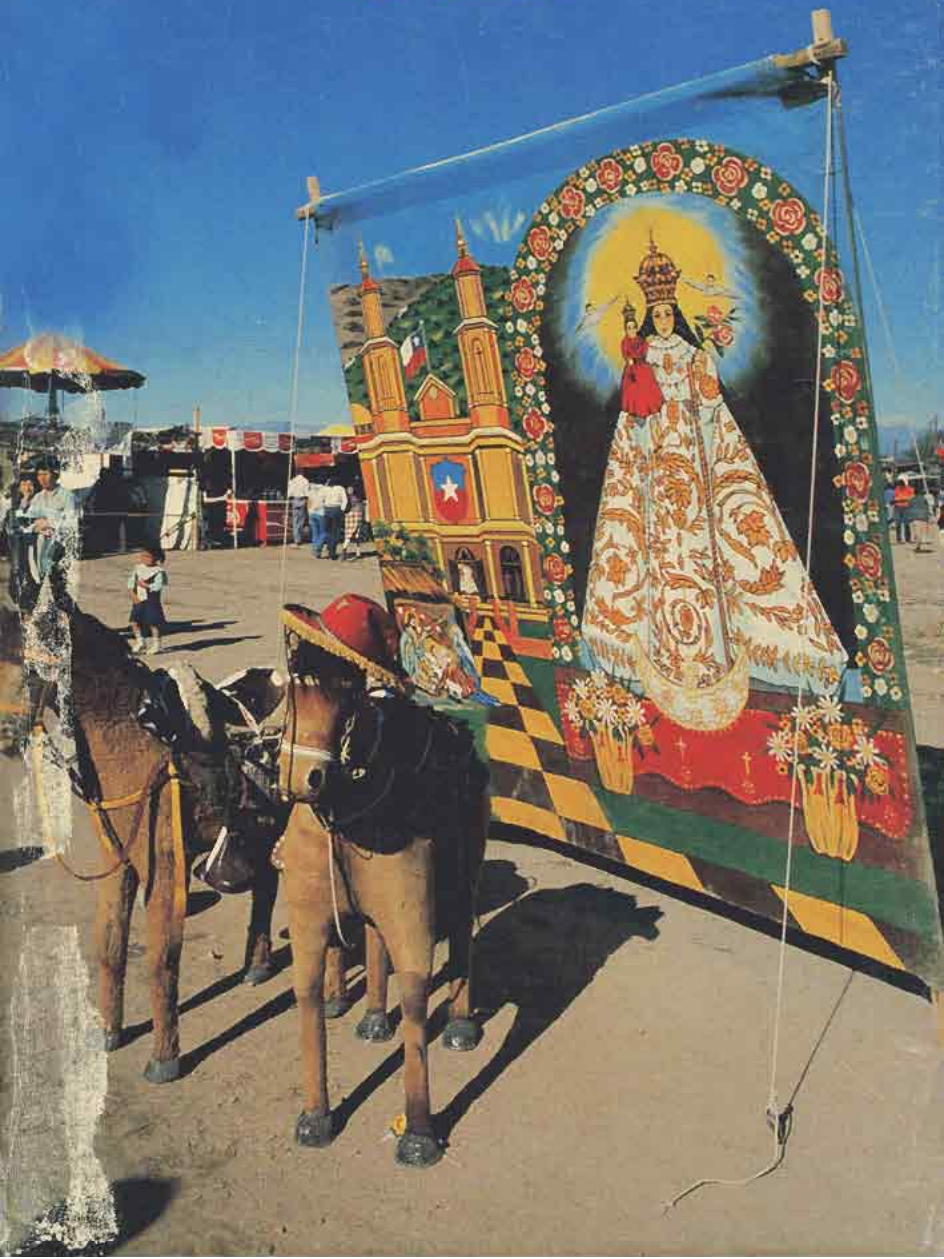
araucaria
de Chile



araucaria
de Chile

N° 42 - 1988

sumario

la historia vivida

aniversarios

exámenes

conversaciones

temas

textos

los libros

crónica

notas de lectura

Las fotografías reproducidas en las portadas y en las páginas interiores son de Rodrigo Rojas, fotógrafo chileno residente en París. También en páginas interiores se reproducen dibujos y pinturas de la artista Regina Godoy, que vive en el exilio en Bruselas, Bélgica.

Diseño gráfico:
Fernando Orellana.

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 (Washington):
N.° 80-642682.

Impresores:
Graficinco, S. A. / Eduardo Torroja, 8 / Fuenlabrada (Madrid).

LAS ALTERNATIVAS DEL «NO»

La concertación de la práctica totalidad de los partidos chilenos de la oposición en torno a una misma fórmula —votar *no* en el plebiscito convocado por la Dictadura— es, sin duda alguna, en el país, el hecho político más relevante de 1988. La falta de unidad de todas estas fuerzas ha sido hasta ahora una de las causas que objetivamente le ha alargado la vida al régimen de Pinochet, y el que ahora se produzca, aunque sea con un carácter limitado y enfrentando no pocas dificultades y reticencias, no le quita nada de su significación positiva.

Se ha repetido muchas veces estos años: la clave de la lucha contra el régimen de Pinochet es la unión de todos los que se le oponen. El acuerdo en torno al *no* es, si no el único, sí uno de los primeros en que se produce una convergencia virtualmente unánime. Y esto es materia de auténtico regocijo entre quienes luchan por el retorno de Chile a la democracia.

Nada de lo anterior, sin embargo, oculta el hecho de que esta convergencia está lejos todavía de significar el fin de los desencuentros. Está claro, por ejemplo, que aunque se coincida en el enunciado de la fórmula y esto conduzca en el acto plebiscitario propiamente tal a un idéntico proceder, los contenidos que se le asignan al *no* son bien diferentes según sea el contexto del análisis político en que esta «negación» se inscriba. Para la izquierda, el *no* tiene un significado rupturista inequívoco; se trata de votar *no* en el plebiscito (si es que, como parece, llega a realizarse) como una manera de expresar la negación rotunda y total a Pinochet, a su régimen, a su gobierno y al conjunto de todo lo que está asociado a su gestión. Es un *no* que expresa un deseo radical de cambio, de cese definitivo de la dictadura, en el que la coyuntura eventual del voto no es más que una instancia, muy importante, es cierto, pero *sólo una* entre las varias, las muchas que el pueblo chileno quiere y debe utilizar para sacudirse de una vez por todas de la odiosa tiranía que lo sojuzga.

Si un resultado electoral favorable al *no* abriera esta perspectiva, tanto mejor para todos los que deseamos el pronto cese de la pesadilla dictatorial. Pero la vehemencia de nuestro anhelo no debe hacernos caer en el grave error de pensar que basta ese resultado para que las cosas se den a partir de ese instante tan fáciles y propicias como algunos piensan. Hay quienes van en este terreno tan lejos que aseguran que si gana el *no* «saldremos ordenada y responsablemente a las calles a proclamar nuestro triunfo y se iniciará de inmediato un diálogo con las Fuerzas Armadas para concordar un proceso rápido y ordenado para la transición». No sabemos qué nos resulta más aflictivo e inquietante en esta afirmación: si el presuroso énfasis para señalar que se saldrá a la calle en forma «ordenada y responsable» (¿a quién se está tratando de tranquilizar?), o la obstinada esperanza de entablar con los militares un «diálogo» que ellos nunca han dicho que estén dispuestos a sostener, para marchar por el camino

de una «transición a la democracia» cuya apertura está lejos de avizorarse siquiera.

El «impulso mayoritario de normalización democrática» —que no negamos que sea efectivo— no puede apoyarse en el olvido de que Chile vive una «situación anormal», como lo ha afirmado el Cardenal Silva Henríquez, es decir, que el régimen imperante es un *régimen dictatorial,* y que los «espacios de libertad en el ámbito social y político» no son siempre tan ciertos ni, cuando se dan y aun se incrementan, el fenómeno puede en absoluto considerarse ajeno a las cruentas luchas que estos años el pueblo chileno ha debido librar. Pensar, por eso, que un simple guarismo pueda por sí solo producir el vuelco más o menos automático con que estos profetas de «la transición» sueñan, es algo que tiene dos interpretaciones posibles, ambas igualmente alarmantes: o es que se carece de la competencia política necesaria para entender de verdad lo que está pasando en Chile, u ocurre que todos los cálculos están en el fondo dirigidos al entendimiento final con el régimen. Esto último es lo que sugiere la asombrosa declaración hecha por uno de los más altos dirigentes de la oposición de centroderecha chilena al diario madrileño *El País.* A la pregunta: «¿Y si ganara el *sí?*», responde: «Tendríamos que aceptar la voluntad del pueblo, porque somos demócratas».

Lo cierto, en todo caso, es que una ola popular unitaria se ha puesto en marcha en Chile, y ella —a pesar de aquellos que en la oposición pareciera que subordinan todo a sus afanes hegemónicos— puede convertirse en un maremoto incontenible. Y que no se diga que aspirar a esto significa rendir un culto ciego o dogmático a las prácticas políticas llamadas violentistas.

de los lectores

Después de varios años pasados leyendo **Araucaria** decidí escribirles para entregarles mi testimonio de estos últimos catorce años que para Chile han sido catorce cercos del infierno dantesco.

Soy italiana, tengo 25 años y en esta carta quiero hablarles de un fenómeno del cual yo soy una parte junto con muchos otros jóvenes de todo el mundo, que no vieron la luz del sol por primera vez en Chile.

Lo que se produjo en distintas partes del mundo a partir del 73 fue y sigue siendo interesante. Miles de jóvenes, algunos de los cuales hasta entonces ni sabían donde quedaba Chile, empezaron a buscar su exacta ubicación en el mapa, a conocer su historia pasada, a pensar en su posible mejor historia futura, se hicieron «los mejores amigos» de sus coetáneos exiliados, hasta que terminaron, como yo, por tocar el charango, leer *Sub-terra*, por pensar con ritmo de cueca y por hablar chileno (¡atención! No español, sino chileno).

Yo soy una de estos jóvenes que crecieron (sólo tenía once años cuando ocurrió el holocausto en Chile) escuchando los gritos de dolor y muerte procedentes del otro lado del océano, enamorándose perdidamente de una de las culturas más lindas del mundo, queriendo a miles de personas desconocidas, odiando a unas pocas bien conocidas, recordando momentos nunca vividos.

Y fue así que en marzo del año pasado me decidí a dar el gran paso: preparé mi maleta de emociones, mi bolso de amor profundo y partí a conocer mis «raíces cordilleras». Fueron dos meses de intensas experiencias, de rabia dura de guayacán, de dolores vividos junto a hermanos que he dejado ahí.

Apenas afuera de Pudahuel un gran letrero me decía: *«En orden y paz Chile avanza»* como si tratara de cambiar con rosas las zarzas, producto de estos catorce años de dictadura.

