrías". Gardel, agrega, "es el compañero del silencio que nos rodea a toda hora", "en las buenas y en las malas". Juan Gossain, uno de los directores de la Televisión Nacional, dice: "Lo importante no es que te quieran en vida, sino que después de muerto no te olviden".

Un borracho con el que me topé en la Carrera 45 cuando ya había cambiado de nombre, afirma: "Su gran mérito fue que se murió a tiempo".

En la tarde se realiza una velada artística al aire libre, en un escenario montado frente al monumento de Gardel. En él desfilan durante horas diversos intérpretes. El más espectacular: un dúo de bailarines que se presentan como "El príncipe del tango y su *partenaire* Marilyn". Son los ídolos del barrio de Manrique. Llegan al escenario en un gran *jeep*, adornado con flores y con un gran retrato de Gardel en la parte delantera. El primero en bajar es "El Príncipe", que aparece de smoking, guantes blancos, zapatos de charol, peinado a la gomina. Luego ella, una linda muchachita de ojos azules, luce tacos elevados, vestido escotado de lentejuelas, y va cargada de joyas. La siguen una pareja de mujeres llamativas, que aparecerán, después, sólo como acompañantes, pron-

tas a secar la transpiración del "Príncipe", o a darle un beso si éste se los pide, entre baile y baile.

El 24 de junio

El Presidente (a través de sus representantes), los ministros, el embajador, banqueros, empleados bancarios, futbolistas, toreros, escritores, comerciantes, periodistas, locutores, amas de casa, vendedores ambulantes, agentes de seguros, coleccionistas, mecánicos, chóferes, secretarias, estudiantes, mendigos, carteristas, dependientes de tienda, etc. Todos estuvieron ese día recordando a Carlos Gardel cuando se cumplían cincuenta años del accidente que lo llevó a la inmortalidad. Miles de ellos estuvieron en los actos conmemorativos y miles de ellos fueron hasta la Casa Gardeliana a mirar con recogimiento las reliquias del Cantor de los Cien Barrios Porteños, como si se tratara de una peregrinación religiosa. Ese día en la Casa, que algunos llaman el Vaticano del Tango, se escuchó únicamente su Voz.

Nuevo Festival Tanguero, organizado por la Asociación en el teatro Pablo Tobon Uribe. Preside el escenario un enorme cuadro con la efigie del cantor y desfilan todos los artistas venidos desde distintos puntos del planeta a rendirle homenaje. Dos horas de bailes y canciones. Gran final con todos los participantes congregados en el escenario, mientras Gardel, en *off*, canta "Tomo y obligo". Los gardelianos de buena memoria no pueden dejar de recordar que *ése* fue el último tango que el Morocho interpretó en vida, en Colombia, ciertamente.

Al término de la velada, un espectador blande, excitado, un manojo de dólares y ofrece comprar de inmediato el gran cuadro del escenario.

Otra vez las tres de la mañana. Las jornadas gardelianas han llegado a su fin.

Estamos bebiendo aguardiente con Diógenes, ingeniero agrónomo y cafetero colombiano, que viajará, mañana, igual que yo, a Europa. De pronto entra al recinto con cierta precipitación un

muchachito. A una pregunta de Diógenes, responde que sólo quiere recitar unos poemas. "Si usted lo permite —dice—, yo trabajo en esto en las noches, y si gusta le recito algo". Uno de los camareros del hotel interviene para decir que Fernando —así se llama el chico— tiene un amplio repertorio de poesía colombiana y latinoamericana. Recita, pues, y nos deja atónitos con un largo poema en que se cuenta de un padre alcohólico que explica a su hijo que él bebe para encontrarse en el más allá con su desaparecida esposa. Tiempo después, es el hijo el que, borracho, debe explicar a su padre las razones de su conducta. Me ocurre igual que a ti, dice; quiero encontrar en el más allá a esa mujer querida por ti, mi madre. Diógenes está entusiasmado. Podríamos llevarlo a Europa, dice riéndose, y nos haríamos ricos con él. Le cuenta al muchacho que yo soy chileno y éste, sin más, se pone a recitar: *Puedo escribir los versos más tristes esta noche...* Le pregunto si sabe que Matilde ha muerto y se pone triste. Quiere saber cuál era el nombre verdadero de Neruda, y tengo que confesarle que lo he olvidado.

La partida

En el aeropuerto de Bogotá, me llama la atención una jovencita sentada a mi lado que lee Condorito. Trabajamos conversación sobre la revista, y se ríe mucho cuando le explico algunos de sus chistes. Me dice que a pesar de la dificultad para entender algunas cosas, encuentra muy divertidas las historias de Condorito (ella no sabía que era chileno), y que tiene en su casa una colección muy grande de la revista.

Señal de partida. Me alejo para ir a tomar el avión de vuelta a París. Voy cargado de mangos, discos, diarios, revistas, un suplemento de *El colombiano* dedicado íntegramente al Zorzal Criollo, el *ritornello* insistente de sus canciones escuchadas tantas veces todos esos días, y la convicción de que Carlos Gardel efectivamente no ha muerto, y de que, como todos dicen, está cantando cada día mejor.

Varia intención

EL TRABAJO EN CUBA DE HILDA RIVEROS, DANZARINA Y COREOGRAFA CHILENA

En algún momento los especialistas deberán analizar el trabajo y aportes que han realizado, en diferentes lugares del mundo, los numerosos integrantes del movimiento chileno de la danza que debieron abandonar el país después del golpe militar de 1973.

Por ahora nos vamos a referir al caso que creemos más sobresaliente de ese grupo de artistas de la danza: a la bailarina, coreógrafa y profesora especializada en danza moderna Hilda Riveros. Hacemos esto aún bajo la impresión del estreno de su ballet *Vencedor de la muerte*, que se efectuó en La Habana el 24 de abril pasado, y de la reposición de su coreografía *El reto*, efectuada el 13 de junio por el Ballet Nacional de Cuba.

En conversación con ella nos enteramos que dejó Chile en los últimos días de 1973 contratada por el Instituto Nacional de Cultura del Perú y allí, a proposición suya, organizó el Ballet Moderno de Cámara, conjunto que dirigió hasta mediados de 1979, fecha en que viajó a Cuba contratada por Alicia Alonso para trabajar con el Ballet Nacional de Cuba. En este país ya era conocida, pues había participado como invitada en los Festivales Internacionales de Ballet de La Habana de los años 1974, 1976 y 1978. Para el de 1978 se le encargó la creación de su ballet *La tierra combatiente*, dedicado a Víctor Jara.

Durante estos últimos años de labor en Cuba, Hilda Riveros ha puesto el

acento en la creación coreográfica y en la docencia, en desmedro de la función de bailarina. En la actualidad, además de trabajar en el Ballet Nacional, dicta clases en la Escuela de Ballet de Cubanacán y, periódicamente, es invitada a dictar clases en el Curso Internacional de Verano de la Palucca Schule, en Dresden y en el Seminario de Coreografía de la escuela Otto Hans, en Leipzig. Su catálogo de coreografía incluye ya más de un centenar de obras, varias de las cuales están en el repertorio habitual del Ballet Nacional de Cuba. La más conocida de éstas es *Evasión*, que fue presentada en el IV Concurso Internacional de Ballet de Moscú (1981) y que sirvió como hilo conductor al varias veces premiado cortometraje cubano *Mujer ante el espejo*.

Nuestra entrevistada nos relata que Alicia Alonso le propuso viajar a Checoslovaquia en marzo de este año a montar, con el Ballet de Cámara de Praga, que dirige el famoso coreógrafo Pavel Smok, una coreografía basada en la partitura *Ernesto Che Guevara* del compositor checo Svatopulk Havelka.

"Se trataba de hacer un ballet de fuerte contenido político sin que fuera panfletario, lo que no era una tarea fácil", declara Hilda.

"Viajó conmigo a Praga —agrega— el diseñador del Ballet Nacional de Cuba, Salvador Fernández, que fue el creador del vestuario, escenografía y luces de *Vencedor de la muerte*, que fue el título que di a mi ballet sobre el Ché. Para evocar el verde olivo y su significación, estuvimos de acuerdo en

que fueran los tonos verdes los que dominaran en el vestuario. La escenografía es muy simple: cámara negra y cuatro largas telas blancas. Estos trapos blancos son manipulados por los propios bailarines y sirven para dibujar los caminos por recorrer, los muros, la cripta mortuoria y otros elementos. Hacia el final se proyecta la imagen del Ché, cubriendo todo el panorama. La iluminación responde a la línea dramática del ballet."

Una de las características de las coreografías de la Riveros, es que siempre van más allá de una bien resuelta composición espacial, más allá de una sucesión kinética adecuada. Sus coreografías no son sólo movimientos y desplazamientos bellos y orgánicos, son igualmente obras de un hondo contenido humano. Su preocupación no solamente está en lo estético, también lo está en los problemas éticos del hombre contemporáneo. Es el caso, justamente, de *Vencedor de la muerte*, en que su coreografía, de innegable belleza plástica, y demostrativa de un amplio y seguro dominio del lenguaje de la danza contemporánea, se une a su alto contenido ético.

Lo anterior es una característica de las obras de la artista sudamericana, en las que siempre se busca profundizar en temas sociales sin que, por otra parte, se incurra en la proposición panfletaria. Así ha sido en sus trabajos anteriores, políticamente siempre comprometidos, como *La tierra combatiente*, *Canción de cuna para despertar*, *Pedestal para nadie*, *El deber de morir*, *Liquidación de sueños*, *Palomas*, entre otros.

Otro lugar culminante en la creación de la coreógrafa chilena lo ocupa el ballet *El reto*, sobre música de Vangelis. "En esta obra —nos dice su creadora— pretendí plantear el problema de la deshumanización del hombre utilizando una pelea de gallos como vía. Los dueños de ambos gallos y los apostadores piden sangre; pero el gallo triunfador, que vive el drama de Tancredo al descubrir que su agonizante contendor es una hembra, se revela en

contra de la brutalidad de los hombres. Se pone así en evidencia una triste verdad: el ser humano es, a veces, más cruel que las bestias".

Este ballet en un acto es una pequeña joya por sus valores teatrales y relativos propiamente a la danza. El ritual del paseo de los gallos y la colocación de sus paramentos de lidia, las febriles apuestas de los asistentes a la riña y la posterior lucha de las aves, conforman una primera parte pletórica de fuerza, dinamismo, despliegues técnicos del cuerpo de baile y desplazamientos por el escenario en formaciones plásticas muy ricas. La marcha triunfal de los ganadores, que al mismo tiempo es la marcha fúnebre de los derrotados, la reacción enardecida del gallo triunfador y el tierno y lírico dúo de amor entre los émulos de Tancredo y Clorinda, constituyen la segunda parte del ballet. En ella los violentos movimientos del comienzo van transformándose en otros lentos y elásticos plenos de amorosa dulzura entremezclada con angustia y dolor. Poco a poco los gallos se han transformado en seres humanos.

Hilda Riveros lleva ya seis años de trabajo ininterrumpido en Cuba. Sus logros artísticos tienen que ver, sobre todo, con su extraordinaria creatividad, su formación y conocimiento del oficio. Pero cuenta también, de modo esencial, su asombrosa capacidad de trabajo y la inquebrantable disciplina profesional, que la mantiene absorta y ocupada en su arte las veinticuatro horas del día.

J. B.

RECORDANDO A HECTOR PAVEZ

Es imposible evocar a Héctor Pavez sin el calor y la emoción que trae el recuerdo de un personaje inolvidable. Para quienes tuvimos el privilegio de compartir, junto a otros cómplices nocturnos, su estadía en Francia, los recuerdos traen situaciones que el tiempo sabiamente ha desdramatizado, éste nos las devuelve desprovistas

de la gran pena que nos causó su muerte, hace diez años

De él recordamos, sobre todo, su condición de hombre alegre, consecuente, vital, un depositario clásico del llamado humor chileno, término no muy preciso que consiste, tal vez, en hacer del chiste, de la risa, una herramienta contra lo solemne, lo trágico, lo ridículo, lo acartonado. Héctor era heredero y cultor de ese humor, sabía utilizar esa válvula de escape creadora que nos ha hecho fuertes a los chilenos en más de una ocasión desesperada.

Era un gran artista popular. Originalmente vivió una corta experiencia en teatro, y luego comenzaría a ser conocido como músico e intérprete junto a Gabriela Pizarro, en el conjunto Millaray. Más tarde organiza su propio conjunto, que lleva su nombre, y con el cual prosigue su tarea de recreación y difusión de las danzas y cantos de Chile. Con este grupo continúa luego en Francia, ya en el exilio, su tarea artística.