Ese mismo letrero parecía decirme: «Usted, señorita, no mire las casas (¿se pueden llamar así?) destartaladas de las poblaciones, ni mire a esos niños vestidos con ropa de museo (tan vieja se ve). La verdadera cara de Chile usted la puede admirar paseando por ese verde tan lindo de Las Condes y no en el barro y el lodo de La Bandera».

Pero yo no le creía al letrero y fui a La Bandera, y me dí cuenta que a pesar del barro y la pobreza, sus habitantes tienen corazón de león y alma de rey; ahí conocí a una familia que dejó una marca en mi ser, una familia que me entregó todo lo que tenía y lo que no tenía, una familia que ha enseñado a sus hijos cómo defenderse de los allanamientos, hasta con bombas caseras.

Otra etapa muy importante de este «viaje de regreso a un país desconocido» fue ir al Cementerio General de Santiago a dejarle flores (rojas) a Pablo Neruda y Matilde, a Víctor Jara, a Violeta Parra, a Rodrigo Rojas Denegri. Allí encontré una viejita que cuando le pregunté dónde quedaba la tumba de Victor me contestó recitando estrofas de sus canciones y poemas de Pablo. Nunca me olvidaré de esa viejecita, que después de haber recibido mi abrazo, se alejó media chuequita para ir a cuidar algunas tumbas olvidadas.

Al día siguiente fui a conocer el horror del lugar donde quemaron a Rodrigo Rojas y a Carmen Quintana y casi caigo en la trampa de un «sapo». De ahí me fui a la U.T.E., que ahora se llama Universidad de Santiago, y pasándome por estudiante, a pesar de los controles, entré a visitarla y saqué varias fotos a los rayados y a los murales que hay en el interior; también se las saqué a los que están en los alrededores de la U.T.E.

Una de las experiencias más emocionantes que viví en Chile fue ir a Isla Negra a conocer la casa tan querida por Pablo Neruda; por fuera no más porque es CASA CERRADA, NO SE VISITA como dice un letrero. En los tablones que la rodean hay miles de escritos, algunos son de un gran sentimientos poético: *Pablo Neruda / poeta de mi tierra... Pablo de la esperanza / artífice del futuro... Pablo, amigo / no olvidaré tu nombre... Un día quisieron matarte y lo que hacían era enterrar una semilla. Venceremos, los más humildes.* Etc.

En mi largo viaje recorrí el país desde Chiloé a Antofagasta, y regresé a Italia (donde vivo) con más riquezas y tesoros en el alma, pero también con más urgencias y dolor para ese pueblo que considero mío también; regresé con el deseo más fuerte de hacer todo lo que pueda para dar mi contribución al logro de un cambio positivo y definitivo para Chile y los chilenos.

Yo creo que sería sin duda muy interesante profundizar el análisis de este fenómeno consecuente al golpe de estado en Chile, dar un espacio a estos jóvenes que viven repartidos entre dos culturas, dos raíces, dos idiomas. Por cierto, no estoy hablando de jóvenes chilenos que nacieron de padres chilenos fuera del país y que por lo tanto tienen como peculiaridades inevitables las características antedichas; me refiero a jóvenes de todo el mundo, a «chilenos adoptivos» que crecieron, maduraron, se hicieron hombres y mujeres en su propio país pero bajo la forjadora influencia de la cultura y el drama de Chile y que aprendieron a querer y respetar ese país.

Me gustaría que **Araucaria** tratara alguna vez este tema, invitando a los jóvenes que han tenido este tipo de experiencias a exponerlas, abriendo así lo que puede ser un constructivo debate, porque no creo que **Araucaria** haya nacido sólo para los chilenos o los latinoamericanos, sino para todas las personas que tengan el alma latinoamericana, porque finalmente Chile y Latinoamérica pertenecen a la humanidad entera y cada ser humano tiene el deber-derecho de defenderlos y apreciarlos.

Quiero enviarles también una poesía que escribí de regreso a Italia y que resume lo que sentía en mí al dejar mi Chile querido:

Dulce Chile

Ahora por fin te conozco
dulce Chile,
pasé volando sobre tu cuerpo,
miré desde las nubes tu rostro
[severo;
sabían tus uvas a viento y espumas,
cambió tu ternura mi manera de ser.
Navegué por tus venas,
recorrí tus heridas sedientas
hasta bañarme en tus aguas.
Mis pies se hundieron respetuosos
en tu arena
y fui feliz al mojarme con tu lluvia
[tibia.
¡Ay! Cómo me haces falta ahora,
cordillera.

Me hacen falta tus trajes matizados,
tus vértebras de roca azul
y tu sabio silencio polvoriento,
tu nieve de marzo, tus niños des-
[calzos,
tu grito, el temblor.
Dulce Chile,
en tus puertos dejé anclado
mi corazón
y ahí se destiñeron
mis más ardientes rencores,
quedé mirándote
como al hijo recién nacido,
disfruté de todas tus esencias,
hice mía tu fragancia de pan hu-
[milde,
los gritos amordazados
de tu garganta de cobre
acosaron mi oído.
Tu lana tejida con sabiduría
abrigó mi sueño,
me acompaña el recuerdo
del verde vientre de tu Sur,
de tus islas absortas,
de tu Norte lastimado
por látigos ajenos.
Ahora que me separé de ti
siento en mi pecho
esa inquietud que tienen tus olas
cuando se ciñen a la escollera,
como dos amantes impetuosos y
[fuertes
tal como lo somos tú y yo.
Deja entonces que te ame
de un amor cósmico
con todas mis estrellas,
de un claro querer como agua de
[luna,
deja que en las noches agarre mi
[vuelo
para encontrarme
de nuevo contigo.

Biancastella Croce (Florencia, Italia).

Soy porteño y he visto en unos números de **Araucaria** artículos dedicados a Valparaiso y también cartas de algunos lectores que los comentan, y que incluso han querido colaborar a esos homenajes a mi ciudad, enviando fotografías. Yo también quiero contribuir y por eso les envío un collage, que forma parte de un libro en que trato de resumir mi idea de Valparaíso asociando la poesía y ciertas formas plásticas. Ojalá les interese.

Ricardo Rojas (Madrid, España)

El collage se reproduce en la página siguiente.

Los saluda cordialmente su lectora soviética de Novosibirsk. Quiero contarles una cosa que me parece importante. En noviembre, en Leningrado, celebró su 10.° aniversario el colectivo juvenil que se llama KIB Víctor Jara. La abreviatura KIB quiere decir Brigada Internacional Comunista. Está compuesta por estudiantes soviéticos y extrajeros, incluso chilenos que estudian en la Unión Soviética. Los miembros de esta Brigada consagran sus vacaciones de verano al trabajo voluntario, cosechando fruta en una de las regiones sureñas de la URSS y el dinero ganado lo mandan al fondo de solidaridad con Chile. El año pasado enviaron 7.500 rublos. En el

país hay muchas brigadas que hacen lo mismo, pero una de las más conocidas es la Brigada Víctor Jara, que fue organizada por iniciativa de los estudiantes del Instituto leningradense de Economía y Finanzas, donde funciona la sede de la brigada y su estado mayor. Después se incorporaron los estudiantes chilenos de la Universidad Patricio Lumumba, y luego

estudiantes de otras nacionalidades y de otras ciudades soviéticas, incluida Novosibirsk. Durante diez años, los miembros de la brigada han ido cambiando, pero hay algunos que a pesar de haber terminado sus estudios se mantienen fieles al colectivo, y aunque están trabajando, vuelven a su querida brigada durante sus vacaciones de verano.

Los miembros de la Brigada Víctor Jara no sólo trabajan; también organizan festivales, conciertos, todo tipo de espectáculos, y ofrecen charlas sobre los problemas de Chile. En las veladas a veces cantan canciones o leen poemas compuestos por ellos mismos. Yo mantengo correspondencia con los miembros de la brigada desde hace varios años. Los conocí durante mis investigaciones relacionadas con todos los colectivos que llevan el nombre de Víctor Jara. Los brigadistas me escriben, me cuentan de sus actividades y me mandan fotos y textos originales. Hace poco recibí una poesía escrita por la joven brigadista moscovita Natalia Picluvina, que he pensado que tal vez pueda interesarles. Está dedicada a Víctor Jara, y he intentado su traducción del ruso al español. Algunos de sus versos dicen así:

Las lágrimas empapan las calles de Santiago
donde marchan los bandidos vestidos de gris.
No es una lluvia ordinaria ni son simples gotas de agua.
¿Oyes, Víctor? La ciudad está llorando.

Lágrimas de lluvia llenan el estadio.
El pueblo sabe que aquí la canción fue asesinada.
¿Oyes, Víctor, el gemido de tu Patria?
¿Oyes? Chile llora su terrible suerte

Quiero aprovechar esta correspondencia para darles otra noticia relacionada con el cantor chileno. La revista *Sovétskaya Cultura* (Cultura Soviética) informa en una edición reciente que el astrónomo N. Chernyj, colaborador científico del Observatorio Astrofísico de Crimea, ha descubierto un asteroide identificado en los mapas astronómicos con el número 2644. Conforme a los derechos propios de los descubridores de nuevos cuerpos celestes, el astrónomo resolvió bautizarlo con el nombre de Víctor Jara, lo que acaba de ser ratificado por el Centro Internacional de Asteroides que funciona en los Estados Unidos. Desde ahora, por lo tanto, en los catálogos astronómicos oficiales figurará el asteroide Víctor Jara, lo que me ha causado muchísima alegría. Siento que la justicia ha triunfado, y que cobran realidad profética los versos de su canción «Manifiesto»:

La estrella del cantor
no es guitarra de ricos
ni cosa que se parezca.
Yo canto desde los andamios
para alcanzar las estrellas.

Ida Savinskaya (Novosibirsk, URSS)

MARIANO AGUIRRE

La conciencia emancipadora

Una de las confusiones más dramáticas de los últimos diez años es la que iguala el fracaso de determinadas opciones de cambio social con la extendida creencia de que los problemas que se pretendían resolver ya no existen, de que no hay forma de resolverlos o de que no se puede esperar confiadamente que el poder se ocupe de ellos. Se ha impuesto una mitología: la revolución, radical o moderada, no sólo no es posible, sino que, inclusive, no es deseable, para decirlo en los términos políticos esquizofrénicos de los políticos que viven atormentados entre el deseo y la realidad.

Se trata de una creencia frívola que produce un alejamiento de la vida política por parte de una amplia mayoría y la induce al conformismo. A lo largo de una década se ha logrado convencer a esta mayoría de ciudadanos de que el cambio social es imposible: lo que se debe hacer es situarse y tratar de ser eficaces para que este sistema funcione lo mejor posible. Pese a sus imperfecciones y esquematismos, la conciencia emancipadora que se había forjado durante la resistencia al franquismo, heredera de los valores modernizadores y de cambio que encarnaba la República Española de 1936, dio paso, en el mejor de los casos, a una leve voluntad de reforma, cuando no a un desenganche total de la vida política. La estabilidad económica de la clase media ha servido de colchón y freno al cambio radical. Los sectores medios son las estrellas de este proceso.