Dejó varios discos, algunos con Millaray y otros como solista, que hoy son inencontrables en Chile. Representan una muestra de la seriedad y calidad de su trabajo como recopilador e intérprete. Particular interés tienen los temas recogidos en la isla de Chiloé. En Francia grabó un último disco, en muy difíciles condiciones, porque su muerte estaba ya cercana. Se llama *Cantos y danzas de Chile*, y colaboró con él en la dirección musical y arreglos el músico chileno Edmundo Vásquez. El disco apareció a fines de 1975, seis meses después de su fallecimiento.

Héctor Pavez pertenece a esa generación de músicos que dio un soplo nuevo a la canción chilena, siguiendo la huella y el ejemplo de Violeta Parra. Creó, o recreó como intérprete, canciones que nuestro pueblo ha cantado y seguirá cantando: "Corazón de escaracha", "La huillincana", "El lobo marino", "Cueca de la CUT", "Cuando llegan las noches de invierno", "El pavo" y tantas más. Héctor consagró gran

parte de su trabajo, como ya se ha dicho, a recoger y divulgar diversos aspectos de la música chilota, muy poco conocida antes que él emprendiera esa tarea. Una buena parte de este material todavía está en cintas magnéticas, porque nunca ha sido recogido en disco.

Algunas semanas antes de su partida, en el Café Morvan del Barrio Latino de París, que era un poco nuestra oficina, nos pidió a varios de sus amigos que no lo fuéramos a olvidar y que divulgáramos su obra. Lo dijo con mucha sencillez, sin dramatismo. Desde entonces, cada 14 de julio, mientras en toda Francia se celebra con fiestas y bailes otro aniversario de la efemérides nacional, los amigos de Héctor nos juntamos en extraño y pagano cortejo, y llegamos hasta su tumba en el cementerio del Père Lachaise, con claves, guitarras y vino, a cantar en su honor y a recordarlo.

Este año es ya el décimo aniversario, y la conmemoración sobrepasa al núcleo de sus amigos. Lo recuerdan en actos que se han realizado o están por hacerse, en Francia, en Argentina, en Suecia, en diversos países socialistas; y desde luego, en Chile. Radios amigas le han dedicado programas especiales.

Recordar a Héctor Pavez es algo más que evocar al hombre, al artista. Es una tarea inscrita en la gran cruzada de defensa y difusión de la música chilena, de su cultura popular.

GUILLERMO HASCHKE

HOMENAJE (SIN CEREMONIAS) A LUIS ENRIQUE DELANO

El 15 de mayo pasado, la Sociedad de Escritores de Chile, SECH, efectuó, en la Casa del Escritor, un homenaje a Luis Enrique Delano, quien había regresado a Chile después de once años de exilio y falleció recientemente.

En dicho acto participaron los escritores Fernando Jerez, Humberto Díaz Casanueva, Poli Delano, José Donoso, Jaime Valdivieso y Oreste Plath (en el mismo orden de intervención). Los par-

ticipantes entregaron vivencias y recuerdos acerca del gran novelista, todos coincidentes en confirmar su enorme calidad humana y su valioso aporte a la literatura nacional. El público, emocionado y atento, repletó el salón de actos rindiendo así un sincero homenaje a quien supo mantener una dignidad a toda prueba como artista y como demócrata.

"Que fuera un homenaje lo menos solemne posible; mi padre era lo más ajeno imaginable a la solemnidad", contra este peligro nos advertía Poli, "que no se vaya a transformar el acto en una especie de cátedra docta". Tras estas advertencias, la SECH realizó el homenaje a Luis Enrique Délano; alcanzaba éste por momentos algo que era próximo a la emoción o al recogimiento, ni por asomo a la solemnidad académica, algo que era producto de una vida entregada a la literatura. Era como si él estuviera ahí, con nosotros sentado, charlando; sentir de pronto su presencia aún más, como si algo nos hubieran robado desde adentro, muy adentro. Tal vez ese desgarramiento al cual nos referimos al hablar de exilio o de literatura o de distancia.

Once años esperó Luis Enrique para volver a su patria. Tan sólo unos meses atrás le dábamos una bienvenida oficial en la Casa del Escritor y celebrábamos el fin de ese exilio tan largo (que continúa para tantos otros) que lo impulsó a recuperar su país en sus propios textos, allí donde dice "todas estas cosas están tan lejos / ¿por qué mi pensamiento vuelve a ellas?".

En 1983 la SECH organizó la Jornada "Presencia de los Ausentes", donde el público pudo asistir a lecturas de obras literarias y testimonios de escritores exiliados, a una abundante exposición de volúmenes editados en el extranjero, incluso presenciar un reportaje en video con Skármeta y Fernando Alegría conversando, discutiendo y bromeando (parecían así estar más cerca, o menos lejos). Un cassette trajo la voz de Luis Enrique Délano desde México, viajó desde allí su dolorosa experiencia del exilio, sus ansias

del país siempre presente en todos sus trabajos, artículos, novelas saliendo de sus manos. Pudo volver a su tierra, a su querida Cartagena, antes de dejarnos. Otros, como Guillermo Atlas, nunca lograron obtener la autorización de ingreso. La fatídica "L" se mantiene sobre el pasaporte de muchos valiosos escritores chilenos.

Habló Poli sobre la imagen de su padre reunido sobre una nube conspirando junto a otros escritores, aquellos tan buenos que con seguridad habrían de llegar al cielo —según la fantasía de otro escritor—. Estarían allí Efraín Huerta, Roque Dalton, Neruda, Luis Enrique, haciendo nuevos libros, flotando sobre la nube conspirativa. Y no es difícil, realmente, imaginarlo allí, con otros, con su blanquísimo cabello y su rostro apacible.

José Donoso habló de aquel día lejano en que anunció a los Délano, amenazante: "Lo siento mucho, voy a leerles" y lo que leyó desde la mañana a la noche fue *Coronación*, producto de seis arduos meses de reclusión en Isla Negra. Salió de allí José Donoso con el estímulo de Luis Enrique, tal vez primera manifestación de la crítica en relación a una novela que habría de ser tan importante para nuestra literatura.

Jaime Valdivieso se refirió a su casa allá en Cuernavaca como "mitad arca de Noé" y "recordé su casa de Cartagena repleta de aves exóticas que paseaban por la casa o por las ramas de los árboles y era en verdad como un arca de Noé, como un pequeño zoológico fascinante que no he podido olvidar nunca, uno de esos lugares que uno secretamente añora".

Oreste Plath refirió con mucha gracia algunos episodios de juventud, el más simpático, tal vez, cuando Luis Enrique Délano fue Jefe de Propaganda de la Central de Leche creada por el gobierno de Pedro Aguirre Cerda. La leche pasteurizada trajo consigo el peligro de la cesantía para decenas de carretoneros repartidores a domicilio, y tuvieron que enfrentarse a una Moneda (imposible de imaginar ahora) rodeada de lecheros irritados recla-

mando sus derechos, poniendo mil dificultades a los ofrecimientos de solución del gobierno. Grave problema político el de la pasteurización de la leche en ese entonces: atacada por el diario *El Chileno* y defendida por *El Siglo*. La solución surge de la Sección de Propaganda de la Central de Leche: capacitar a los carretoneros como choferes de la flota de reparto de leche pasteurizada, y dar empleo a las mujeres en los futuros Bares Lácteos (suprema fantasía) que iban a instalarse por toda la ciudad. Aunque esto parezca increíble solucionó el conflicto. También arrancó carcajadas al público, arrebatándole los últimos atisbos de seriedad. A Luis Enrique le habría encantado esto.

"Que mis cenizas sean arrojadas al mar / sin ceremonias", dice uno de los poemas que leyó Bárbara (su nieta) en el homenaje. Sin ceremonias, Luis Enrique, sin ceremonias—decimos nosotros contigo— con fraternidad, con esperanza, con cariño, Luis Enrique.

DIEGO MUÑOZ VALENZUELA

UN ESCRITOR GUERRILLERO

A comienzos del presente año, participé en La Habana, en el jurado del Premio Casa de las Américas de Cuba, en el género Testimonio. Fueron mis colegas en ese jurado el publicista cubano Enrique de la Osa, el sacerdote brasileño Frei Betto y el arqueólogo y escritor guatemalteco Carlos Navarrete.

Nos tocó leer y sopesar treinta y un trabajos presentados al concurso en ese género evasivo que se ha dado en llamar "Testimonio", en el que caben la historia, el reportaje periodístico y el relato literario, aunque estuvimos de acuerdo en definirlo como el relato documental de hechos significativos por testigos directos o protagonistas de ellos.

Después de prolongadas discusiones, al final acordamos partir el premio

en dos, para distinguir así los dos trabajos que nos parecieron de equivalentes y con más altos méritos. Premiamos *Contra el viento y el agua*, vivo relato sobre el huracán "Flora", que hizo estragos en Cuba hace veinte años, cuyo autor es Juan Almeyda Bosque, figura eminente de la revolución cubana; y *Falsas, maliciosas y escandalosas reflexiones de un ñángara*, de Ali Gómez García.

Debo detenerme hoy para hablar de este último.

Primero de su título, en el que una palabra resulta incomprensible para los chilenos y fue motivo de sobresalto para los cubanos: "ñángara". Es un vocablo de origen africano, que tiene uso corriente, al parecer, en Cuba y en Venezuela; tal vez en otros países centroamericanos y del Caribe. Los amigos cubanos nos dijeron que en los años 30, 40 y 50, la palabrita aquella, como sinónimo de rebelde, revoltoso, sedicioso, conspirador, fue utilizada comúnmente por la burguesía para designar peyorativamente a los comunistas. Supongo que en Venezuela ocurría algo semejante.

Precisamente por esa razón, el título del trabajo de Ali Gómez García provocaba entre algunos cubanos una sensación de desconcierto o perplejidad. Uno de ellos, buen conocedor de Chile, donde estuvo varias veces, me dijo: "¿Qué te parecería a tí un libro que tuviera como título *Memorias de un Upeliento?*" En fin de cuentas, después de leer el libro, llegamos a la conclusión de que el título tenía una gracia y un significado especial. Era como si el autor se apropiase audazmente de la expresión que los burgueses usaban con desprecio, convirtiéndola en un desafío. Era como si dijera: "Ñángara, sí... y qué?" O bien, "Ñángara... ¡ya mucha honra!" *Falsas, maliciosas y escandalosas reflexiones de un ñángara* es un relato en estilo desenfadado, popular y lleno de infinita gracia sobre el proceso de toma de conciencia y participación, primero en la lucha política, luego en la lucha armada guerrillera, de un

muchacho venezolano, a lo largo de un prolongado periodo, que se extiende desde la caída del dictador Pérez Jiménez (1958) hasta nuestros días. Ali Gómez se revela como un escritor de extraordinario talento, poseedor de una preciosa y no abundante cualidad: el sentido del humor. Este se da en él, sobre todo, bajo la forma popular. Lo que refleja la inagotable capacidad del pueblo de enfrentar sonriente, burlándose de la muerte, de los demás y también de sí mismo, las dificultades y las pellejerías, las privaciones y los peligros más extremos.

El autor tiene una destreza notable para reproducir, no sólo en el diálogo, sino, también su propio relato, los puntos de vista, las entonaciones y los modos de hablar de personajes populares diversos, con enorme sabrosura y vivacidad. Hace reír y a la vez, curiosamente, conmueve, la sucesión de episodios de la vida de Simón Bolívar, que se entretajan con los sucesos políticos y actuales, una vida muy distante de la que enseña la historia oficial y acartonada, porque la que nos transmite Ali Gómez es la vida de Bolívar tal como la conoce, la inventa y la cuenta el pueblo.

El libro gira en torno a una experiencia individual venezolana, pero su proyección es colectiva y continental. Miles de jóvenes en Chile y en todos los confines de América Latina la han vivido o la están viviendo ahora, al entregarse con generosidad total a la lucha revolucionaria.

En la páginas finales de su obra, Ali Gómez describe con franqueza la crisis política de la guerrilla y de la izquierda venezolana, sus escisiones y desorientaciones. Y expone su decisión personal, a la que invitó a sumarse a sus ex compañeros: trasladarse a Nicaragua para sumarse a la lucha del Frente Sandinista de Liberación Nacional. Como lo decidió, lo hizo.