Hacia ellos apunta fundamentalmente la publicidad: sobre ellos se escribe, se filma, se diseña y se especula entre el deseo y la razón de Estado desde la Moncloa[1] para contentar a los que alguna vez tuvieron inquietudes sociales. Y es ese mundo de deseos y realidades el que reflejan prioritariamente los *mass media,* dejando fuera de la pantalla o en los márgenes de las páginas de los periódicos a los que no caben o no aceptan la regla del juego. No se trata de censura en el sentido tradicional, sino de un proceso de decantación, en el que los pobres, los que no tie-

Mariano Aguirre es periodista y escritor argentino. El presente artículo apareció originalmente en el diario madrileño *El País.* Su análisis de determinados aspectos ideológicos de la llamada «transición española» es de indudable interés en el actual debate político chileno.

[1] El palacio de la Moncloa es la sede del Gobierno español. *(N. de la R.).*

nen casa, los drogadictos, la izquierda (en la que no incluimos al PSOE), los movimientos sociales, las feministas, aparecen antes como detalles más o menos incómodos, a veces hasta simpáticos, que como partes conflictivas de la vida social. En este mundo español sin memoria, el menos malo de los conocidos, no existe explotación, sino anécdota.

Los sectores medios de asalariados del Estado y la empresa privada, profesionales liberales y obreros especializados han participado en un pacto social, del que muchos no son conscientes, que se manifiesta en un consenso que oscila entre la modernización y el conservadurismo. Modernización que implica la emergencia de la sociedad que se había ido creando, pero que estaba aplastada por la dictadura, y conservadurismo nacido de la operación que los poderes reales económicos, militares y políticos, tanto nacionales como extranjeros, protagonizaron para que sus intereses y valores, debidamente resituados dentro del nuevo contexto de mayores libertades públicas, reforma del Estado y relativa transparencia de la gestión del poder, quedaran preservados. Conservadurismo también que se manifiesta cuando la presión de una masa de desempleados en tiempos de crisis y cambio tecnológico está señalando que hay que situarse competitivamente, aceptando las leyes del mercado y dejando la revolución para otro día en la agenda de la historia. Cuando los datos indican que la mayor parte de los hijos de los parados actuales no encontrarán empleo hasta más allá de la frontera del año 2000, la búsqueda desesperada de un puesto de trabajo y la despolitización van de la mano.

Y tendencia conservadora asimismo por la aceptación de la ideología de corto plazo que se ha expandido por toda la sociedad: un sálvese quien pueda que si en los *yuppies* y funcionarios del partido y del Estado implica una aceptación de valores teóricamente hedonistas y estéticamente superficiales (el culto del cuerpo, la exaltación de *la moda de España* desde el Gobierno y los medios de comunicación, con su prédica industrial-nacionalista, por ejemplo), con una falta de compromiso político, en otros sectores con salarios más bajos, trabajos temporales o, simplemente, desempleo crónico, las necesidades cotidianas de preservar los medios para la subsistencia —pese a lo que dice la teoría revolucionaria y salvo excepciones— aplacan la protesta. Esta tendencia conservadora-reformadora asegura la continuidad de Gobiernos como los de Felipe González o François Mitterrand, en la medida que venden y ejecutan exactamente ese programa de consenso aparentemente contradictorio. Un buen ejemplo desde otra perspectiva: cuando el primer ministro francés, Jacques Chirac, busca públicamente el apoyo de Madonna está mostrando una imagen inédita de renovación para un político de la derecha, sin que por ello altere su programa político reaccionario. ¿No es la cohabitación francesa, después de todo, un símbolo de la realidad del socialismo del sur de Europa del que tanto se esperaba?

Este consenso genera unos límites hacia la izquierda y la derecha y lima los extremos. Por la izquierda, se trata de eliminar toda opción radical de cambio en profundidad del sistema vigente ocultando el grave problema de que una transición *real* al socialismo siempre pasará por un camino de violentas tensiones y presiones, como lo demuestra el caso chileno o nicaragüense, e impulsando a los comunistas a que sean socialistas un poco más críticos. La maniobra implica una colaboración de los medios periodísticos para que procedan a una operación en la que, pri-

mero y en nombre del realismo político, los valores de la revolución se transformen en utopías más o menos irrealizables. Segundo, se trata de que la esencia humanista de esas utopías sea insertada en el interior de un partido de izquierda moderado en su tradición y de corte modernizador que, aparentemente, las asume en su programa y trata, cuando existen condiciones objetivas, de llevarlas a cabo. Tercero, y para quienes dudan de la capacidad de ese partido, hay que subrayar, una y otra vez, y preferiblemente exagerando, el fracaso de los socialismos realmente existentes, empezando por la URSS y siguiendo con las experiencias china y cubana.

Correlativamente, es necesario insistir en que es preferible un capitalismo *light* que un comunismo fallido, porque este último somete al ciudadano a un totalitarismo del que es muy difícil escapar (recuérdese la parábola de González sobre el aburrimiento y el Metro de Nueva York)[2].

Como complemento de esta última tesis, los sectores militantes del anticomunismo aclararán que las dictaduras capitalistas o *autoritarias* (Chile, por ejemplo) son preferibles a las comunistas o *totalitarias,* porque de las primeras se sale gracias a los márgenes de libertad que se conservan, mientras que desde las segundas es imposible caminar hacia la democracia. El resultado es un recelo ante experiencias en el Tercer Mundo —por ejemplo, Nicaragua— que 20 años antes generaban entusiasmo y hasta admiración.

Nos encontramos en un mundo que nos presenta un espejo distorsionador. A fuerza de repetición, un día España se halla a la cabeza del diseño de ropa en el planeta; al siguiente, Felipe González es un mediador que no media en la crisis centroamericana, y al tercero ésta es una nación elegida para la gloria ya que se le permite participar en segunda o tercera fila en el futuro eje militar/nuclear París-Bonn. En esta ruta que se recorre vertiginosamente hacia una modernidad ultraliberal, superarmada y siempre bien vestida, no hay tiempo ni espacio para disposiciones que protejan el medio ambiente, ni leyes radicales sobre la igualdad de los sexos más allá de un gracioso 25% para uso y consumo de las militantes propias; tampoco para planes orientados a una redistribución de la riqueza, para intentos de conservar la soberanía en política exterior o para proyectos de defensa que no sean económicamente dilapidadores y políticamente subordinados. En este presente, en fin, no hay tiempo para el futuro. Se insiste, una y otra vez, en aplicar y reproducir un modelo de supuesto crecimiento y acumulación económica que no sólo no ha solucionado los problemas más graves de la humanidad, como el hambre, el desempleo o la falta de vivienda para millones de personas, y que lejos de poner fin ha acelerado la destrucción del medio ambiente. En contra de la ilusión de muchos, no hay perspectivas de que dentro de las pautas actuales esas cuestiones se vayan a resolver. No se debate cada paso que se da, y asistimos a una actuación indiscriminada de los que el recientemente fallecido Raymond Williams denominaba «deterministas tecnológicos», que continúan con su procedimiento habitual: tomar las decisiones al margen

[2] Se dice que Felipe González declaró en una oportunidad que encuentra preferible morir acuchillado en algún pasillo del Metro de Nueva York que morir de aburrimiento en una «dacha» de los alrededores de Moscú. *(N. de la R.).*

de la voluntad de los ciudadanos, que por desconocimiento no pueden opinar y después presentar los posibles costes sociales, ecológicos y económicos, como signos inevitables de un avance que parece pertenecer a la naturaleza misma de las cosas.

Quienes pretenden alertar sobre los problemas de hoy y sobre los que se puedan generar en el plazo medio, en virtud de un determinismo socialmente peligroso, son señalados como utópicos, melancólicos que viven de los recuerdos de los sesenta y que no han sabido adaptarse a los tiempos de la modernidad. La conciencia emancipatoria está dispersa y es necesario que se asuma que si las recetas de siempre han fallado, los verdaderos utópicos son ellos, los que han pretendido infructuosamente modelar el mundo a su imagen y semejanza. Todos hemos sido víctimas de una jugada magnífica: hacernos creer que nuestras luchas y soluciones —pese a sus múltiples errores y su incapacidad para ganar en el terreno del enemigo— carecen de sentido, precisamente cuando más falta hacen.

DAVID VIÑAS

Has recorrido un largo camino, muchacho

«Un pecado de juventud» es el melancólico argumento con que se justifican algunos intelectuales de izquierda que en mayo del '68 se entusiasmaban con lo que ocurría en las calles de París. Y que se han deslizado, más o menos subrepticiamente, hacia la defensa de los saldos, remate y liquidación que protagoniza dentro del alfonsinismo, en 1988, el ministro Terragno*.

La insurrección popular francesa de hace veinte años levantaba como bandera de sus planteos políticos la figura del Che Guevara. Y ese símbolo implicaba, ante todo, el cuestionamiento *global* del sistema canónico. «Para que se quedara en cueros y no ocultase nada.» Entendiendo los estudiantes y obreros parisienses que la estructura tradicional ya no daba para más. O que, a lo sumo, el futuro de ese aparataje era la sobrevivencia, la agonía permanente o una terapia resuelta con aspirinas, curitas o mediante el «pasteleo». Que en la Argentina, paradójicamente yrigoyenista, se llama *contubernio*.

David Viñas es escritor y periodista argentino.

* Rodolfo Terragno es ministro de Obras y Servicios Públicos en el gabinete actual del presidente argentino Raúl Alfonsín.

Y, pues bien, aquellos antiguos guevaristas argentinos del '68 denuncian ahora al Che y al mayo parisiano por *románticos:* «Pecado juvenil» —argumentan—, «desmesura», «lirismo inoperante», «pasión». Mientras se van instalando en diversos resquicios de la penumbra burocrática.

Las figuras de esa capitulación son ya clásicas. Podría decir que dibujan un lugar común de ideología política; lo que alguien, hace tiempo, caracterizó como itinerario que va «de Rimbaud a los veinte, Goethe a los cuarenta». Lo que de manera más directa se denomina *aburguesamiento.* Se sabe: fatigas, reacomodos, «vas a perder el tren si no te enganchás ahora mismo», expectativas frustradas o la coartada, bonachona, que apela a los hijos, a mi señora, tengo que cubrir las cuotas de un crédito. O la apelación más confidencial y como sombría «vas a pensar de mí que soy un traidor».

Y esa voz melodramática se carga de patetismo. Las sobreactuaciones aburren; ni hablar cuando se transforman, correspondencia o anónimos mediante, en *sobreescritura.* Porque el otro argumento de los ex guevaristas, ex incondicionales del '68, empieza, notoriamente, con «Marx ha muerto», se prolonga con «el fin de las ideologías» para encallar, espléndido, defendiendo el mercado abierto, el milagro japonés o el que se produjo, inédito, en el gran ducado de Luxemburgo, la revolución conservadora, la virilidad de la Thatcher, la privatización a rolete. Y de manera correlativa, el punto final y hasta la obediencia debida.

Para no abundar en mi réplica, me limito a preguntar: «¿Usted cree que la lucha de clases ha concluido?» El antiguo intelectual de izquierda me mira de soslayo, vacila, disimula su contratiempo mirando el reloj, se hurga, incisivo, una carie, y termina diciéndome que sí y aceptando, de hecho, esa *desdramatización* de la historia. Entonces me permito señalarle la huelga de maestros tan próxima e inesperada, la represión de los palestinos realizada por la ortodoxia israelí o las legítimas reivindicaciones de los separatistas en la tan lejana Caledonia la nueva.

Y como el ex fervoroso de mayo del '68 me echa en cara mi *ideologismo,* insisto y le señalo las más recientes provocaciones imperiales en Nicaragua y Panamá. O la presencia, obscena, en Buenos Aires del general Vernon Walters. El ex argumenta de nuevo: «Pero todo eso no es lucha de clases; es geopolítica». Entonces, si él se hace el científico, yo me finjo lingüísta. «Son diversos significantes —le susurro—, con un solo significado». Y le pido por favor que repase, sin calma, su viejo ejemplar de *Espontaneísmo y organización en la lucha callejera,* fechado el '68. O, si prefiere, el último discurso de Ernesto Guevara en Argelia.

Y si me replica que ya no los tiene en su bibilioteca y que tanto el '68 como el Che fueron dos *fracasos,* entiendo. Aún más si cabe: qué son los «éxitos», el jadeo y el carrierismo, la saliva que se le junta en las comisuras de los labios, la inmediatez o la muzzarella para ese ex que ha optado, ahora, por la cara de Terragno. Reemplazando definitivamente al Che como emblema de lo más dramático del '68.

Santiago, 1980

«No podemos callar y poner siempre la otra mejilla»

Testimonio de Karin Eitel

MONICA GONZALEZ

Hay quienes se empeñan en diseñar una explicación política del Chile de 1988, como si la dictadura o aspectos de su gestión fueran cosa del pasado. La represión, por ejemplo, en sus manifestaciones más crudas y brutales. Nada más lejano de la realidad: las condenas injustificadas, las desapariciones, los asesinatos forman todavía parte de nuestro acontecer cuotidiano; y las torturas, como lo muestra el reciente caso de la joven Karin Eitel, cuyo testimonio publicamos a continuación.

Entre los muchos deberes necesarios para producir los cambios que tanto necesita nuestro pueblo, éste no es de los menores: combatir la propensión al olvido.

* * *

La noche del 4 de diciembre de 1987 miles de chilenos quedaron aterrorizados frente a las pantallas de televisión. Las imágenes de un video mostraron a una joven que, con el rostro descompuesto y con una expresión de dolor y tristeza en los ojos, hablaba del secuestro del comandante Carlos Carreño sin aportar ni un solo dato importante. Esa

Mónica González, es periodista, coautora, entre otros títulos, del libro *Bomba en una calle de Palermo.* El presente testimonio fue publicado originalmente en la revista *Análisis.*

noche *Karin Eitel Villar* completó 34 días incomunicada del mundo real. En la madrugada del 1º de noviembre había ingresado a un mundo de pesadillas, cuando fue detenida en la casa de unos amigos en Las Condes. Tres días estuvo desaparecida hasta que, en la antesala del 12º Juzgado del Crimen, el abogado José Galiano, amigo de la familia, con una fotografía de la joven en mano, pudo confirmar con un testigo la detención. Ese mismo día Investigaciones reconoció que se encontraba en sus dependencias. Una parte de la pesadilla —al menos— había terminado.

Once días después ingresó en calidad de incomunidada a la Cárcel de Hombres de San Miguel. Ocupó una estrecha celda en el cuarto piso de la torre central. Tan sólo un somier metálico y una especie de colchón. No hay luz, no hay ventilación, sólo un lúgubre pasillo y cuatro celdas. Desde lejos le llegaban los ruidos de la prisión: los gritos de los reos castigados y, ciertas tardes, los cantos de las presas políticas. Karin Eitel permaneció así 34 días.

El primer viernes de diciembre Karin Eitel fue llevada hasta el pabellón de mujeres de San Miguel. Fue un momento de mucha alegría, por fin terminaba esa larga soledad, al fin tenía espacio para compartir solidaridad. Poco le duró el regocijo. El lunes siguiente, el Fiscal Torres la llamó a declarar. Partió temprano, fortalecida, animada por sus compañeras. Regresó muy tarde y llorando. Era la primera vez que sus compañeras la veían llorar. No pudo contar los porqués de su llanto, la voz de la gendarme sonó potente en el pasillo y Karin debió salir, traspasar la puerta de fierro una vez más para que le leyeran un documento oficial.

Las mujeres que la acompañaron se inquietaron y una vez que la puerta se cerró se les informó que Karin sería nuevamente aislada. Fue el inicio de la desobediencia. Las presas políticas se negaron al encierro, gritaron, protestaron en un ambiente de abierta rebeldía. De nada sirvió. Karin no regresó de su celda de aislamiento. Allí permanece aún a pesar que el doctor Mix de la Penitenciaría confirmó tres lesiones en las vértebras cervicales y dorsales. Todavía no autorizan que se le practique el encefalograma.

Desde ese lúgubre recinto Karin Eitel pudo ser entrevistada. Este es su testimonio.

—*¿Cómo se produjo su detención?*

—Recuerdo que yo dormía el día que me detuvieron. Desperté con el ruido de fuertes golpes y luego unos gritos: «*¡Vamos a bombardear la casa! ¡Salga!*». Así comenzó la pesadilla.

—*Una vez que fue detenida, ¿qué hicieron con usted?*

—De inmediato me pusieron una venda en los ojos, y apenas me bajaron del vehículo, al llegar a uno de sus cuarteles, comenzó el interrogatorio. Eran 20 ó 30 hombres, muy brutos. Yo estaba sola en medio de ellos.

«Sentí una lluvia de combos, en la cara y en la cabeza. Supe lo

que era el llamado «teléfono», al mismo tiempo que me mechoneaban muy fuerte hasta provocarme heridas en el cráneo. Los golpes en la cabeza y en la cara se repitieron todo el tiempo. Hubo otras cosas que sentí muy terribles.

«Todo esto sucedía mientras me hacían desnudarme una y otra vez en medio de groserías y amenazas de "arreglar el asunto en otros terminos". A ratos volvía otro grupo de torturadores y luego las mismas preguntas y nuevamente la golpiza con todos sus ingredientes».

—Aparte de los golpes y las torturas sofisticadas, ¿no hubo algún intento de interrogarla civilizadamente?

—En el cuartel de la CNI donde me tuvieron en la primera etapa me ofrecieron hablar con el Fiscal Fernando Torres —si colaboraba con ellos— para que «me tratara mejor». Eso me hizo sentir absolutamente desprotegida de la justicia. Sentí que esa fiscalía militar estaba relacionada con el tratamiento que allí me daban. Esta sensación se transformó en certidumbre cuando pude ver a los mismos hombres que me torturaron y golpearon, transitando por la Fiscalía militar.

—¿Qué actitud adoptaban esos hombres cuando usted los cruzaba al interior de la Fiscalía Militar?

—Cuando los encontraba en un pasillo y yo los miraba, daban vuelta la cara. Era como si tuvieran miedo. Me pregunté muchas veces por qué se escondían cuando uno llegaba. ¿A qué o a quién le tienen tanto miedo?

—¿En qué condiciones se hizo el video exhibido por el Canal 7 de Televisión como su «confesión»?

—Esa filmación fue parte de un show. Estaban desesperados conmigo, recalco la palabra desesperados, y yo nunca comprendí y todavía no comprendo el porqué. Sin ningún elemento de base decidieron monta «la historia de Pepe», porque de eso se trató. Yo estaba bajo los efectos de fuertes sedantes, ya que tenía permanentes dolores, rigidez en el cuello, lesión que no me permitía ni siquiera enderezarme, pero sí estaba consciente de lo que me hicieron decir. Por eso quiero decir enfáticamente lo que ya les dije a ellos: en ningún momento impliqué a mi abogado en los hechos en que a mí se me involucra.

—¿Cómo se explica entonces que en ese video usted hiciera aparecer en una actitud casi cómplice a su abogado?

—Sacando conclusiones puedo afirmar que lo que hicieron fue insertar preguntas, omitir partes de respuestas y preguntas y hacer un arreglo para que yo saliera claramente inculpando a José Galiano. Es cierto que yo estaba muy mal, pero ese video jamás se hizo como ellos lo mostraron. Cuando vi las fotos me di cuenta de lo macabro que fue todo. Recuerdo que al finalizar la sesión, el interrogador exclamó: *«Hasta natural salió, no tan automático como otros».*

—¿Por qué cree usted se decidió exhibir un video tomado en cuarteles de la CNI en las pantallas de la televisión estatal?

—Pienso que fue producto de la desesperación que reinaba entre

ellos en esos días. No veo los beneficios políticos que pudieron sacar de esa atrocidad. Creo que lo hicieron ante la imposibilidad de tener un notición que justificara sus métodos y su ineficiencia.

—¿En qué otros lugares de reclusión estuvo detenida?

—En el cuartel de Investigaciones. Allí, si bien tuve acceso a que me revisara personal médico, no me autorizaron los exámenes que en carácter de urgente se pidieron. En función de «órdenes superiores» no dejaron que me hicieran un electroencefalograma y radiografías varias.

—¿No tenía temor por el agravamiento de su estado físico?

—Sí, me inquieté, pero más me impresionó que un organismo como Investigaciones tuviera que subordinarse a «órdenes superiores» hasta el punto de negar la atención médica urgente.

—¿Cómo podría describir su estado de salud en esos días?

—No podía ni abrir ni cerrar la boca, toda la articulación de la mandíbula y oídos la tenía paralizada. La rigidez en la zona de la columna y las cervicales me desesperaba. El dolor de cabeza no desaparecía y también me dolían las heridas en el cráneo por donde supuraba una secreción muy fea. A pesar de todo eso, debo decir que en Investigaciones creí que me sentía más protegida. Hasta que todo cambió...

—¿Por qué? ¿Qué le sucedió en ese recinto?

—Llegaron los de la CNI con un gran despliegue a interrogarme, a reiterarme las amenazas. Nuevamente la inseguridad. Esto se repitió tres veces.

—En ese ambiente de tanta inseguridad, ¿cómo hacía para no angustiarse?