Alcanzó a participar en la decisiva insurrección final que derribó a la dictadura de Somoza en julio de 1979. Desde entonces unió su destino, con total consecuencia internacionalista a

la causa del pueblo nicaraguense. Asumió la nacionalidad nicaraguense y llegó a ser oficial de las tropas especiales "Pablo Ubeda", dependientes del Ministerio del Interior.

Hace pocos días, el cable trajo en forma escueta la noticia de su muerte.

Ali Gómez García murió combatiendo en defensa de la Nicaragua libre. Una bala costada por el Gobierno de los Estados Unidos, disparada con un fusil norteamericano por un mercenario a sueldo de la CIA, puso punto final a su vida.

Muere así un revolucionario ejemplar y un escritor de talento excepcional, cuya obra *Falsas, maliciosas y escandalosas reflexiones de un nán-gara*, editada en Cuba por la Casa de las Américas, pronto estará en circulación por toda América Latina.

JOSE MIGUEL VARAS

PRIMER ENCUENTRO HISPANO-AMERICANO DE JOVENES CREADORES

Más de ciento cincuenta jóvenes poetas, narradores, dramaturgos y ensayistas provenientes de casi todos los países latinoamericanos y de España se reunieron en Madrid, del 10 al 15 de junio de 1985, en el Primer Encuentro Hispanoamericano de Jóvenes Creadores, dedicado esta vez a la literatura.

Las otras artes y expresiones creativas serán objeto de eventos similares en los próximos años, integrando una secuencia a la que se ha llamado "Encuentros del Descubrimiento Mutuo", en la perspectiva de las conmemoraciones del V Centenario del Descubrimiento de América.

La génesis de esta exitosa iniciativa estuvo, sin embargo, en un reducido grupo de jóvenes escritores, coordinados por Narciso Gallego y Dasso Saldívar, que supieron suscitar el suficiente apoyo de personalidades e instituciones de España y Latinoamérica como para llevar a buen puerto una iniciativa de esta naturaleza.

Se convocó a un gran número de

jóvenes creadores del área, a los que se pidió que sometieran sus obras y antecedentes a un Comité de Selección integrado por Rafael Conte, Salvador Garmendia, José Manuel Gutiérrez Sousa, Augusto Roa Bastos y Fanny Rubio.

Hubo una respuesta masiva. Rafael Conte declararía "Dentro de los quinientos manuscritos recibidos ha habido un nivel dispar, pero eso siempre ocurre con la literatura", mientras Salvador Garmendia se regocijaba de la "Montaña de papel donde poder mirá-les la cara a los jóvenes creadores latinoamericanos".

El Encuentro, que se acogió al patrocinio del Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura Español, de la Comunidad de Madrid y del Instituto de Cooperación Iberoamericana, se celebró en el Palacio de Exposiciones y Congresos. Tuvo dos vertientes centrales, una el debate, previa presentación de ponencias, en torno a seis temas: "Estética de la Resistencia", "España y América Latina, descubrimiento mutuo", "La Edición y el texto cautivo", "Tradición y modernidad", "Palabra e historia" y, por último, "Creación y Libertad".

La otra vertiente fue la muestra del quehacer creativo de los participantes mediante lecturas de poesía y prosa, escenificaciones e intercambio de publicaciones.

La presencia chilena fue amplia y destacada. El poeta Sergio José González ofició de coordinador de los latinoamericanos residentes en España. El coordinador para Chile fue Jorge Montealegre, también poeta, que con Juan Mihovilovich, prosista, integraron la delegación que vino desde Chile, que se engrosó con la participación de los creadores chilenos afincados en Europa: Sergio Badilla, de Suecia; Patricia Jerez y Felipe Tupper, de París; Antonio Arévalo, de Roma; Mauricio Electorat, Andrés Morales y Cristóbal Santa Cruz, de Barcelona, y Luis Alberto Cociña y el ya dicho Sergio José González, de Madrid, todos ellos poetas.

La poesía chilena resaltó con dominio y claridad. Nuestra extendida tradición poética es tan sólida que la selección natural es rigurosa y casi despiadada.

Insólitamente para Chile, país de poetas, hubo en su delegación una sección prosística, integrada por el ya citado Mihovilovich, Hilario Da, de París y Jaime Collyer, Darío Osses y Radomiro Spotorno, que residen en Madrid.

Fue lamentable la ausencia de los poetas seleccionados Juan Cameron, Diego Maquieira y Gonzalo Millán, que no pudieron, por la precariedad y falta de apoyo que sufren nuestros creadores, venir desde Chile.

Terminado este Primer Encuentro continuará en funciones un grupo de trabajo encargado de implementar los objetivos acordados, entre otros el crear una editorial, cuyos títulos iniciales emanarían del mismo encuentro, una revista periódica, un círculo teatral y una biblioteca que reúnan, comuniquen y difundan el trabajo de los jóvenes creadores de Latinoamérica y España.

RADOMIRO SPOTORNO

BREVES

● Coincidiendo con el levantamiento del estado de sitio, apareció en Chile el número uno de una nueva revista de espléndida calidad: *Cuadernos del Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz*. En el sumario: «"Don Alejandro", nuestro sabio», de Olga Poblete; "Por una cultura de la vida", de Claudio di Girolamo; "Un terremoto indiscreto", de Miguel Lawner; "Contrapunto de la reconstrucción: ayer y hoy", de Moisés Bedrack; "Pascua y la amenaza nuclear", de Radomiro Tomic; "Acerca de la salud mental de los chilenos", de Fanny Pollarolo; "Reflexiones sobre la Universidad", de Fernando Castillo Velasco, y "Moratoria de la deuda externa: una exigencia nacional", del Taller de Economía del ICAL. Un contenido, como puede advertirse, que se

caracteriza por la actualidad, oportunidad y variedad de sus temas, desarrollados por autores que por su prestigio no necesitan presentación alguna.

Una publicación que se sitúa plenamente en el alto nivel de exigencia que el Instituto se ha fijado en todas sus actividades. La dirige el poeta y profesor de literatura Sergio Muñoz, con la colaboración, como secretario de redacción, del poeta Gustavo Becerra.

Nuestros saludos más fraternales a esta prima hermana de cuyas aguas, necesariamente, tendremos que abreviar, vistas sus ventajas de implantación en tierras, por el momento, negadas al cultivo de la araucaria.

● Ha nacido en Valparaíso una nueva editorial: Meridiana, que inicia su catálogo con un libro singular: *El hombre de Playa Ancha*, del escritor porteño Carlos León. ¿Quién es Carlos León?, se preguntaba Pablo Neruda, y agregaba a renglón seguido: "¿Qué hace? ¿Dónde vive? Quisiéramos conocerlo y preguntarle: ¿Trabajas? ¿Sabes que eres un intrínseco, insoslayable escritor?"

Esta bella edición, que contiene viñetas y fotografías y varias interesantes soluciones gráficas que integran las ilustraciones al texto, es producto de Meridiana Gráfica, ahora transformada en casa editora. En su equipo directivo figuran dos nombres conocidos ya en la gráfica porteña: Alan Brown, arquitecto (autor de un célebre afiche-collage sobre Valparaíso), y Alejandro Rodríguez, diseñador gráfico. El libro puede solicitarse directamente a Meridiana Editora, Egaña, 435, Viña del Mar, Chile.

● Debe ser puramente casual, porque mientras en Valparaíso los meridianos se manifestaban del modo antes descrito, en Madrid había ya nacido, en noviembre del año pasado, la serie de los Libros del Meridión, publicada por Ediciones Michay. Debutó con *Neruda*, de Volodia Teitelboim, cuya primera edición se agotó en seis meses, no obstante su volumen y precio (en Chile,

faltos de ejemplares, puesto que el libro no tiene autorización para entrar al país, la revista *Apsi* ha empezado a publicar, número a número, los principales extractos). La segunda edición acaba de salir estos días.

Dawson, de Sergio Vuskovic, fue el segundo título lanzado por los Libros del Meridión, y luego, hace pocas semanas, *El libro mayor de Violeta Parra*, escrito por Isabel, que ha unido a su propio relato un conjunto de testimonios y documentos de excepcional valor.

Los Libros del Meridión, que ofrecerán en 1985 varias importantes novedades, tienen una prolongación en la serie del Bogavante, donde se ha publicado, hasta el momento, un bello libro de fotografías, *Chileno de Chile en Chile*, de Fernando Orellana, y una novela-parábola sobre el golpe de septiembre del 73: *Vitales mereciéndolo*, de Fernando Quilodrán, que por estos días está volviendo a Chile después de casi doce años de exilio.

Los Libros del Meridión (y su Bogavante-córolario) no disponen ni de grandes recursos ni de equipos rutilantes en este u otro dominio. Los hacen los mismos que pronto cumplirán ocho años a cargo de la revista *Araucaria*, lo que significa muy poco en términos de infraestructura, aunque tal vez algo más si se trata de evaluar dedicación, entusiasmo y una cierta idoneidad.

● Una revista que fue importante en el exilio, *Chile-América* —que se publica en Roma, Italia— decidió "reconvertir" su trabajo en Chile, vista la imposibilidad de obtener autorización para proseguir allí como tal. Su animador fundamental, el periodista Fernando Murillo, tuvo que quedarse en Europa (mordiéndose la prohibición del regreso y las dificultades de cuando ya se ha pasado la barrera de los setenta años), mientras el resto del equipo lanzaba en Santiago las "Ediciones Chile-América-Cesoc". Un primer libro publicado, de excepcional intensidad, es *Miedo en Chile*, de Patricia Politzer, que co-

mentaremos en nuestro próximo número. Hay otros que no conocemos, pero cuyos títulos sugieren un interés desigual: *Partidos políticos, ayer, hoy y mañana*, *La Iglesia chilena y la transición democrática*, *Enfoques sobre el feminismo y Polonia, cinco años después*.

● No son muchas las publicaciones periódicas, como el boletín informativo quincenal *Nueva Voz*, editado en Suecia, tan útiles, completas y documentadas. En su segundo año de vida en español —se edita también en inglés, sueco y otros idiomas— esta publicación se ha hecho casi imprescindible para cualquiera que desee estar informado de lo que pasa en América Latina.

Horacio Marotta, periodista chileno, dirige el equipo de *Nueva Voz*, que incluye en cada número un reportaje en profundidad, una selección de cables, la reproducción de materiales publicados en otros medios de comunicación, etc. Aunque las oficinas del boletín están radicadas en Estocolmo, éste trabaja con más de treinta organizaciones de comunicación popular, además de corresponsales y colaboradores propios en diversos países. Los interesados pueden escribir a *Nueva Voz*, CELAC, Asogatan, 135 NB-116 24 Stockholm, Suecia.

● Hace pocos meses fue estrenado el Oratorio "Carl von Ossietzky", de Gustavo Becerra Schmidt, en el Aula de la Universidad de Oldenburg, ante un fervoroso público que repletaba la sala. En él participaron solistas vocales, el coro universitario, el coro "Bundschuh", grupo percusionista de la universidad, instrumentistas e instrumentos electro-acústicos, bajo la dirección de Herbert Wiedemann. Escrita con motivo del 10º aniversario de la fundación de la Universidad, la obra caracteriza libremente la vida del insigne periodista, escritor y Premio Nobel de la Paz (1936), mártir de la persecución nazi. Los textos son originales de Ossietzky o sobre Ossietzky y están

dispuestos en forma de *collage*. El germen musical del Oratorio lo constituye una composición coral con texto del poema de Bertolt Brecht "El que no se rindió ha sido aniquilado", que Becerra escribiera en 1975 como "Ossietzky-Lied"; desde entonces data también la lucha que los sectores democráticos de la universidad han librado para que ésta lleve el nombre de Carl von Ossietzky, personalidad inspiradora también de este Oratorio que resulta ser otro valioso aporte al desarrollo de la tradición antifascista y pacifista en la R.F.A. El mismo compositor ha expresado, en este sentido, su intención de motivar creativamente a otros artistas, con esta obra.

En sus dos horas de duración, este mosaico sonoro y poético es un homenaje extraordinario a la figura del gran patriota alemán y un ejemplo de la unidad de la lucha antifascista y antibélica, más allá del continente europeo.

● Editado por el Centro de Estudios Salvador Allende de Madrid y el Grupo Literario Chontxon (léase "chonchón") acaba de aparecer el libro *Puente Aéreo. Jóvenes escritores chilenos en España, 1985*, que con una hermosa portada del pintor José de Rokha reúne trabajos de catorce poetas: Miguel Araneda, León Canales, Luis Alberto Cociña, Mauricio Electorat, Sergio José González, Santiago Graíño, Cote Jiliberto, Aleti Jiliberto, Sergio Macías, Andrés Morales, Manuel Osorio, Jorge Pesce, Cristóbal Santa Cruz, Gonzalo Santelice y de tres prosistas, Jaime Collyer, Mario Osses y Radomiro Spottorno. Este último coordinó la edición.

● Es un voluminoso libro (630 páginas) titulado *Sindicalismo Chileno: Hechos y documentos (1973-1983)*, Carlos Bongcam —que desarrolla en Suecia una fructuosa actividad política y periodística—, ha reunido algunos elementos de información esenciales para entender el problema en el Chile posgolpe. Un tercio de la obra contiene capítulos de análisis del proceso vivido

en el movimiento sindical chileno después de 1973, y los dos tercios restantes compilan una abundante y, al parecer, importante documentación sobre el tema (bandos, proclamas, leyes y decretos, declaraciones de gobierno y de organizaciones sindicales, etc.). Su precio es de US. \$ 30.— (Europa) y US. \$ 35.— (otros países) y puede adquirirse en el Círculo de Estudios Latinoamericanos, Box 4058, S-163 04 Spanga, Suecia.

● Nos escribe desde Canadá Jorge Etcheverry comunicándonos de un proyecto existente en ese país llamado

"Dossier Neruda". Se trata de reunir un conjunto de apreciaciones del impacto producido por Pablo Neruda en la obra de los creadores poéticos. Ya han recibido algunos trabajos: de Nain Nómez, Roberto Bolaños, Soledad Bianchi, Hernán Valdés, Cecilia Vicuña, Marjorie Agosin, entre otros; pero necesitan un número mayor. Nos piden, por eso, que hagamos públicos, aquí, sus deseos. Lamentablemente, Etcheverry, talentoso poeta y cuentista, olvida siempre señalar en sus cartas su dirección, de modo que no podemos dar otras señas.

Textos marcados

PARA UN PRONTUARIO DEL CRIMEN (II)

El juego de la sospecha

— En el caso específico de los secuestros y asesinatos de José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino, las sospechas de la opinión pública apuntan hacia organismos policiales, específicamente Carabineros. Tratándose de un organismo dependiente de su Ministerio, ¿ha ordenado alguna investigación interna?

— Esas son unas sospechas anónimas, irresponsables, que, tal como lo ha señalado el general inspector de Carabineros Carlos Donoso, no se basan en ninguna prueba ni presunción fundada.

(Almirante Patricio Carvajal, ministro de Defensa de Pinochet.
El Mercurio, 23-VI-85.)

Cuando la justicia no juega

1º Que como se aprecia del mérito de autos, es evidente que hasta la fecha esta judicatura, de índole exclusivamente civil, ha realizado de forma ininterrumpida todas las diligencias encaminadas a indagar los hechos que son materia de la pesquisa. Es así que fluyen nítidas presunciones graves, precisas y concordantes que llevan a las conclusiones que se enumeran y que en esta etapa es dable enunciar:

a) Se trata de acciones realizadas por grupos armados, cuyos actos son ilícitos, pese a lo cual han actuado con las normas y procedimientos convencionales y sin ocultar a veces algunas condiciones propias de la Policía oficial.

b) Las armas que aparecen utilizadas son de aquellas que corresponden a una fuerza policial armada, constituida especialmente por grupos especiales de Carabineros, que dentro de sus funciones normales y legales han tenido una actividad constante en procura del descubrimiento de asuntos de carácter subversivo, habiéndose perfeccionado en esta materia mediante la agrupación de personas preparadas para tal efecto, según consta de autos. Antecedentes que, como se verá, resultan ilustrativos en el presente caso.

c) Concuerda con las conclusiones precedentes la forma pública y sin ocultamiento de rostros en que han actuado los hechores, lo que no ha podido menos que ser de público conocimiento. Todo ello no obstante haberse realizado los secuestros durante la plena vigencia del estado de sitio.

De lo recién dicho se desprende que normalmente es imposible que "grupos armados" realicen semejantes acciones en un Estado de excepción.

Y esta seguridad que demostraron los secuestradores se corrobora con los numerosos retratos hablados que confeccionaron los testigos de los hechos (hay veinticuatro acompañados a los autos).

Además, las vías públicas donde se perpetraron los hechos son muy concurridas.

El rapto de José Manuel Parada y de Manuel Guerrero fue en una clara mañana de marzo, Avda. Los Leones, en un colegio que empezaba ese día a funcionar y en presencia de niños que sufrieron las consecuencias síquicas consiguientes. Este colegio está a doscientos metros más o menos de la boca calle en que diariamente existe una pareja de carabineros, cuya presencia se ha establecido aquel día. Además hubo acciones preliminares y suspensión del tránsito de vehículos argumentando un operativo.

El rapto de Nattino fue a las 13,30 horas, en plena avenida Apoquindo, rodeada de establecimientos comerciales, en presencia de numeroso público y a la salida de colegios.

El allanamiento y rapto desde el local de la AGECH de Londres, número 75, fue en pleno centro de Santiago, a la hora del crepúsculo y cuando se inicia allí la prostitución callejera, por lo que existe permanentemente vigilancia policial, tanto por petición de los vecinos como por los actos contra la moral que en ese sector se cometen (por ejemplo, re reúnen marihuaneros).

d) Ha existido en las acciones investigadas despliegue de automóviles de uso conocido y característicos, según informe de la Policía civil.

e) Durante el rapto de Parada y Guerrero participó un helicóptero de la Prefectura Aeropolicial de Carabineros.

f) Los secuestrados de la AGECH describen haber estado privados arbitrariamente de libertad en un recinto que según la Policía civil está perfectamente individualizado. Estos informes se obtuvieron con iniciativa del Tribunal y han resultado ampliados y precisados por otros dichos, incluyendo los de los ofendidos, fuera de fotografías aéreas y planos, entre los que se incluyen los elaborados por peritos del cuerpo de investigaciones y practicados en Visitas pedidas por este Tribunal a la judicatura militar.

Por lo demás, el local que se señala pertenece a DICOMCAR, que es la Dirección de Comunicaciones e Informaciones de Carabineros, y, según lo revelan fotografías acompañadas por la Policía civil, a la fecha que se pretende por los testigos de cargo, estaba habilitado; siendo de interés agregar que el propio jefe de DICOMCAR le reconoce autenticidad a las fotografías.

2º Que a lo dicho cabe agregar que todos los cuerpos policiales de existencia legal han negado tajantemente por escrito su participación en los hechos que se investigan, pero en el caso muy especial de la Central Nacional de Informaciones

esta negativa resulta verosímil, como quiera que dicho organismo ha proporcionado además a este Tribunal valiosos elementos de cargo que revisten especial relevancia si se considera que provienen de un cuerpo policial especializado en asuntos de seguridad interior, dotado de información y técnica y que se caracteriza por reunir personal perteneciente a todas las fuerzas uniformadas. De su investigación —que no se puede detallar en esta oportunidad— se deduce la responsabilidad que cabe en los hechos que se investigan y en la forma que allí se analiza a los miembros del cuerpo de Carabineros y, en especial, a los grupos de DICOMCAR y de las Fuerzas Especiales.

Se hace necesario también dejar constancia que la Brigada de Homicidios de la Policía de Investigaciones ha colaborado, juntamente con el Laboratorio de Criminalística, en forma bastante efectiva.

3º Que, como lo dispone el artículo 7º del Código de Procedimiento Penal, en casos semejantes al actual sólo le es dable a este Tribunal practicar únicamente las primeras diligencias. Atribución que, aunque relativa, es restrictiva y limitada, si se considera que el adjetivo "primeras" comprende únicamente "lo que precede". Y resulta evidente que en la especie la etapa inicial está con creces cumplida y ha logrado, como puede apreciarse, elementos de prueba muy importantes y a veces acabados, que abarcan tanto el delito como la responsabilidad. De esta manera el sumario ha llegado a una etapa tan definida que obliga a entregar la individualización de algunos inculcados y su juzgamiento en caso necesario al Tribunal competente.

(Extracto del Dictamen del Ministro en visita José Cánovas Robles sobre los asesinatos de José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino. Santiago 1º de agosto de 1985.)

Los culpables, por ahora

Coronel de Carabineros Luis Fontaine Manríquez; coronel de Carabineros Julio Luis Omar Michea Muñoz; teniente coronel de Carabineros Iván Edmundo González Jorquera; capitán de Carabineros Juan Antonio Cid Ortega; mayor de Carabineros Wáshington González Betancourt; capitán de Carabineros Manuel Agustín Muñoz Gamboa; teniente de las Fuerzas Especiales de Carabineros Gustavo Adolfo Navarrete Ruiz; sargento 2º de Carabineros Víctor Iván Zúñiga Zúñiga; cabo 1º de Carabineros Luis Ernesto Jofré Herrera; cabo 1º de Carabineros Joel Esteban Manríquez Contreras; cabo 2º de Carabineros José Antonio Parada Mella; cabo 2º de Carabineros Juan Ramón Arenas Sepúlveda.

El juego de la verdad

"¿A quién le interesa que se produzca un problema como éste? ¿Quiénes propician el crimen y el terrorismo? ¿Para qué discutir más? Ustedes saben que éstos eran dirigentes de alto nivel y los comunistas no perdonan el fracaso de los paros y protestas. Esto tiene un doble objetivo: uno, castigar a quienes consideran culpables, y otro, dejar caer el problema sobre el gobierno."

"El rumor es una forma muy sutil y eficiente de terrorismo, porque crea incertidumbre y temor."

"Muchos pretenden desconcertarla, pero no creo que la ciudadanía tenga

desconcierto alguno. El que es marxista sigue siendo marxista y el que es anti-marxista seguirá siendo antimarxista.

"Que el que sepa algo, lo diga. Cuántos tendrán por ahí vecinos que realizan actos sospechosos."

"Si hubiera alguien involucrado, lo habríamos entregado hace mucho tiempo. Esa es nuestra manera de actuar. Cuando alguien de los nuestros ha pecado, ha pagado sus pecados."

"Carabineros nació para servir a la comunidad. Y cuando no lo haga, se tendrá que disolver. No cabe imaginárselo degollando gente."

"Con aviesos propósitos, desde las tinieblas del anonimato, se ha pretendido atribuir a miembros de nuestras filas la vil autoría de tres abominables asesinatos, lo cual está absolutamente reñido con nuestra moral y doctrina."

"Renuncié, porque se me antojó."

"Yo no pienso ninguna cosa y estimo que el tiempo se encargará de aclarar muchas cosas. Dejémoslo al tiempo."

"Bueno, lo que pienso es que tiene que irse desgranando el choclo, como se dice vulgarmente."

"Vea usted en la Junta de Gobierno —sustentación del régimen—, una mesa con cuatro fundamentos. Si todos ellos están en su sitio, la mesa es inconmovible. Pero no lo es si se resiente, si se carcome, si se aserrucha uno de sus fundamentos. Y como no resulta factible limar o cercenar los cuatro basamentos de una sola vez, se ha empezado con nosotros, con Carabineros."

(Declaraciones sucesivas del general de Carabineros César Mendoza, antes y después de su destitución.)

MEJOR MUERTOS QUE VIVOS

Un llamado para que los jóvenes denuncien a los profesores que hablan de marxismo en sus clases hizo el Jefe del Estado a un grupo de estudiantes secundarios y universitarios, con quienes tuvo una reunión-desayuno.

El Presidente les expresó que "sé que en las universidades la gran mayoría de los jóvenes capta lo que está pasando y sabe hacia dónde vamos. Muchos de ellos han asumido una política del silencio, porque al denunciar el problema o al levantar su voz contra quienes hablan del marxismo, se encuentran con ciertos profesores que los pueden calificar con bajas notas". Añadió que "ustedes no tienen por qué atemorizarse, ya que si un profesor procede así, existen caminos para denunciarlos. Ustedes están en su derecho para expresar: **Señor profesor, yo voy a dar cuenta de sus actuaciones, porque usted está hablando en clases de marxismo**". Advirtió que "aparentemente el marxismo es muy atrayente, especialmente para aquellas personas de escasa educación y cultura. No olviden que ellos utilizan palabras talismanes".

(“Pinochet instó a denunciar a profesores que enseñan marxismo”, crónica de **Las Últimas Noticias**, 3-VII-85.)

—¿Y cuál es su fórmula de combatir el comunismo?