—Me sentía insegura pero me ayudó pensar en los míos. Sabía que detrás de esas sucias murallas estaban gestionando, preguntando. Tuve la certeza entonces de que eso era sólo una etapa, quizás la peor, pero que necesariamente debía terminar algún día. Por eso fue terrible cuando un comando de la CNI me sacó del cuartel de Investigaciones. Pero muy luego pensé en mi gente y me dije que si bien me podían torturar nuevamente ya no sería por mucho tiempo.

—¿Qué hacía para paliar el aislamiento, la soledad y esas sesiones de tortura que usted describe?

—Es increíble, pero siempre sentí fuerza y ánimo al pensar en lo que sucedía más allá de lo que yo estaba viviendo. Otras experiencias me acompañaron y ayudaron y también me ayudó mucho mi experiencia como andinista. Me repetía una y otra vez que eso tenía que terminar. Esa seguridad me hizo no desesperarme.

—¿Qué cosas de las que usted vio en sus torturadores le llamaron más la atención?

—El que me prometieran «por Dios» que cumplirían sus amenazas. Decían que el tiempo no era un obstáculo. Yo me pregunto: ¿Pueden llamarse ellos cristianos? ¿Qué opinará nuestra Iglesia Católica al respecto? También me impresionó el comprobar que varios de los

hombres que me golpearon estaban borrachos. Lo noté al sentir en mi cara sus alientos asquerosos.

—¿Qué hechos ocurridos en esos días tiene aún muy nítidos en su memoria?

—Muchos, cada sesión se hace imborrable, pero hubo momentos de gran tensión. Como cuando llegó hasta el cuartel de Investigaciones otro comando de la CNI para sacarme. Nuevamente lo mismo, el temor, la incertidumbre. Esa vez se trataba de una filmación. Me negué, insistieron y me volví a negar. La tensión fue terrible, entre amenazas y groserías tuvieron que partir. En esos momentos podía pasar cualquier cosa.

—¿Cómo fue su primer contacto con la Fiscalía Militar?

—A la Fiscalía llegué cuando me tomó a su cargo el «Grupo de Operaciones Tácticas» de Investigaciones. Me llevaron encapuchada hasta una oficina donde un tipo muy alterado me amenazó con pegarme si no le colaboraba. Le contesté que nada tenía que decirle y esperé la bofetada. Me sacaban, me paseaban, y luego a la fiscalía nuevamente, hasta que me recibió el capitán Carlos Donoso.

—¿Fue en ese momento que declaró por primera vez?

—Ante él me negué a declarar si no me hacían previamente un chequeo médico. El capitán Donoso me amenazó entonces con recurrir a los antecedentes que tenía la CNI, que así metería presa a toda mi familia y al abogado José Galiano. Ese día nada declaré.

«Al día siguiente me sacan radiografías y después de once horas me toman declaración el 10 de noviembre. A las tres de la mañana por fin me depositan en la Cárcel de San Miguel.

—¿A usted la llevaban diariamente a la Fiscalía Militar?. ¿Eran muy largos los interrogatorios?

—No volvía a declarar, pero me llevaban todos los días a la Fiscalía, me hacían permanecer encerrada en el furgón. ¿Para qué? Nunca lo supe y creo que nadie lo sabía. Todavía me sentía muy mal, con mareos y fatigas pero nada hacían, la respuesta de siempre era: «Son órdenes». Así comenzó el período de las incomunicaciones, tal como me lo había advertido el capitán Donoso.

—¿La interrogó personalmente el Fiscal Fernando Torres?

—Sólo conocí al Fiscal Torres cuando éste volvió de su luna de miel. Le dije que ya había dicho todo lo que tenía que declarar y que la labor de investigación le correspondía a él y no a mí. Perdió su compostura el Fiscal; fue penoso. Me amenazó con encargarme a un «Grupo Especial de Investigaciones» (?). Me reiteró que lo mejor para mí era colaborar y me dijo que lo pensara durante la noche.

—¿Y lo pensó?

—Al otro día me llevaron ante él y sólo hizo una pregunta: «*¿Va a declarar?*». ¡No!, respondí, y de inmediato dio la orden: «*¡Llévensela para afuera!*».

—¿Cómo se siente hoy día después de haber pasado por la experiencia que relata?

—A pesar de todo lo que me hicieron, del desamparo que sentí, de ese olor insoportable a borracho que despedían sus bocas, salí fortalecida. Hoy día tengo claridad sobre lo que significa estar en manos de estos aparatos represivos. Sentí impotencia, pero también percibí su desesperación, su decadencia.

—Esa decadencia, ¿la hace a usted pensar que esas prácticas se van a terminar pronto?

—No, no creo que eso signifique que ellos cambien de métodos. Por el contrario. Ese embrutecimiento y falta de sensibilidad los lleva a ir más allá aún. Por ejemplo, en mi caso concreto, tanto la CNI como el Fiscal Torres necesitaban justificar una eficiencia que en el caso que me involucraron no han demostrado tener. Por eso usaron mi detención, la usaron con efectos propagandísticos.

—¿Quién es Karin Eitel? ¿Cuáles son sus sueños, sus ideales?

Soy una chilena con pensamiento de izquierda. Trato de ser consecuente con lo que creo justo. Aspiro a participar con mi esfuerzo en la construcción de una sociedad mejor para todos. Más que idealista, soy realista, lo que se afianzó con la experiencia que viví. Ella me demostró que cuando necesitan crear un enemigo, y si no lo tienen en ese instante, lo inventan. Así de simple. Mi testimonio no es más que eso. Lo terrible es que hay miles de casos anónimos como el mío. No entiendo cómo hay gente que aún no quiere ver la realidad. No quieren entender que nadie está exento de correr esta misma suerte, nadie...

—¿Cuál fue la impresión que le dejó la justicia militar?

—Lo que más me impactó fue darme cuenta del rol que juega la justicia militar. ¿Cómo es posible que el fiscal me dijera que recurriría a declaraciones extrajudiciales, sacadas bajo tortura, «*para traer del culo a tu abogado y a toda tu familia*»?

«¿Qué puedo pensar de esa justicia si quien dice representarla me dice: *'Nada nos cuesta fabricar un motín en la Cárcel y pitearnos a todos ustedes'*? Eso me hace sentir una profunda amargura. Sé que esta entrevista me puede ocasionar costos, hostigamiento sobre mí, mi familia y sobre José Galiano y su familia. Pero también estoy consciente que esa es una amenaza permanentemente y por la misma razón no tengo derecho a achicarme, por dignidad. Es un compromiso que ellos mismos me hicieron adquirir».

—¿No cree que esa actitud desafiante puede ser muy autodestructiva?

—No, no es una actitud desafiante, pero es que hay que pasar por esta experiencia de enfrentarse desnuda, amarrada ante todos ellos para entender que no podemos callar y poner la otra mejilla siempre.

—¿En qué condiciones de reclusión se encuentra hoy día en la Cárcel de Hombres de San Miguel?

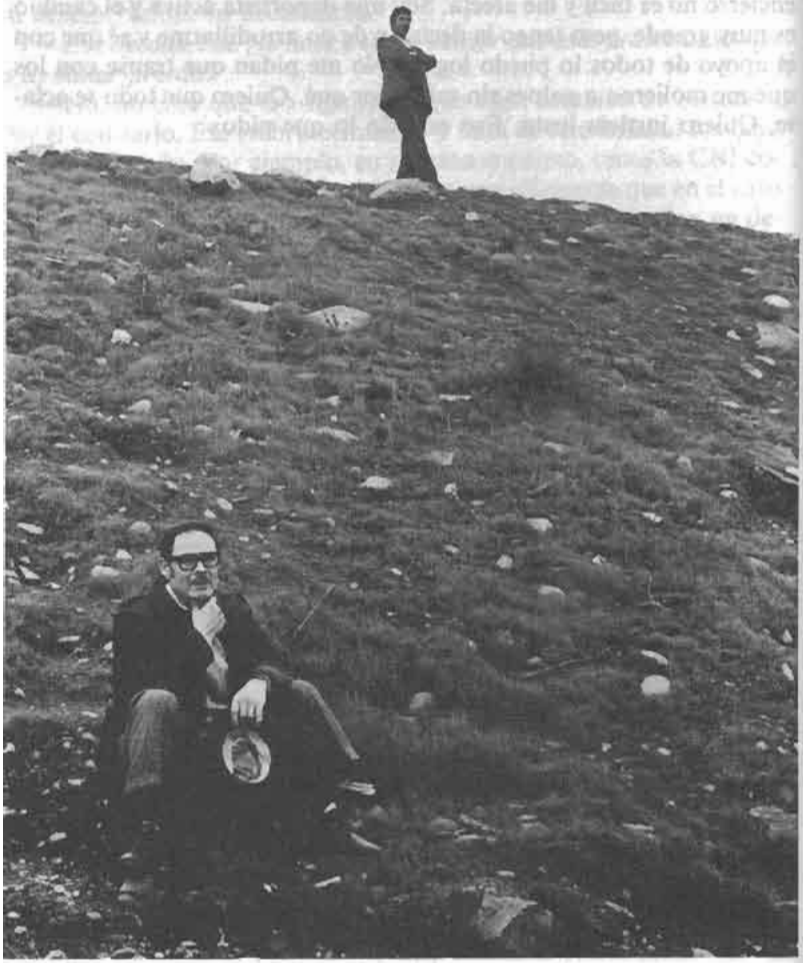
—Estoy aislada en la misma celda de incomunicación. No tengo espacio para desplazarme, no hay ventilación y no se me permite salir al aire. Para todo esto siempre encontrarán respuesta. El Fiscal Torres siempre tendrá el argumento legal y si no lo tiene, lo decreta. Así de simple.

«Pero no me van a destruir. Sé que mi salud puede empeorar, el encierro no es fácil y me afecta. Soy una deportista activa y el cambio es muy grande, pero tengo la decisión de no arrodillarme y sé que con el apoyo de todos lo puedo lograr. No me pidan que transe con los que me molieron a golpes sin saber por qué. Quiero que todo se aclare. Quiero justicia justa. Eso es todo lo que pido».

EL PECADO DEL SILENCIO

«Creo que se está produciendo un pecado social (...) que es muy curioso, pero a mí me parece escandaloso. Parece que las encuestas hechas por la oposición les han mostrado que no es conveniente agitar el tema de los derechos humanos. Entonces encontramos que, por cálculo político, están guardando silencio respecto a este tema y eso me parece inmoral.»

(Obispo Carlos Camus, en *Análisis*, núm. 231, 19-VI-88.)



Santiago, 1975

Víctor Jara, un adiós imposible

NELSON VILLAGRA

Este 1988, Víctor Jara habría cumplido 50 años. Pero el fascismo segó su vida en 1973, cuando, a pesar de ser ya una personalidad artística de relieve nacional, tenía apenas treinta y cinco años.