—No es una tarea fácil combatir al comunismo ni creo que haya una fórmula... Al comunismo, amigo mío, no sólo se le combate con ideas. No soy de la idea de los ingenuos que creen que al comunismo no hay que combatirlo con las armas. ¡También hay que combatirlo con las armas!, y hay que hacerlo porque esos que están incendiando supermercados, derribando postes de alta tensión y jugando con la vida de los chilenos, no están para tratarlos con guante de seda. A éstos hay que tratarlos de la misma forma, de la misma manera. Porque las armas que ellos tienen, las tienen para matar. Pues entonces, hay que castigarlos de la misma manera.

—¿Matándolos, dice usted?

—No... ¿Usted qué cree? Que si a mí un comunista me viene a meter una bala y yo tengo en mi mano una pistola, ¿voy a dejar que el comunista me mate?

—¿Usted ha conversado alguna vez con un comunista?

—Sí, claro. El marco de esta conversación no calza ni con mi forma de ser ni con mi forma de pensar. Estoy frente al dogmatismo, frente al fanatismo, a la irracionalidad, frente a una persona que no tiene convicciones propias. Son verdaderos esclavos de un sistema, son profesionales de la política. Los comunistas tienen una cualidad: ellos dicen lo que piensan, el dogmatismo les caracteriza, el fanatismo..., entonces ¡uno fácilmente, por el olfato, los conoce!

(De una entrevista a Osvaldo Rivera, Director de la Televisión Nacional Chilena. Revista *Cosas*, N° 228, 27-VI-85.)

DERECHO A LA REBELION

—¿Y si la vía ya no tiene eficacia (la no-violencia), como sacerdote cree que puede llegar el momento de hacer uso del derecho de rebelión?

—Esto último está muy estudiado en la ideología católica desde Santo Tomás. Para hacer uso de este derecho se establecen dos premisas. La primera es que cuando un gobierno compromete los fundamentos de su autoridad no sólo amenazando y lesionando los derechos de las personas, sino que también la convivencia social, ese gobierno se hace ilegítimo. Entonces, si hay realmente posibilidades de rebelión y se prevé que ésta puede ser eficaz y no causar mayores daños, habría derecho.

(Sacerdote José Aldunate, profesor de Ética y Moral de la Facultad de Teología de la Universidad Católica. *Análisis*, 5 julio 1985.)



La Lira Popular en versos de ocho sílabas

NARRATIVA

Mario Vargas Llosa

Historia de Mayta

Seix Barral. Barcelona. 1984.

Tras ese friso histórico de formidable aliento épico que es la novela *La Guerra del Fin del Mundo*, Mario Vargas Llosa intenta de nuevo "el saqueo consciente de la realidad real para la edificación de la realidad ficticia"¹. Adelantamos de inmediato, eso sí, que este loable intento, pese al excepcional talento y oficio narrativo del escritor peruano, no alcanza los mismos resultados anteriores.

Construida con la técnica del reportaje, a través de presuntas entrevistas del autor con numerosos personajes y abundante documentación, la novela tiende un verdadero cerco de perspectivas diversas sobre la vida del trotskista Alejandro Mayta, protagonista en 1958 de una intentona revolucionaria en Perú. Dieciséis personajes, entre ellos, familiares de Mayta, un par de monjas sensibilizadas socialmente, ex militantes del Partido Obrero Revolucionario Trotskista peruano, como el senador izquierdista Campos o el ahora (en el momento de la narración) progresista Director del Centro de Acción para el Desarrollo, dueños de tienda, un taxista japonés, un doctor jurisconsulto, un coronel del ejército, un Juez de Paz y un relojero ácrata, entregan una visión plurivalente, rica en contrastes y aristas de la vida de Mayta y del alzamiento revolucionario de Jauja, "tratando de reconstruir un suceso a base de testimonios" (*Historia de Mayta*, p. 134).

¹ Mario Vargas Llosa: *La Orgia Perpetua*. Edición Bruguera. Barcelona, 2.ª edición, 1983, p. 69.

Desde el punto de vista formal, esta "Historia de Mayta" es una nueva ratificación del dominio y ductilidad con que Vargas Llosa maneja, adapta e innova las más diversas técnicas narrativas. Sobre la base de las conversaciones del autor con testigos oculares, sobre retazos de reportajes, se montan con sorprendente habilidad, diversas técnicas narrativas de tendencia testimonial y, muy especialmente, flash-backs, es decir, fragmentos de acción pretéritos, pero violentamente actualizados, repentinos y sorprendentes, como retorna el pasado a veces en nuestros recuerdos, en nuestras emociones. Esta técnica de procedencia cinematográfica que vitaliza y dinamiza la novela, exige también del lector atención y agilidad. Ayuda un poco el recurso de la asociación por semejanza u oposición: ese ir y venir en el tiempo opera en esta novela mediante el mecanismo de expresiones o situaciones coincidentes. Así, por ejemplo, el "hasta luego" con que se despide la tía de Mayta entrevistada por el narrador es seguido por otro "hasta luego", este último procedente de una conversación ocurrida veinticinco años antes. Igualmente, cuando en la página 94, el senador afirma:

—... "*Mayta colaboró con los servicios de inteligencia del Ejército y, probablemente, con la CIA.*"

—*Esto no es cierto —protestó Mayta.*

—*Lo es —replicó Anatolio—. Lenin y Trotski condenaron siempre el terrorismo.*

el lector, ya alertado, capta y disfruta el efectivo recurso de interpolaciones temporales: un hecho pasado, vivamente actualizado, que interfiere el relato y lo agiliza.

La técnica del reportaje tiene otro efecto importante en la estructura de esta novela: permite al narrador intervenir, juzgar, deslizar opiniones po-

líticas e incorporar a la novela las propias dudas respecto a la evolución de su personaje o a la verosimilitud y estructura de su obra, como asimismo a su propio método de trabajo: "mi obligación es escuchar, observar, coleccionar las versiones, amasarlo todo y fantasear". (p. 140).

El hilo temático que reconstruye retazos de la vida de Mayta culmina con el alzamiento de un reducido grupo de cuatro adultos y siete adolescentes, escolares aún, quienes, tras apropiarse de las armas de la cárcel de Jauja, asaltan y "expropián" dos bancos en beneficio de sus planes revolucionarios. Cuando pretenden cruzar la Cordillera y llegar a la comunidad de Uchubamba, en la que proyectan levantar un foco revolucionario, son alcanzados por una compañía de guardias civiles, quienes, tras un tiroteo, matan a dos de ellos y apresan al resto.

A pesar de la multiplicidad de testimonios que crean un mundo vasto y complejo, a pesar también de algunos rasgos de humor y del hábil montaje que mantiene una tensión constante en el lector, el tono predominante en la recreación del lamentable alzamiento de Jauja es ostensiblemente pesimista. Coadyuva a ello la ficción de un Perú apocalíptico, asolado por la represión, el terrorismo, por marines yankis y, en última instancia, por una violencia vesánica y una monstruosa miseria, Perú, desde el cual se recrean los sucesos ocurridos veinticinco años antes: "La violencia detrás mío y delante el hambre... Aquí, tocándose, las dos caras de la historia peruana" (página 124).

Es evidente que este Perú de apocalipsis, "inventado", más que destacar la insólita anécdota central, propugna proyectar una continuidad ambiental, nacional de absurdo, corrupción, degradación y miseria. En tal concepción de la novela han influido, creemos, una suerte de escepticismo que se acrecienta en Vargas Llosa y su arraigada convicción de que "la materia prima de la literatura no es la felici-

dad, sino la infelicidad humana, y los escritores, como los buitres, se alimentan preferentemente de carroña"².

La propia elección del tema corre por estas mismas aguas: "¿Por qué Mayta? Si de él no se acuerda nadie", le señalan al narrador algunos de sus entrevistados. Entre dudas, asoma la desolada respuesta: porque su persona y su historia son para Vargas Llosa "como una radiografía de la infelicidad peruana", (p. 21).

Es decir, pese a centrarse en una asonada revolucionaria y a su carácter eminentemente político, esta novela, más que trazar una peripecia revolucionaria, recrea una existencia frustrada y un episodio aciago. Su personaje central no es, de ninguna manera, un ejemplo típico de revolucionario: individualista, voluntarista, rebasando siempre los preceptos de la disciplina partidaria, Mayta es más bien el caso de un inadaptado, de un fraccionalista irreductible que no cabe siquiera en esa mínima fracción de siete militantes del Partido Obrero Revolucionario Trotskista peruano, del cual es expulsado. Como lo califica uno de sus compañeros de aventura, políticamente Mayta es "un huérfano total". A su vez, el alzamiento de Jauja, desvinculado de las masas, plagado de descoordinaciones, deserciones, voluntarismo, es, en última instancia, un penoso ejemplo de aventurerismo revolucionario.

De paso, corresponde dejar constancia que, desde las posiciones trotskistas y desde las propias concepciones ideológicas neoliberales y reformistas de Mario Vargas Llosa, se desliza en esta novela una buena dosis de anticomunismo y de contrabando ideológico: intervención de la URSS en Afganistán, represión a "Solidaridad" en Polonia, comunistas excomulgados, "el crimen superlativo:

² Mario Vargas Llosa: *Historia Secreta de una Novela*. Tusquets Editor. Barcelona. 1971.

criticar a la URSS", más algún artero ataque al poeta Ernesto Cardenal, son algunos casos.

En el capítulo final, la desilusión, la desesperanza tocan ya fondo: Mayta ha sido traicionado por nuevos camaradas ultrarrevolucionarios, quienes transformaron las "expropiaciones" para la revolución en burdos atracos a bancos en beneficio personal. La novela termina con la deprimente visión del protagonista real, ya sexagenario, desinteresado de la política, "destruido por el sufrimiento y el rencor, que ha perdido incluso los recuerdos" (p. 338).

En su ensayo *La Orgía Perpetua*, Vargas Llosa señala que, junto a lo sexual, el tema político es uno de los más delicados, de los más arduos para la novela, debido a que las prevenciones y convicciones llevan inevitablemente a tomar partido.

Su *Historia de Mayta* lo confirma.

GULLERMO QUIÑONES

Claudio Jaque

Un caso banal y otros cuentos

Santiago, Ediciones Minga,
1984.

No va a ser fácil hacer el recuento de la creación literaria chilena surgida después de 1973. A lo publicado en el país —bajo condiciones imaginables— habrá que sumar todo lo que ha aparecido en la "loca geografía" del exilio. Como en un rompecabezas, será necesario recomponer pacientemente los fragmentos dispersos de nuestro acervo literario. Habrá que seguir el itinerario de los escritores que ya tenían una obra a su haber y situar a los que están asegurando el relevo. En contextos culturales muy diferentes ha comenzado a emerger una nueva generación de narradores, poetas, dramaturgos y ensayistas que, sin duda, va a plantear problemas

particulares a la crítica y a la historia literaria.

Entre los narradores que firman su primera obra figura Claudio Jaque. En el plano temático de su libro es posible establecer algunos rasgos comunes entre los cuentos. El mundo social y la relación entre los personajes está dominado por la violencia. Hay, a menudo, un clima de tensión, de inseguridad. Una amenaza se cierne sobre algunos personajes, sin que se sepa a veces de dónde proviene ni cuáles son sus causas.

En "Amistades de hoy" se trata de un joven constantemente perseguido por enemigos que sólo se hacen visibles al final, cuando se inicia el secuestro. De este personaje únicamente sabemos que es un "chiflado" de los clipers. El narrador explota muy bien esta afición mostrando su habilidad para manipular las máquinas, mientras el asedio se hace cada vez más oprimiente. El mundo lúdico del fliper, propicio a la evasión, con sus ídolos gratificantes: Tarzán, Superman y la Marilyn M., contrasta con la sordidez de la realidad cotidiana.

"Un caso banal" utiliza una anécdota simple: la amistad de dos muchachos retardados de distinta condición social: Carlos y El Chorreado. Sin embargo, las cosas se complican con la muerte criminal del primero, en tanto que el segundo se ve envuelto en un movimiento de reivindicación que se produce en el taller donde trabaja y la policía cree que es manipulado por peligrosos elementos subversivos. A través de algunos hombres del servicio policial se perfila un aparato represivo implacable, que no economiza ni los métodos más brutales. La alusión a algunas consignas: "La tierra para el que la trabaja" y "Campesinos al poder" evoca las luchas sociales chilenas o de algún país latinoamericano. A la voz narrativa principal (3ª persona) se agregan las voces de la Mechi (empleada doméstica) y del Chorreado, a través de cartas enviadas al padre del retardado, un modesto campesino.