Como en el caso de García Lorca, y de otros artistas absurda y criminalmente inmolados por las fuerzas más oscuras de la reacción, su nombre se convirtió en bandera, pasó a ser una referencia emblemática. La importancia de ello no debe hacernos olvidar que Víctor Jara fue, sin discusión, un gran artista, un músico sobresaliente entre los varios que consolidaron el sólido fenómeno cultural que se llamó Nueva Canción Chilena. Fue también un director teatral de méritos, como se encarga de recordarlo en este testimonio el actor Nelson Villagra, que iniciara una amistad entrañable con el cantor en la época en que ambos comenzaban apenas su carrera de artistas. Fue, también, un hombre que supo sumar al talento la hombría de bien, la bondad, la fidelidad al amigo y a los principios de lealtad al «alma popular», a los que adhirió cuando apenas bordeaba los veinte años.

Publicamos el texto presente como homenaje a quien, como señala el autor del testimonio, está ya «definitivamente presente.»

Nelson Villagra fue protagonista de algunas de las más célebres películas chilenas *(El chacal de Nahueltoro, Tres tristes tigres)*. Exiliado en Cuba después del golpe de Estado, ha sido el actor principal de notorios films latinoamericanos, como *El recurso del Método* o *La última cena*. Vive en la actualidad en Canadá.

La primera imagen que tengo de Víctor data de 1955; él trabajaba en la compañía de mimos de Noisvander, en la sala Talía de Santiago, y lo recuerdo mimando a un burócrata solitario y triste. Yo estudiaba mi primer año en la escuela de Teatro de la Universidad de Chile, y aquel trabajo de Víctor me pareció impecable. Tiempo después, cuando ya éramos amigos, y yo le celebraba aquella interpretación, él no podía creerme, pensaba que yo bromeaba.

El 56, cuando yo ya cursaba el segundo año, Víctor ingresó a su vez a la escuela de Teatro. Nuestra amistad comenzó entonces, en los camarines del Antonio Varas, sala en la cual los alumnos de la escuela actuábamos de comparsas en las obras que presentaba el grupo profesional.

Tres cosas, creo yo, nos acercaron: la guitarra, la soledad y nuestra común pobreza de estudiantes.

El tendría diecinueve o veinte años; yo acababa de cumplir dieciocho. Me atraían en él su sencillez y modestia, y su risa, esa capacidad enorme que tenía para reírse.

Nuestros escasos fondos provenían, por un lado, de la beca que él tenía, y de los dineros que me enviaban mis parientes desde la provincia. Todo era tan exiguo que a mitad de mes, por lo general, ya no teníamos ni un centavo.

Yo vivía en una pensión muy modesta, en un barrio popular de Santiago, cuyos pensionistas eran obreros del calzado, del aseo municipal, más otras gentes sin profesión u oficio conocido. No faltaba el personaje extravagante, como un pianista, hombre ya mayor y solterón, que vivía en un cuarto estrechísimo con siete perros y cinco gatos.

Compartíamos allí con Víctor, de tarde en tarde, algún plato de comida, que la generosa dueña de la pensión optaba por no anotarme en la cuenta. Como, de todos modos, las raciones eran muy escasas, completábamos nuestro «menú» sentados en el escaño de algún parque público, comiendo pan negro con quesillos y leche, mucha leche. Nuestro «pan negro de cada día», que sólo mejoraba cuando mis parientes decidían enviarme desde la provincia alguna cecina y hasta trozos de carne, pero sobre todo quesos preparados a la criolla. Entonces era la gran vida, y después de esos opíparos banquetes al aire libre, nos entregábamos a la conversación de «sobremesa», al intercambio de ideas sobre la «contradicción campo-ciudad».

«Los peones de Tierra Larga»

Víctor descubrió que yo tenía una relación muy estrecha y directa con la vida campesina, con sus tradiciones, con las costumbres y las faenas agrícolas, y se interesaba muchísimo en las cosas que yo le contaba sobre la gente del campo, los personajes lugareños de mi infan-

cia: «Don Leocadio», «Hermes», «Don Venero», la «Elsa puta», la «Pecho de palo», el «Juan querido». Quiso conocer «La Cólqueda», que en fin de cuentas no era sino un fundo triguero en donde las gentes se entristecían cantando aquello de «*Ay qué triste es el querere / Ay qué triste es el vivire / Ojos que te vieron ire / nunca te verán volvere...*» Quiso conocerla y decidimos que iríamos allí en las vacaciones siguientes.

Mientras llegaban, Víctor propuso un plan para aprovechar aquella visita con fines de investigación folklórica que pudiera sernos de alguna utilidad en nuestra labor teatral. Se le ocurrió también conseguir prestadas un par de guitarras, enseñarme luego a tocar (yo sólo sabía un par de rasgueos) y formar un dúo musical que proyectara su labor en esas próximas vacaciones campesinas. Así se iniciaron largas veladas de ensayos, toca que toca, encerrados en mi cuarto de la pensión, simulando yo un interés que estaba muy lejos de la actitud disciplinada y acuciosa de Víctor. Nuestro repertorio se componía de algunas canciones de Atahualpa Yupanqui y unos cuantos aires supuestamente campestres que yo conocía, como ese que dice: «*Ya me voy por esos campos y adiós / a buscar yerbas de olvido y dejarte...*»

Así «nació» el dúo musical «Los peones de Tierra Larga» —nombre elegido por Víctor— que tuvo hasta la ocasión de grabar una prueba en el estudio del Instituto Chileno Alemán de Cultura. El gringo que hizo la grabación quedó tan contento que nos pidió autorización para enviar una copia de la cinta a la sede central del Instituto en la República Federal Alemana.

Estábamos muy contentos con aquellos resultados, que nos hacían sentir como si de verdad hubiéramos ya «alcanzado el éxito». Nunca nos supieron mejor la leche y nuestro «pan negro de cada día.»

Así transcurrió nuestra vida en ese año de 1956. Por la mañana íbamos a clases en la escuela; luego el almuerzo y nuestra comida complementaria al aire libre, en el Forestal o el cerro Santa Lucía. Por las tardes nos dedicábamos a estudiar nuestras materias escolares y asistíamos, también, con bastante regularidad, a estrenos teatrales, exposiciones, conciertos. Visitábamos, además, los «foyers» de los cines para hurgar en los ceniceros y juntar colillas: era nuestra única posibilidad de fumar cigarrillos rubios importados. Por las noches, las discusiones apasionadas e interminables, propias de jóvenes en plan de formarse y de querer entender y transformar el mundo.

La primera guitarra de Víctor

Llegadas, por fin, las vacaciones, se nos planteó el problema de disponer de verdad de al menos una guitarra propia. Las que teníamos eran prestadas, debíamos devolverlas y Víctor juzgaba con razón que nuestra tarea de investigación folklórica en el campo sería muy poco efectiva si no contábamos con un instrumento musical de apo-

yo. Se trataba de conseguir, entonces, una guitarra, y debo decir que la conseguimos; y como se trata de la primera guitarra propia que tuvo Víctor, creo que la anécdota vale la pena de ser contada.

El tenía una amiga, una admiradora que le había insistido más de una vez en el deseo de regalarle una guitarra. Pero Víctor se resistía, porque eran más fuertes sus escrúpulos y su pudor que su deseo por hacerse con el instrumento. Fue necesario que yo echara mano de todo mi don de persuasión. «Negro —le dije—, tienes que aceptar el ofrecimiento, la necesidad tiene cara de hereje». No fue fácil, pero al final me salí con la mía. Víctor llegó un día con la noticia: «Ya, Huaso, resultó».

Así fue como Víctor tuvo su primera guitarra. La compramos en la «Casa Amarilla», la famosa tienda de instrumentos musicales. Fuimos los tres, y hay que decir que la amiga mostró una generosidad más allá de lo que podía esperarse. Se suponía que yo debía conversarle, disertar sobre nuestros «éxitos musicales», nuestro «futuro» como artistas, para persuadirla de lo acertada que era su determinación. Pero la verdad es que ella no necesitaba de mis argumentos. Aparentaba escucharme, pero pronto me percaté que toda su atención estaba concentrada en Víctor; ella miraba conmovida su actitud infantil: caminaba como el niño que va hacia la pastelería, contando los pasos uno a uno y resistiendo la tentación de echar a correr para llegar más pronto.

Era enero, hacía calor, y en el local de la «Casa Amarilla» los instrumentos se amontonaban en una ordenada sucesión de grupos; primero las baterías, luego los metales: trompetas, saxos, flautas, cornos, y por fin, al fondo, detrás de dos pianos alemanes, las guitarras, brillantes como espejos de madera. Víctor estaba como alucinado, las miraba muy serio, casi agresivo y se apretaba las sienes con ambas manos. De repente parecía como si estuviera recitando una plegaria. Luego entrecruzó los dedos, hizo crujir todas las coyunturas y el rostro se le iluminó con aquella amplísima e inolvidable sonrisa que todos recordamos.

La amiga decidió que debían comprar la mejor guitarra que tuviera en venta la casa. Víctor estaba emocionado: era una guitarra ancha, de caderas generosas, con tapa de nogal. La tomó en sus brazos, extrajo el diapasón de su bolsillo, se acomodó en una silla con cierta parsimonia, sopló el diapasón y éste emitió el *La* universal; luego la Prima al aire buscando el *Mi;* la Sexta igual a la Prima pero una octava más abajo; presionando la Segunda en el quinto traste, igual a la Prima al aire; etc. Ella, la hermosa, estaba ya afinada, y Víctor comenzó a tocarla con ese modo tan suyo, suave y cariñoso pero dominador. La guitarra se dejó seducir, y Víctor sonreía, porque ella le pertenecía ahora por entero. La amiga y yo nos retiramos discretamente para que aquella posesión se realizara plenamente, como lo exigen ciertas ceremonias rituales íntimas.

Ella fue generosa hasta el final, porque le compró también un estuche para proteger instrumento tan fino y valioso. Finalmente, hasta nos dio dinero para que volviéramos a la pensión en taxi. Ya en ella, Víctor no pudo sujetar sus emociones. Se reía, me sacudía dándome golpes nerviosos y decía: «¡Mi primera guitarra, Huaso, mi primera guitarra!».

Y esa misma noche, en la pensión, el instrumento fue estrenado. Víctor ofreció un «concierto», venciendo su natural tendencia a la introversión. Su público: el «jorobado» Manríquez; Guillermito, obrero del calzado; «Caliche», del servicio de limpieza de la Municipalidad; Don Carlos, sin oficio conocido; el viejo pianista, y desde luego, Doña Hortensia, la dueña de la pensión. También estuvo presente un carabinero, supuesto aunque dudoso sobrino del pianista. Todos aplaudimos con mucho entusiasmo aquella velada que, según consenso, mostraba que estábamos frente a un «joven artista promisorio y lleno de talento.»

Descubrimiento del mundo campesino

Nuestro viaje al Sur tenía todo el carácter de un peregrinaje: la búsqueda del «espíritu agrario auténtico». Víctor se mostró fascinado desde el principio, apenas subidos al tren que nos llevaba hacia Chillán. Sus dones de observación y su amor por lo popular estaban completamente capturados por los pregones de los vendedores innumerables que asediaban a los pasajeros durante el viaje. Unos ofrecían tortas, otros revistas y periódicos, el de más allá espejitos y peinetas y «pañuelos para la novia». No faltaba tampoco el que anunciaba «lindas litografías del Sagrado Corazón» enmarcadas en dorado, y el lazarillo que insistía en que le compráramos el cancionero que contenía los temas que poco antes había cantado su patrón, el ciego.

Aquella noche, ya en Chillán, el «negro» cautivó a mis padres con su risa fácil y comunicativa, pero sobre todo con sus canciones. Allí le oí por primera vez «El huacho José», una canción muy melancólica que ya no recuerdo si era una composición suya. Esa canción habría de convertirse en una especie de «hit» en aquel verano; fue algo así como su carta de presentación en la comarca, el «ábrete sésamo» para conquistar los corazones de las gentes sencillas que Víctor conoció en aquellas vacaciones.

Desde Chillán partimos en camión más hacia el sur, encaramados en cajones de velas, entre tarros de manteca, barricas de vino, sandías y toda clase de «frutos del país». No éramos los únicos viajeros, ya que en total sumábamos más de veinte las personas que se apretujaban en el destartalado vehículo. Nuestro destino estaba dentro de los límites de la provincia de Ñuble, un pueblecito llamado El Carmen enclavado en el comienzo de los primeros faldeos cordilleranos, una zona

de suaves colinas doradas por el trigo maduro. Allí comenzaría para Víctor una experiencia que creo fue importante en su formación como hombre y como artista.

Yo no podía seguir más adelante. Debía cumplir con esa ley campesina no escrita, según la cual era obligatoria la ayuda a mis padres en las faenas propias de la cosecha del trigo. Acordamos entonces con Víctor que él haría solo el viaje de reconocimiento e investigación de aquella comarca. Aunque no exactamente solo, ya que lo acompañó un «cicerone»: un asalariado agrícola, maestro mecánico de tractores y trilladoras, llamado José «Ratón», apodo que se había ganado por su picardía, su capacidad de sobrevivencia. Era también tocador de guitarra, payador y naturalmente, buen bebedor. Para ser más fiel a los hechos debo decir que, en verdad, no era José «Ratón» el que acompañaba a Víctor, sino a la inversa, ya que en su calidad de maestro mecánico aquél iba con su maquinaria prestando servicios de fundo en fundo, de hijuela en hijuela, lo que significaba recorrer zonas muy grandes de la provincia. Y hay que precisar que no era poca fortuna tener esta compañía. Durante la época de cosechas, el maestro mecánico era una persona privilegiada: la mejor carne y las porciones más abundantes en la hora de las comidas, y un trato preferencial en todas sus necesidades. Al final de la jornada de trabajo tiene todo el derecho de beber abundantemente, y para dormir al «maestro» se le concede una cama en la casa, aunque si él lo prefiere puede dormir en la era, contando historias a quien quiera escucharlas y contando, además, estrellas, a la hora de tener que dormirse.

Todavía recuerdo la tarde en que partieron, Víctor con el estuche de su guitarra como único equipaje, y el mecánico conduciendo su tractor, mientras entonaba una cancioncilla: *«También compré zapatitos / que no me duraron nada / y lo encontré mejorcito / andar a pata pelada...»*

Gracias a la compañía de José «Ratón», Víctor trabajó, comió, durmió y cantó en innumerables sitios diferentes, en todos los predios agrícolas de la comarca. Tal vez lo más difícil para él fue la obligación de beber. Víctor no bebía pero todos saben que en el campo chileno es una ofensa rechazar un vaso de vino cuando te lo ofrecen. Tuvo que idear cien trucos diferentes para simular algo que en realidad no tenía capacidad para realizar.

Después de una semana, a veces dos, Víctor volvía al fundo nuestro a cambiarse de ropa, pero retornaba de inmediato a juntarse otra vez con el mecánico en su interminable peregrinación. Eran muy grandes los cambios que advertíamos en él cada vez que regresaba a la «lavandería», que al principio hacía a pie y luego, cuando ya se sintió diestro, a caballo. Yo sentía que se iba compenetrando cada vez más con la psicología del trabajador y del pequeño propietario agrícola, no así con la de los patrones, cuyo trato nunca buscó. Físicamente era también otro. Del «señorito de la ciudad», del «guaina» que causaba

la burla de los campesinos la primera vez que intentó subirse a un caballo, ya no quedaba sino el recuerdo. Ahora sabía atar una gavilla de trigo y era capaz de echarse al hombro un saco de trigo de ochenta kilos. Con razón decía Don Venero: «Quién iba a decir que el cantorcito tenía madera para el trabajo».

Víctor vivía su encuentro con aquellos seres sencillos y con su modo de vida como una suerte de «encantamiento»; todo le resultaba bello, aquello era «la verdadera vida», el hombre en su real plenitud. Claro que sus reacciones tenían mucho que ver con su ancestro, tan ligado a la tierra, pero de eso entonces yo no sabía nada preciso. Sólo en los dos veranos siguientes, en que volvió a El Carmen, pudo equilibrar esta visión, situándola en un contexto, digamos, histórico-social más concreto. Su amor por aquellas gentes se hizo así más orgánico, más integrado a su comprensión global de la realidad.

Volvimos a Santiago convertidos en dos campesinos que miraban con cierta hosquedad a la gente de la capital. El cambio era particularmente notorio en Víctor, que se veía, además, más maduro, más resuelto de carácter. Había dado un salto en su vida. Nuestra relación se hizo, por otra parte, más estrecha, porque sentíamos que nuestra afinidad era mayor, lo que condujo, como contrapartida, a que tendiéramos a apartarnos de algunas de nuestras antiguas amistades, a quienes dimos en calificar de frívolos y superficiales. Adoptamos el credo del «vitalismo agrario» que nos persiguió durante todo el año como una verdadera enfermedad. De algún modo, esos mismos amigos estimulaban y exarcebaban nuestra actitud, porque nos concedieron una autoridad desmedida en torno a nuestro «conocimiento del alma popular». Hallaban «epatantes» nuestras historias sobre el manejo del arado cuando hay que cambiar de surco, o sobre la doma de caballos o, en fin, sobre los diversos procedimientos para pescar a mano en los esteros.

Nuestro espíritu se trasladaba incluso a nuestras lecturas. Ese año leímos a Esquilo y a Eurípides, entre otros, y aunque se trata de autores inequívocos de la Polis, a nosotros nos resultaban verdaderos «intelectuales agrarios», en cuyas obras andábamos descubriendo paralelos con las situaciones y personajes de nuestra experiencia campesina.

Revelación de sus orígenes

Aquel año fue también el fin de «Los peones de Tierra Larga». Víctor había enriquecido, es cierto, su repertorio con los temas folklóricos recogidos en Ñuble, pero yo había tomado ya la decisión de renunciar al dúo. La música no era decididamente mi vocación.

Víctor maduraba como hombre y como artista. Había logrado aprehender ciertas esencias del alma campesina, y a partir de eso captaba y entendía mejor al pueblo en su conjunto. Se tornó más sensible y

se consolidaban su seguridad y capacidad para traducir todo en creación artística. Ayudaron a completar este aprendizaje sus dos veraneos siguientes, en que también volvimos a El Carmen.

Recuerdo dos hechos de nuestro segundo regreso al campo. Víctor tuvo una novia campesina. Ella era una muchacha de diecisiete años, delgada, muy morena, con fuertes rasgos criollos. Tenía una mirada un tanto huraña y reírse le parecía impropio de señoritas, de tal modo que cada vez que le ocurría sonreir se sonrojaba, porque estaba convencida que cometía una falta de respeto. Con Víctor, que vivía riéndose y que tenía una risa muy contagiosa, ella pasaba todo el tiempo sonrojada. Fue su novia ese verano, lo que quiere decir que tenía quien le lavara la ropa. Esto que digo puede parecer escandaloso, pero hay que recordar que en aquella región y en aquellos años la relación amorosa se establecía del siguiente modo: los enamorados comenzaban sus primeros escarceos lanzándose miguitas de pan, piedrecillas, trozos de cortezas de árbol y otras cosas así, y cuando la mujer finalmente aceptaba, su acto de entrega quedaba ratificado el día en que ella le decía al hombre: *«¡Con la camisa sucia y enamorando! ¿Qué no tiene mujer que se la lave?»*.

El otro hecho ocurrió hacia el final de la cosecha. Transportábamos el trigo hacia la ciudad y Víctor, por supuesto, nos ayudaba en la tarea de carga y descarga del cereal. No era una operación liviana, no sólo por el peso de los sacos —ochenta kilos— sino porque había que agregar al esfuerzo físico un gran sentido del equilibrio, ya que en las enormes bodegas repletas de trigo a granel se transitaba por estrechas pasarelas armadas con simples tablones superpuestos. Víctor se había hecho un cargador más o menos experto. Compartía la faena completa y nos acompañaba en el camino a la ciudad. Nos detuvimos una vez, para descansar y refrescarnos, en un caserío llamado Quiriquina (que no tiene, por supuesto, nada que ver con la isla que Pinochet convirtió en un campo de concentración después del golpe de Estado). Todo el mundo aprovechaba la pausa para aliviar su vejiga y beberse una cerveza o un vaso de vino. Con Víctor estábamos instalados en la puerta de la cervecería. Antes nos había ocurrido estar ya, en varias oportunidades, en este mismo caserío, pero lo que le oí a continuación me lo decía por primera vez:

—¿Sabes, Huaso, que yo nací aquí?

Fue tal mi sorpresa que no hallé qué decir.

—Sí —agregó—, a unos cinco kilómetros de la carretera. Mis padres eran inquilinos en un fundo de por estos lados. Más tarde, cuando yo ya tenía cinco años, nos fuimos cerca de Santiago, a otro fundo donde les dieron trabajo a mis viejos.

Sólo entonces atiné a preguntarle:

—¿Pero, Negro, cómo nunca me habías dicho nada antes?

—Huaso, cuando uno es pobre de verdad, no le gusta hablar de sus pobrezas. Me duele recordarme de mi madre, lo que sufría y todas

las pellejerías que pasó en esos años, trabajando como una bestia—. Y dijo a continuación, advirtiendo que yo agachaba la cabeza: —Ya, huevón, deja esa cara para cuando estés arriba del escenario—.

Enterrar la soledad en el fondo del patio

Nos separamos a fines del verano del 58, sonrientes, porque confiábamos en nuestra amistad y sabíamos que volveríamos a encontrarnos. Yo había egresado de la escuela y partía al sur, contratado por el Teatro Universitario de Concepción. Víctor tenía todavía que terminar su curso de Dirección Teatral, que desarrollaría ese año en forma paralela con su participación en el conjunto Cuncumén.