"Puntos" es un cuento que lleva la violencia y el delito a un punto extremo: el crimen gratuito, concebido como "arte". Herbert, Giorgio y Tomás entablan una competencia, donde gana el que pueda justificar más crímenes. Todo funciona según reglas estrictas que cada cual debe acatar en la consumación casi ritual de las muertes. Hay pocos antecedentes sobre los personajes. Algunos apuntes acerca del origen burgués de Herbert, con ciertos detalles truculentos en su biografía.

"Fetiches" tiene como escenario el Hotel Golden de Nueva York y se sitúa como los anteriores en la época contemporánea, pero en un registro diferente. Pertenece a la categoría de los "cuentos de Navidad", pero en ruptura iconoclasta con la tradición. La virgen es una mujer monstruosa, repulsiva. Lo único bello es la oreja que conserva. Se hospeda en el hotel la noche de Navidad y ante la sorpresa del nochero Amadú trae al mundo una criatura que anuncia como el Mesías. Amadú termina por convencerse de que ha sido testigo de un nacimiento excepcional y se las ingenia para quedarse con un recuerdo de la extraña mujer, que parte a la mañana siguiente.

Sólo dos cuentos se desarrollan fuera del ámbito contemporáneo. En "Una larga marcha", un grupo de hombres prehistóricos avanza penosamente a través de la estepa helada, conducido por el líder. La lucha por la supervivencia es implacable y no retrocede ni siquiera ante la antropofagia. Los rezagados, los más débiles, son sistemáticamente sacrificados. Pero este modo de vida primaria, elemental, se ve de pronto iluminado por un destello de sensibilidad e inteligencia, protagonizado por un joven del grupo, hecho que inaugura la pintura mural y anuncia el dominio del fuego.

"Desde siempre", en cambio, nos traslada a una época futura no precisada, con algunos rasgos arcaicos, en que los individuos son esclavos de un

engranaje bélico que los obliga a combatir interminablemente contra un enemigo invisible. Art, uno de los héroes militares, comienza a plantearse ciertas dudas, a partir de la muerte de su amigo Oxat, pero el sistema reprime la aparición de cualquier sentimiento y ciertas experiencias individuales deben ser extirpadas de la memoria con ayuda de curanderos especializados. Art y su compañera Hetané tratarán de escapar del condicionamiento impuesto por una invisible jerarquía, luego de un descubrimiento importante respecto al enemigo secular.

"Vidas auténticas" es una de las narraciones de estructura más elaborada, cuyo sentido sólo se descubre al final. Jugando con el recurso de la ficción dentro de la ficción y con referencia al proceso creador, Jaque le da mayor importancia aquí a la invención formal.

En suma, en estos cuentos hay una constante temática determinada por una visión sin complacencia de la sociedad, en que el tema de la antropofagia es dominante. La antropofagia biológica de "Una larga marcha", que asegura la supervivencia del más fuerte, se transmuta en antropofagia social en otros relatos. La parábola implícita en este cuento que clausura el libro sugiere que la relación antropofágica se perpetúa en la especie humana, pero que no es una fatalidad. Hay también un sitio potencial para la solidaridad, el amor, la creatividad, aunque ese sitio sea exiguo en las ficciones del autor, impregnadas de un cierto escepticismo.

Claudio Jaque muestra condiciones indudables de narrador. Se contenta más con sugerir que con mostrar, utilizando un período sintáctico breve, comprimido. Sabe manejar el diálogo intercalado en los relatos y rara vez cae en la trampa de la frase hecha. Su prosa es austera, sin comentarios del narrador ni tentaciones didácticas o moralizadoras. Sobre todo, Claudio Jaque se adapta bien a las normas

esenciales del género breve: economía de la expresión, diseño rápido de los personajes, condensación de la historia y, en algunos casos, cierta malicia para provocar el interés del lector o sorprenderlo con un final inesperado ("Vidas auténticas"). En su aprendizaje de narrador se adivina un caudal importante de lecturas, donde no faltarán los mejores cuentistas latinoamericanos, aparte de los maestros europeos y norteamericanos del género.

Todas estas consideraciones nos conducen a creer que Claudio Jaque tendrá que confirmar sus condiciones en futuras obras. Ya ha dado el primer paso —sin duda, el más difícil— con resultados prometedores.

OSVALDO OBREGON

MEMORIAS

Carlos Prats González

Memorias. Testimonio de un soldado

Pehuén Editores, Santiago, 1985.

Es probable que este importante libro póstumo del general Carlos Prats, editado por sus hijas Sofía, María Angélica y Cecilia, se convierta en pieza fundamental para los historiadores, los políticos, los militares y, en general, para todos los que ahora o en el futuro intenten comprender cabalmente lo ocurrido en Chile en la década de los sesenta y principios de los años setenta.

Más que simples memorias, el texto es el de un diario de vida. Pero se trata de la vida de un hombre que actuó en los más relevantes cargos de responsabilidad militar y política, y por eso su diario se convierte en una crónica apasionante, de prosa seca y excesivamente regular, pero que obliga al lector a seguir apasionadamente

página tras página.

El general Prats dejó este libro inconcluso. El editor nos advierte que su título original era *Niebla sobre el campamento* (*Testimonio de un soldado*), pero que por tratarse de una obra póstuma y por considerar que se ajustaba más al género narrativo de la obra, se le cambió el título por el de *Memorias. Testimonio de un soldado*. No obstante, se mantiene el título original para el epílogo, extensa reflexión acerca del régimen político imperante en Chile y la responsabilidad de los institutos militares nacionales.

Basta simplemente repasar el índice de este epílogo para formarse una idea del tono y el contenido de la reflexión del autor: I La fenecida "democracia condicionada chilena"; II "La Democracia avanzada chilena del futuro"; III Niebla sobre el campamento. En esta última parte, siete subtítulos de otros tantos subcapítulos: 1) Treinta y cuatro años de neoprofesionalización militar en Chile; 2) La crisis de la burguesía dominante repercute en las Fuerzas Armadas; 3) La victoria "a lo Pirro" de la oposición; 4) Los esotéricos "fundamentos" morales y jurídicos del Pronunciamiento Militar; 5) La responsabilidad primaria de la cúpula militar gobernante; 6) Génesis oficializada y hado de la dictadura militar; 7) Las Fuerzas Armadas y Carabineros en la nueva "democracia avanzada chilena".

Quizás la síntesis más fiel del pensamiento del general Prats se encuentre en los dos últimos párrafos de su extensa obra (612 páginas):

"Muy difíciles son los obstáculos que las Fuerzas Armadas y Carabineros tendrán que franquear en el futuro mediano para retornar a su sitio de legítima institucionalización, para recomponer su aptitud profesional en beneficio de la razón de ser de su existencia y para concitar el respeto y el cariño desinteresado de todos los sectores de la comunidad nacional."

"Una vez que sus miembros tomen conciencia individual de la incuestio-

nable necesidad patriótica de una estrecha identificación de los Institutos Armados con los intereses del pueblo, que son comunes a la gran mayoría nacional, y desplieguen en conjunto un sincero y supremo esfuerzo doctrinario verticalista para anteponer al egoísmo y a la pasión, la divisa del honor y del espíritu militar, el guerrero podrá pasar al reposo anímico y el sol de la convivencia cívica logrará disipar la espesa niebla que cubre el campamento."

Las hijas del general Prats, que felizmente tuvieron la precaución de guardar cuidadosamente en la bóveda de un banco el manuscrito que encontraron en el escritorio de su padre después del brutal atentado en que el militar y su esposa encontraron la muerte, el 30 de septiembre de 1974, en la ciudad de Buenos Aires, se encargaron de ordenar el texto y redactar una Presentación en la que advierten sobre algunos de sus sentimientos. Tras el asesinato de sus padres, "tuvimos —confiesan— que enfrentar una realidad concreta: 'algunos' creyeron 'necesario' matar a nuestros padres y organizaron el crimen paso a paso, borrando huella tras huella, fríamente, calculadamente. Ellos usaron de otras personas para hacerlo en la forma más cobarde y cruel. Luego, vimos la capacidad de mucha gente para ser —¿o parecer?— indiferente. Vimos con asombro cómo los 'amigos' se convertían en desconocidos y quienes por su amistad con nuestros padres habían llegado a ser 'tíos', cruzaban la calle para no saludarnos".

En el mismo texto, las hijas del general Prats dejan establecido que es apócrifo el libro conocido hasta ahora como las memorias de su padre (*La vida por la legalidad*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1976).

Un extenso prólogo recoge numerosos comentarios publicados en Chile contra las actuaciones y la personalidad del General Prats, desde octubre de 1969 hasta septiembre de 1974; luego una emotiva reflexión de carác-

ter místico escrita en 1970 por un diplomático y empresario periodístico boliviano, Alfredo Alexander, quien fue víctima con su esposa de un atentado similar al que le costó la vida al general Prats; por último, un documento notable, titulado "Carta a mis compatriotas", escrito por el general Prats diez días antes de su muerte, desde su exilio en Buenos Aires.

Las memorias se inician con un interesante capítulo que va desde 1931 hasta 1967; es decir, arranca con el derrocamiento de Carlos Ibáñez del Campo, cuando Carlos Prats acababa de entrar a la Escuela Militar, a los dieciséis años, y era sólo cadete recluta del I Curso General, equivalente al quinto año de humanidades de la época.

Interesante es la visión del militar acerca del desarrollo del proceso político chileno, pasando por el triunfo del Frente Popular en 1938, los gobiernos radicales que se prolongaron hasta 1952, el retorno de Ibáñez, la vuelta de la derecha al poder político con Jorge Alessandri, y la democracia cristiana, etapa que el general Prats bautiza como "gobierno progresista de partido único".

El segundo capítulo va desde mayo de 1968 hasta agosto de 1970. Período "caliente" durante el cual bullía la inquietud en las filas del ejército. La elección como presidente de la República de Salvador Allende cierra este capítulo y da paso al tercero, el más extenso del libro (350 páginas), que comprende la etapa transcurrida desde septiembre de 1970 hasta agosto de 1973, cuando (el día 23 de ese mes) se sintió obligado a renunciar a su cargo de Comandante en Jefe y de Ministro de Defensa, retirándose también de las filas del Ejército.

Uno de los rasgos más notables de la personalidad del autor es su casi obsesivo sentido del honor. Con ingenuidad, se escandaliza de que un hombre educado —como Julio Fontecilla, declarado reo por su implicación en el "tacnazo"— "pueda mentir con tanta maldad y desenfado", y confiesa en su

"Carta a mis compatriotas" que tiene prisa por redactar sus memorias para que sus nietos "se formen su propio concepto de la conducta del abuelo" y sus camaradas de armas conozcan la parte de la historia que mañosamente les ocultaron y deformaron. Es decir, el honor, la limpieza de sus procedimientos, la justicia y la honestidad de sus decisiones, la lealtad de su palabra empeñada, son las claves esenciales de su vida.

Un libro, en síntesis, que hay que leer con atención, que debe analizarse con detenimiento, y que seguramente tendrá en el futuro muchas reediciones.

L. C. C.

TESTIMONIO

Sergio Vusković Rojo

Dawson

Madrid, Ediciones Michay,
1984 (Libros del Meridión)

Ya lo dijimos una vez, a propósito de la edición italiana de esta obra: *Dawson* tiene, entre sus muchos méritos, el de ser una síntesis totalizadora de lo que fue la vida de los confinados en la lejana isla austral en los años 73-74. Totalizadora porque en el libro se procura mostrar el conjunto de lo que fue aquella experiencia, tanto desde el punto de vista del carácter de lo que ocurría cada día en aquel campo de concentración, como de la variedad de ese punto de vista según sea quien testimonie. Porque *Dawson* no es únicamente el relato del propio Vusković sobre su prisión en la isla, sino una suma de los testimonios de varios de los que allí estuvieron prisioneros: Orlando Letelier, Luis Corvalán, Enrique Kirberg, Clodomiro Almeyda, Benjamín Tepliski, Pedro Felipe Ramírez y varios más. El ex alcalde de Valparaíso tuvo el talento de organizar ese repertorio testi-

monial alrededor de un adecuado hilo conductor: la narración de un día de vida en Dawson, desde el toque de diana, poco antes de las siete de la mañana, hasta el fin de la jornada. En verdad, no se trata de un solo día, sino de muchísimos, todos aquellos en que en el campo se vivieron acontecimientos que el cronista considera su deber registrar. De este modo, cada hora va marcando hechos muy separados en el tiempo, y la sucesión de ellos da una visión particularmente completa e intensa de lo que fue Dawson durante los meses en que funcionó allí el campo de concentración.

Desfilan, conforme esa bitácora horaria va avanzando, las escenas significativas de la vida diaria: las comidas, el trabajo, las relaciones entre presos, el trato de los militares, las angustias, las alegrías, las esperanzas. Importante es la galería de personajes que Vusković logra presentar en sus páginas: son notables algunas semblanzas, como las que dedica a Orlando Letelier, Tohá, Edgardo Henríquez, Corvalán; también las de algunos militares, como la del tristemente famoso teniente Weidenlaufen o la del arquetípico sargento "Malacueva".

Entre página y página de esa suerte de diario, el autor va intercalando los testimonios directos de sus compañeros, con lo que el recuento de lo que fue aquella experiencia se enriquece notablemente, sin contar con el valor específico que tiene el haber reunido en un solo volumen, si no la totalidad, al menos la parte más significativa de la documentación pública existente sobre el campo de concentración de Dawson.

Hay un capítulo de singular valor: "La vida en la isla". Según cuenta Vusković, fue redactado por él, con la ayuda de Hernán Soto, a partir de notas tomadas durante la permanencia en el campo por Orlando Letelier. En él se resumen las virtudes esenciales del libro: exactitud en los hechos, una extremada variedad en el recuento de situaciones y personajes, una drama-

ticidad sin truculencias de la que ni siquiera se excluye el humor, cuando se juzga necesario; y lo que es más importante: la recreación de lo que fue la atmósfera de solidaridad y fraternidad entre los presos. En este terreno, creemos que el libro de Vusković debiera incitar a la meditación. El muestra, sin decirlo, cuán pueriles y hasta ridículas, pueden ser ciertas diferencias, ciertos supuestos abismos ideológicos cuando el hombre se enfrenta a definiciones esenciales. Entre cristianos, marxistas, laicos, gente sin ubicación doctrinaria precisa, no hay barreras que puedan impedir la comunicación, si existe lo que el autor denomina "el espíritu de Dawson", que él define como "la antítesis del sectarismo y la antítesis, también, de la ligereza y la superficialidad para juzgar o tratar de entender la tragedia de nuestro pueblo". Los lazos profundos de comprensión en todos los terrenos, que establecieron entre sí los prisioneros de Dawson y de los demás campos de Pinochet, y que establecen hoy quienes conviven en las prisiones, o sufren de algún modo la persecución, son muestras sólidas y elocuentes del error y la falacia en que incurren los predicadores del divisionismo.

Un rasgo adicional de *Dawson* que no puede ser pasado por alto: su entrañable chileneidad, que se pone en evidencia en múltiples cuestiones: el lenguaje, el juego de lo trágico sublimado con lo cómico, la afectividad en el tratamiento del entorno geográfico, etc.

Como muchas otras obras creadas en el exilio, *Dawson* esperó largos años antes de que pudiera ser publicada en nuestra lengua. Antes apareció en italiano (y entendemos que también en otras lenguas menos cristianas). Fue publicado en castellano cuando el ex Alcalde de Valparaíso acababa de volver a su puerto después de una década de exilio. Alcanzó apenas a recibir el primer ejemplar salido de prensas, cuando caía sobre él, de nuevo, la represión, y era relegado al norte de Chile. Hoy está otra vez en el exilio, ratificando ese carácter recurrente del

sufrimiento que el fascismo de Pinochet le impone a nuestro pueblo.

Como *Tejas verdes*, *El estadio*, *Prigué*, *Cerco de púas* y otros, *Dawson* es uno de los libros testimoniales de esta triste etapa de la historia chilena, que podríamos llamar con propiedad de clásicos

R. A.

POESIA

Hernán Castellano-Girón **Los crepúsculos de Anthony Wayne Drive**

Texto original y traducción al inglés. Detroit: Operation D.O.M.E. Press, 1984.

Al cabo de casi ocho años de permanencia, al parecer insatisfactoria, Hernán Castellano-Girón (1937) deja Italia a mediados de 1981 y cruza nuevamente el océano para instalarse en Detroit. Como herencia de esos años lleva consigo un hijo y dos libros —*El automóvil celestial* (1977) y *Teoría del circo pobre* (1978)— nacidos en Italia. Exilio dentro del exilio, Detroit ofrece a Hernán Castellano-Girón una experiencia diversa y posibilidades de un nuevo desarrollo a través de actividades de investigación y de docencia en la Wayne State University (con el profesor Schulman).

En su tercer libro del exilio —*Los crepúsculos de Anthony Wayne Drive* (1984)— Hernán Castellano-Girón textualiza el tiempo personal de su arribo a Detroit: estación sin duda transitoria dentro del viaje interior que esta poesía traduce, estación situada —o combatida— entre el trauma de la ruptura con el espacio dejado atrás y los temores-expectativas del nuevo destino. Tal información me parece pertinente como guía hacia la lectura de una poesía que explícitamente se

nutre de la peripecia biográfica de su autor, según lo manifiestan tantas señales que vienen del ámbito extratextual (indicación de fechas, alusiones a sus obras anteriores, a amigos, a circunstancias y a preferencias personales, etc.).

El personaje que vive y habla en estos poemas nos invita desde el comienzo mismo a tener en cuenta una historia ya en desarrollo, con antecedentes en un *antes* y en un *allá*. En efecto, el primer texto de la recopilación se llama "Historia del bolero III" (los fragmentos I y II, en *Teoría del circo pobre*), que puede ser leída como conclusión de una experiencia anterior y al mismo tiempo como transición hacia otra en inicio. El libro establece así, desde la partida, ciertas coordenadas espaciales y temporales que lo definen: "Allá lejos se quedaron todos los cuervos / y los canes rapaces". Vuelo sobre el océano: el sujeto suspendido entre el ayer y el mañana, entre el arriba y el abajo.

En el otro extremo del libro, el poema final "El búho blanco" reproponer míticamente el motivo del desplazamiento aéreo en busca de un espacio de supervivencia (o de muerte). El talento y la ironía del poeta eluden aquí los riesgos de una asimilación excesiva. La imagen del búho real que desde la blanca desolación del Artico ha venido a posarse, quizás por qué, sobre la cima de un edificio de Anthony Wayne Drive, consigue imponerse en el texto con presencia propia, fuerte, y sólo con discreción y de soslayo introduce el poeta —potenciando la sugestión lírica— su melancolía personal, sus heridas.

Pero hay un grado de identificación entre el poeta y el búho blanco que no deja de convocar el recuerdo del albatros baudelairiano, si bien con las debidas distancias ecológicas del tiempo actual. Los ornitólogos y los curiosos de hoy no se comportan como ciertos marineros de ayer, pero la actitud última es similar: "el pájaro estaba allí todavía / cuando los ornitólogos —que son seres delicados— /

se retiraron a sus domicilios para sus abluciones nocturnas". El motivo de fondo sigue siendo el de la inadecuación —o precariedad— del poeta en el mundo: "...sólo los pájaros saben... / ...cuán lentamente, pero cuán inexorablemente / nos extinguimos los búhos blancos y los poetas".

Una variante del mismo motivo se ofrece en "Muerte de pájaros". Esta vez el ser alado ha llegado hasta la cocina de la casa del poeta para morir: allí lo vemos "con dignidad de pájaro sentado en su nido de muerte". También el búho blanco "parecía soñar o establecerse para siempre en ese edificio, réplica de la muerte". Tanto en la versión alta (majestad del búho blanco, altura del edificio, actitud solemne y sacral de la figura, blancura de la nieve y de las plumas) como en la versión doméstica (humilde pajarillo, modesta cocina), el poeta se aferra a una esperanza de trascendencia que lo rescate de la muerte a través del canto.

Hay en el libro una abundante ornitología, casi siempre en función proyectiva de la situación del poeta. "Porque el flamenco soy yo", declara un texto sugerido por la estatua de Schiller en el zoo de Belle Isle. A través de una población de golondrinas, zorzales, papagayos, águilas (de Martí), y de muchos pájaros genéricos, profusión de alas y vuelos, se configura la "imaginación ascensional" de esta poesía, como subraya Waldo Rojas (posfacio), en conflicto sin embargo con una verticalidad descendente que establece un tropismo hacia abajo, hacia lo profundo: "Sal que se volverá espesa linfa / en un torrente hacia el centro de la tierra. / Más abajo del suelo caen / como cenizas de mis rostros" ("Nieve").

A veces el vuelo ascendente-descendente se manifiesta en la evocación de pájaros antropomorfos, esto es, figuras de músicos fallecidos que en vida lucharon —como el poeta— por la supervivencia en el canto: el cantante Stevie Wonder, el compositor chileno González Malbrán (autor

de "Vanidad"), los jazzmen Eubie Blake y —naturalmente— Charlie "Yard-bird" Parker.

Esta coexistencia de pájaros en altura y pájaros en caída hacia la muerte, en otro nivel de la modulación poética del libro se corresponde con el constante oscilar irónico entre la sacralización (o coronación) y la desacralización (o descoronación). Valga como ejemplo el texto final, donde por un lado el poeta tiende a identificarse con la grave majestuosidad del búho blanco, mientras por otro imagina un tiempo definitivo en que dormirá "como un bendito / como santo sin cojones / como piojo adentro de un sable".

En el título del libro resuenan deliberadamente los "Crepúsculos de Maruri" del adolescente Neruda (se trata, como es notorio, de una sección de *Crepusculario*). Anthony Wayne Drive es también una calle —como Maruri— que los crepúsculos visitan con ambiguas coloraciones de hermosura y tristeza, de temor y esperanza. El título supone así un homenaje especial a otra figura de la mitología personal del poeta, pero al mismo tiempo, y en conformidad a la ley de ambivalencia que domina en el libro, supone también una lectura autoironizante del propio empecinamiento por hacer realidad y supervivencia los sueños de una juventud en fuga.

El crepúsculo es por definición una zona de frontera, intermedia entre un espacio de plena participación (el día) y otro de neta distancia (la noche) respecto a la realidad. Es en esta zona indecisa que nuestro personaje ha elegido instalar provisoriamente —mientras cierran sus heridas de desarraigo— la propia identidad (y las figuras de pájaros o nubes en que se proyecta).

HERNAN LOYOLA

Ramón Riquelme

Los castigos

Libros del Maitén. Santiago de Chile. 1984.

Eduardo Llanos

Contradictionario

Ediciones Tragaluz. Santiago de Chile. 1983

El prólogo del profesor Jaime Giordano nos informa que el poeta penquista Ramón Riquelme (nacido en 1933) inició su quehacer poético en la década del sesenta alrededor de las hojas de poesía de la colección "El Maitén" y de la revista *Arúspice*, junto a un grupo de escritores jóvenes que en su mayor parte provenían de la Universidad de Concepción.

El poemario *Los Castigos*, que reúne toda la obra de Riquelme dispersa en revistas y antologías más una selección de su poesía inédita, está dividida en dos partes con un linde cronológico que se sitúa —no nos cabe duda— en 1973.

Pese a abarcar veintitantos años de trabajo poético, con un tránsito que se extiende de la juventud a la madurez del poeta, y pese también a las circunstancias históricas tan disímiles en que esta poesía ha sido creada, llama la atención la notable unidad del libro, tanto en sus contenidos y en las vivencias que transmite como en sus rasgos expresivos más característicos. Percibimos a menudo un hondo vínculo vivencial y estilístico entre poemas de juventud y los poemas de madurez de Riquelme. Entre un poema publicado en 1965, por ejemplo, que dice dolida, fluidamente: "Como una / mancha azul / como un dedal rojo / los pobres / esperan la sopa" con otro poema de estos últimos años, que empieza así: "Las calles solitarias / de todas las ciudades / suelen ser testigos / de cómo el hombre / va cambiando la piel de / su cuerpo / a medida que aumenta / la compra y venta de / sus propios objetos".

El secreto de esta poesía pareciera

estar entre una reflexión humana aliada a una profunda sabiduría poética, que se funden en un decir, al mismo tiempo, elemental y denso. Con economía de lenguaje, evitando toda perífrasis y toda hiperbolización, las imágenes surgen con la naturalidad y la originalidad de lo que ha sido hondamente, largamente meditado y sentido. Esta poesía tiene, entonces, la naturalidad y la hondura del recado fundamental que "viene en palabras / nacidas desde el trigo".

Efectivamente, asoman a trechos las soterradas raíces campesinas de esta poesía. Más visible, sin embargo, las ramificaciones de orden religioso cristiano infunden con frecuencia acentos parcos, omniscientes, bíblicos y, a veces, alegóricos a la poesía de Riquelme. Se trata de un hálito religioso —es imprescindible señalarlo— que tiene connotaciones muy actuales, que admite contradicciones, una búsqueda afanosa de plenitud terrenal y que procura igualmente sacralizaciones y desacralizaciones.

Porque la poesía de *Los Castigos* es, antes que nada, una búsqueda empeñada del hombre y sus dimensiones terrenales, del hombre y sus sueños, es una poesía que busca "rascar / la herida / para que el hombre / no pierda / su capacidad de / vivir".

Naturalmente, la segunda parte de este hermoso libro no puede dejar de aludir a un mundo que habíamos construido y que se derrumbó "como una caja de naipes". De ahí la presencia de sesiones de tortura, consejos de guerra, siniestros visitantes nocturnos, patios de prisión. De ahí que las calles sean vistas como desiertos o aprisionadas de muros, sin dejar de visualizar que ese orden fenicio "se nos cae a pedazos" y sin perder la esperanza de que lograremos que este universo "despierte de sus ruinas". Ejemplar en su diáfana y honda sencillez, el poema titulado "Neruda" es también un buen ejemplo de cómo la poesía de Ramón Riquelme proyecta un legado, mira hacia el futuro:

"Allí está hablándonos
sobre la plaza mojada
por el viento,
es el sueño
que tocamos con la mano,
está en los mercados bulliciosos
donde los hombres abren las com-
[puertas,
está en los libros antiguos
y en las piedras de mi casa
y está en la memoria corrigiendo
nuestros propios errores."

Fino orfebre del verso, Ramón Riquelme es también un poeta humanista, que siente y se expresa, al mismo tiempo, con intensidad y mesura.

El joven poeta Eduardo Llanos (nacido en 1956) pertenece a la llamada "Generación del Roneo", es decir, un numeroso grupo de escritores jóvenes, quienes, frente a una dictadura que ha coartado toda libertad de expresión en Chile, no se han dejado amedrentar y, organizándose en pequeños grupos, círculos y talleres literarios, y publicando en hojas mimeografiadas y en modestos libros de factura artesanal, han transformado la literatura en tribuna de expresión y comunicación, y han jugado y juegan un significativo rol en los planos cultural y social.

En *Contradiccionario* —que reúne la mayor parte de la poesía escrita por Llanos entre 1976 y 1983—, resulta ostensible una preocupación que ya el mismo título del libro alude indirectamente. Nos referimos a una persistente inquietud por el quehacer poético, su sentido, sus búsquedas. El poeta se siente ir y venir de un verso a otro en pertinaz pugna con la expresión, en lucha contra sí mismo, dudando de esa "endeble empresa de papel", sintiendo contradictoriamente la necesidad, la inutilidad y la responsabilidad de cada verso. En última instancia, hay en Llanos un debatirse, una obsesiva ansiedad de búsqueda de sí mismo y de realización de sí mismo a través de la creación poética: "Poesía, agua sucia en que lavo / y deslavo mi

rostro / en busca de mis huesos, / en busca de mí mismo".

Por el mismo camino, el poeta busca en el lenguaje con amor y alegría. Ya algunos de sus subtítulos nos advierten al respecto: "Textos y Pre-textos", "Eros/iones" ... Tal atracción por las palabras y el juego verbal le permiten decir con gracia y ternura: "En silencio contemplo el templo de tu cuerpo, / me afo y me afo de oído y de tacto" o construir intencionadas "malversaciones" lingüísticas como aquella de "un libro interruptus y un coitus prologado".

En esa afanosa lucha de Eduardo Llanos con la expresión, creemos que sus mejores logros se forjan cuando sus "reincidentes vistazos" a la realidad se amalgaman con el lenguaje coloquial y esa tibia ternura que recorre su poesía. Su poema "Las Muchachas Sencillas" es en tal sentido una pieza admirable, una categórica afirmación de identidad social y un poema imprescindible en cualquier antología de la poesía chilena de los últimos años. Igualmente, un canto a la esposa-amiga es una declaración de amor impregnada de un tierno orgullo proletario:

"Amo tu manera de lavar y sacudir,
el primor con que zurces calcetines,
tus lecturas de los atardeceres,

ese modo sigiloso de asomarte a la
[ventana

para ver a los obreros colgando arra-
[cimados de los buses,

a las madres que van de compras con
[sus últimas monedas,

a los estudiantes que trotan en ayuno
[hacia el colegio".

G. Q.

ENSAYO

Sergio Pesutić P. **Tortura y Psiquiatría**

(i) responsabilidades
(sin datos de impresión)

Con este libro, su autor, médico y escritor chileno, nos entrega una valiosa pieza de conocimiento, estudio y acercamiento a una realidad amargante común en nuestra sociedad Chilena. A pesar de su brevedad, la obra encierra entre sus páginas un mundo demencial y atroz.

En este un tema difícil de tratar. Por una parte, está toda la complejidad que ofrece el análisis de un universo que es, en sí mismo, la locura propiamente tal, quizás el escalón más bajo al cual puede descender zoológicamente un ser humano. Por otra parte, develar científicamente este territorio, en el propio país resulta, por decir lo menos, bastante peligroso. No es difícil imaginarse los riesgos que puede correr un investigador que se dedique a desmenuzar esa maquinaria de horror, piedra fundamental sobre la que se sostienen los regímenes dictatoriales. Tal vez sea la tortura un resorte íntimo y capital al cual se aferran las siquis trastornadas de los que la inspiran y practican para mantenerse en el poder. Sería, pues, para ellos, un método de trabajo, recurso desesperado de los sembradores de exterminio.

Hay una ordenación sistemática de los contenidos de esta obra. Se presentan perfectamente ligados los diferentes aspectos que se desarrollan. Existe una progresión temática natural, nacida de una sistematización científica, por lo demás habitual en el tratamiento de una entidad nosológica, dentro del campo de la medicina. Es lógica y hasta didáctica la disposición de los diferentes apartados, que abarcan desde la definición de la tortura y sus métodos, hasta una

crítica en profundidad a la siquiatría oficial por su sordera y ceguera manifestadas frente al tema; todo esto sin dejar de exponer las manifestaciones clínicas que expresan los torturados, las posibilidades terapéuticas y los aspectos preventivos. Resultan estremecedores los dibujos, escalofrantes los datos, así como aliviadora es la lectura de los modelos de tratamiento: la reconstrucción del sí mismo es una realidad que debe estar al alcance de toda persona víctima de suplicios.

La tortura, mirada desde el punto de vista de las repercusiones patológicas que origina en una persona, cae de lleno, desde luego, en el campo de la medicina, somática o síquica, en una primera instancia. Tal como lo plantea Sergio Pesutic, el asistir médicamente a un paciente que ha sido torturado, supone ineludiblemente hacerse cargo de la etiología de su mal, con todo lo que ello significa: ¿Es posible para un siquiatra atender a un ser humano torturado y desconocer lo que significa la tortura? ¿Puede un terapeuta reconocer la tortura, y no preguntarse de donde viene? ¿Resulta concebible asistir a un torturado y al mismo tiempo ser capaz de negar la realidad que aparece ante sus ojos?

Existe, obviamente, una contradicción fundamental entre la siquiatría oficial y el aparato represivo del sistema dominante. Tal como lo señala el libro, la institución siquiátrica, como poder auxiliar del poder que detenta la clase dominante, no puede enfrentar ni mucho menos superar el contrasentido vital existente entre el tener que reconocer toda la patología siquiátrica derivada de la tortura, y el no poder condenar, atacar ni desenmascarar la fuente etiológica del mal.

Originalmente este trabajo fue presentado por el autor como argumento de ingreso a la Sociedad Chile-

na de Neurología, Psiquiatría y Neurocirugía, en el mes de octubre de 1984. Esta institución consideró inaceptable el trabajo en cuestión.

El argumento medular de este rechazo se apoya en la estimación de que es éste un documento "muy abarcativo", "fundamentalmente político", que "rebasa los límites de la Psiquiatría..." Constituiría, por lo tanto, una posible transgresión del ámbito científico. Corresponde a cada lector formarse un juicio último sobre esta discusión.

De todos modos, y así lo sostiene el autor, este texto no es sino un aporte más a la comprensión de ese macabro territorio donde es conducido un torturado por sus torturadores.

No existe un lugar más abismante, que el de la tortura, no hay mayor tiniebla donde el ser humano pueda incursionar. ¿Cómo es que salimos, sin embargo, de ese infierno? En la atmósfera acuosa y verde de Valdivia, y gracias a algún maestro como Fernando Oyarzún, nos fue posible aprender que los humanos éramos unos seres íntegros, por lo tanto indivisibles; que los individuos no existen, sino que son las personas quienes pueblan el planeta. Persona, palabra que quiere expresar el devenir de un ser humano dentro de su entorno. Yo y mis semejantes, nosotros y nuestra geografía, nuestra cultura y nuestra historia. ¿Cómo es posible incurrir entonces en la actitud esquizofrénica, de querer separar al hombre de sus circunstancias? Un torturado, ¿es un ser humano víctima de un régimen político, o es un mártir de una sociedad siquiátricamente enferma? ¿Son asuntos distintos o es todo lo mismo? Es difícil separar la vida en fragmentos aislados, tal como lo postulan nuestros siquiátras oficiales.

GUIDO DECAP

Libros del **MERIDION**



NERUDA
Volodia Teitelboim
2.ª edición

"Biografía no apologética, sino minuciosa, como si el autor supiera que de hombres como Neruda alcanza con relatar los hechos... La descripción de sus últimos días es verdaderamente estremecedora.

"Un libro que nos remonta a varias décadas de cultura no solamente latinoamericana, sino española y europea."

(Diario **El País**, Madrid.)

"Es un encanto de libro: no sólo uno de los más informativos sobre Neruda, sino el libro **más humano** que se ha escrito sobre él. Nadie ha logrado captar su personalidad así, sus múltiples matices... En sus páginas se capta todo el saber de este hombre tan complejo, y tan dulce y suavemente matizado, con tal mezcla de simpático cariño y de franqueza (una franqueza que jamás hiere)."

(Profesor **Robert Pring-Mill**, St. Catherine's College, Oxford, Inglaterra.)

"Hay en este libro una documentación prodigiosa que me ha permitido conocer detalles y hechos fundamentales de la vida y de la producción literaria de Neruda. Además, se siente respirar en el libro la profunda amistad que existía entre los dos hombres, al mismo tiempo que proyecta una luz penetrante sobre la vida cultural y política de Chile y de América Latina."

(Profesor **Claude Fell**, Université de Paris-III, Sorbonne-Nouvelle, París, Francia.)

¡La primera edición agotada en cuatro meses!

426 págs., más láminas fuera de texto con fotografías inéditas.
US. \$ 9.

Haga sus pedidos a:
EDICIONES MICHAY
Arlabán, 7, of. 49
28014-Madrid
España

**EL LIBRO MAYOR
DE VIOLETA PARRA**
Isabel Parra

La hija mayor de Violeta habla de su madre y su relato sirve de hilo conductor de un extraordinario conjunto de testimonios y documentos que iluminan aspectos poco conocidos de la vida y obra de una de las artistas eminentes de Chile. La obra comprende, además, la correspondencia amorosa de Violeta —que se publica por primera vez—, una selección de letras de sus principales canciones y una abundante iconografía. Prólogo de Víctor Causaus, y bibliografía, discografía y filmografía preparadas por Juan Armando Epple.

Formato: 17×24 cm. 224 páginas. US. \$ 7.

Una nueva colección:



Chileno de Chile
EN CHILE
Fernando Orellana

La ceremonia del retorno después de once años de exilio. El país reencontrado visto con los ojos de la memoria y la nostalgia. Una cincuentena de fotografías en impresión de lujo. Prólogo del pintor Guillermo Núñez.

Formato: 19,5×19,5 cm. 72 páginas. US. \$ 5.

VITALES MERECIENDOLO
Fernando Quilodrán

Una parábola sobre el golpe de Estado de 1973 en Chile, en que se novela la peripecia de dos jóvenes que equivocaron el sino de su rebeldía.

Formato: 11×18 cm. 160 páginas. Precio: US \$ 4.—

Haga sus pedidos a:
EDICIONES MICHAY, S. A.
Arlabán, 7, of. 49
28014-Madrid
España