Hacia el término de 1959 estuvimos juntos por un breve tiempo. Mi agrupación teatral lo había invitado para que presentara en Concepción, junto con su grupo, la obra cuyo montaje le había permitido acceder al diploma final. Fue muy felicitado, y naturalmente terminamos la velada en un bar restaurante de la ciudad. Como ya he dicho, Víctor no bebía, pero esa noche fue la excepción que confirma la regla. Estaba muy contento con nuestro encuentro y muy excitado con la perspectiva de una gira por América Latina que iniciarían pronto y que habría de terminar en Cuba. Bebimos, haciendo con la solemnidad propia del caso un resumen y balance de nuestra amistad. Discutimos interminablemente, con el calor y la pasión de siempre, sobre «lo que había que hacer con el teatro chileno». Ya de madrugada, y seguramente bastante embriagados, nos dio por «cazar búfalos», es decir, disparar trozos de pan con los tenedores, que manipulábamos como si se tratara de catapultas, a los enormes ratones que se paseaban en el pasillo que unía el comedor con los baños y la cocina.

Luego pasó un tiempo más o menos largo en que no nos vimos o nos veíamos muy poco. Entretanto, Víctor siguió desarrollándose sobre todo como cantante y compositor; más que eso, como gran exponente de la Nueva Canción Chilena y continuador de la obra de Violeta Parra. Si el teatro le había permitido ahondar en la condición humana, el canto le sirvió para hermanarse con el mundo. Por ese tiempo se casó y tuvo hijas. Fue un buen esposo y un buen padre. Creo que por entonces se decidió a agarrar su soledad y enterrarla en el rincón más alejado del patio de su casa.

Nos volvimos a encontrar, ahora muchas veces. Una de ellas fue cuando asistí a su representación de *La remolienda,* cuya puesta en escena aireó los escenarios santiaguinos con su frescura, chispa y espontaneidad. Posteriormente, en el 69, actué en dos obras distintas bajo su dirección. Siempre he creído que su fama como cantor ha dejado injustamente en la penumbra su trayectoria como director teatral, que es muy importante.

Ahora bien, ¿cuando me despedí realmente del Negro? ¿cuándo

le dije de verdad adiós a Víctor Jara? ¿Tal vez inmediatamente después del golpe de Estado, ese día aciago en que un amigo común me contó que Joan había ido a la morgue a reconocer su cadáver? ¿O acaso cuando me tocó leer en el Teatro Carlos Marx, en La Habana, los versos del poema inconcluso que escribiera en el Estadio Chile poco antes de ser inmolado por sus verdugos? ¿O quizás, Joan, le estoy diciendo adiós ahora, cuando escribo estos recuerdos suyos que me has pedido? Pero no, uno no puede despedirse de Víctor. Está, definitivamente, presente.

LAS GUERRITAS PRIVADAS DEL CAPITAN MAMBRU

«Es cierto que estamos muy aislados. Chile es una isla al extremo del mundo. Es tal vez por eso que ustedes están mal informados... Pero yo se los he dicho. Este aislamiento ha favorecido nuestra unidad. Una unidad acrecentada por 400 años de guerra con los indios. La guerra comenzó en 1541.»

. . . . . .

«Nosotros les ayudamos (a los pascuences), les enviamos dos veces al año un avión cargado con alimentos (...). Pero es típico de los pueblos rústicos: hablan y se quejan siempre de cualquier cosa.»

(Declaraciones de Pinochet al diario francés *Le Figaro*.)

Santiago, 1976

Aníbal Ponce, medio siglo después

VOLODIA TEITELBOIM

Como soy un poco tardo, después de medio siglo me pongo a pensar: si hubiésemos sabido en el verano de 1937 que Aníbal Ponce viajaba en el ferrocarril transandino y atravesaba Chile para tomar en Valparaíso el barco que lo conduciría a México, habríamos tratado de encontrarlo, nosotros, los estudiantes de la época, para llevarlo al Salón de Honor de la Universidad a fin de que nos hablara. Porque reconocíamos en él a un guía espiritual. Como en Mariátegui, sobre cuya obra y trayectoria la Federación de Estudiantes convocaba a foros y discusiones que caldeaban el ambiente y en las cuales solía participar el poeta Vicente Huidobro. Pero no supimos nada de ese viaje, porque se hacía, de seguro, más o menos reservadamente, tras la expulsión de sus cátedras en Buenos Aires, en razón de «su conocida actuación ideológica». Nos perdimos esas conferencias, pero de haber sabido la noticia de su pasada nos hubiese consolado, tal vez, la idea de que el maestro era joven, tenía menos de cuarenta años, y ya lo escucharíamos de regreso.

Pero hace hoy exactamente medio siglo que su vida se apagó en México. Una muerte tan prematura y tan funesta para la cultura y el pensamiento revolucionario latinoamericano como la de otro muerto precoz, José Carlos Mariátegui, fallecido a los treinta y cinco años.

El presente texto fue leído por su autor el 18 de mayo de 1988, en la Sociedad Argentina de Escritores, en Buenos Aires, en el acto de entrega del Premio Aníbal Ponce.

De haber vivido la edad promedio, ignoramos cuál hubiera sido el volumen, la extensión de su obra ulterior, aunque no es un misterio su sentido y dirección. No tenemos duda que habría enriquecido el movimiento revolucionario latinoamericano, que mucho necesita del poder creador de la inteligencia y del alimento diario de la cultura.

A los círculos avanzados del magisterio y del estudiantado chilenos de aquella época habían llegado los ecos de las conferencias dictadas en 1934 por Aníbal Ponce en el Colegio Libre de Estudios Superiores, que tres años más tarde se editaron en libro bajo el título *Educación y lucha de clases.* Todavía recuerdo el impacto que me produjo asimismo la lectura de *Humanismo burgués y Humanismo proletario,* igualmente nacida de un curso dictado en las mismas aulas, en 1935. Para mí fueron obras resplandecientes. Con inesperado fulgor iluminaron toda una trastienda a oscuras de la historia. Fueron una fascinante invitación a profundizar en su secreto.

A través de Aníbal Ponce por primera vez se nos perfiló en toda su grandiosa ambigüedad la figura de Erasmo de Rotterdam. Corrían los días del cuarto centenario de su muerte. Hitler estaba en el poder. La palabra «humanismo» cobraba una nueva y terrible urgencia. Otra idea se nos hacía presente con angustia, porque era una alternativa de vida o muerte: el concepto controvertido de la paz. Erasmo de Rotterdam la volvió a la consideración de su tiempo con un opúsculo que escribió hace cuatrocientos años, el *Elogio a la locura.* Poniendo al desnudo su absurdo, la guerra aparecía como una suprema fatalidad de la historia.

Un escritor escoge sus temas y sus personajes, aunque sean del pasado, conforme a un interés contemporáneo, a una concepción del mundo, a una definición ideológica, a una visión moral y a ciertas afinidades individuales. Ponce fijó sus ojos en Erasmo porque el humanista, que alguien llamó después el Voltaire del 1500, en un momento determinado alentó lo que algunos estimaron en él una obsesión: la condena a todas las formas de guerra, las grandes y las chicas, la execración de las armas, en una Europa entonces ensangrentada por conflagraciones fratricidas y exteriores. Era una orgullosa civilización que no vacilaba en proyectar la masacre a millones de habitantes aborígenes de un nuevo continente recién descubierto al otro lado del océano. Erasmo hace el alegato por la paz universal, describe el horror de los conflictos bélicos y lo hace con un sarcasmo que golpea como martillo.

Erasmo vivió en el otoño de una época. El suyo, al decir de Huizinga, es el otoño de la Edad Media. Como su analista Aníbal Ponce, como todos nosotros, la nuestra es una tormentosa estación de tránsito hacia un tiempo nuevo, hacia un tercer milenio, donde asomen esplendores de primavera, pero se sufren tercos rigores de invierno.

En la frontera de las épocas suele plantearse con más agudeza el problema de la naturaleza de las guerras. Durante los días de Erasmo se difunden las armas de fuego y los ejércitos de masas, formados a

menudo por mercenarios. Hoy día su gravedad se lleva a la enésima potencia porque el efecto del poder aniquilador podría desembocar en el apocalipsis nuclear. Erasmo en *La confesión del soldado* pinta el reino lóbrego de las cenizas, las aldeas en llamas, los labradores masacrados, las vírgenes violentadas, la carestía en las ciudades, la justicia sepultada, la libertad suprimida. Uno construye las ciudades; el otro las destruye. Uno crea la riqueza; el otro la dilapida. «Yo no exhorto... imploro: busquen la paz». Pide, conmina que se entiendan en torno a ella los que están divididos por sus concepciones sobre la tierra y el cielo. Esta idea fue también la de Tomás Moro y del cardenal Nicolo Da Cusa, que en su ensayo *La paz de la fe* habla del diálogo entre el hebreo y el griego, el cristiano y el árabe, el escita y el tártaro, el armenio y el persa.

Si Aníbal Ponce tomó en aquel entonces tan a pecho el asunto de la paz como tema crucial de su preocupación fue porque el riesgo era inminente. El fascismo, un régimen que hacía de la guerra el medio para dominar el mundo, estaba preparando ya la segunda conflagración mundial.

Cincuenta años después de su muerte deberá producirse un hecho que hace algún tiempo hubiese parecido inverosímil y para muchos delirante quimera. El presidente norteamericano más conservador del último medio siglo vuelve a encontrarse con el máximo representante del socialismo, de la paz, la perestroika y el glasnost, ahora en Moscú, la ciudad adonde Ponce llegó cincuenta y tres años antes, como lo decía a su hermana Clarita, «con emoción y alegría».

Se cumple en cierta forma aquella previsión anotada por Ponce en *El viento en el mundo,* cuando recordaba que un lector de Byron, también poeta, el de los Premios, un contradictorio Alfred Nobel, fabricante de explosivos, augura, tal vez como un descargo de conciencia: «El día en que dos ejércitos posean armas tan mortíferas que estén en condiciones de destruirse en menos de un minuto, las naciones civilizadas retrocederán de espanto». Aníbal Ponce murió siete años antes de que se lanzaran bombas atómicas sobre Hiroshima y Hagasaki. Tenía la ancha visión precursora. Estaría hoy entre los que creen que se da un paso por el buen camino con la eliminación de los misiles de alcance medio y corto, pero que es necesario asegurar un mundo sin armas a fines de nuestro siglo. Gorbachov recalca la idea de que por primera vez el hombre, que se sabe mortal, pero que hasta ayer creyó que la humanidad era inmortal, corre el albur de ver derrumbarse esta última certidumbre si se comete el suicidio termonuclear. Como vemos, las ideas vuelven a retomarse y cobran cada día una vigencia más estremecedora. La zozobra de Erasmo, que fue también la de Ponce y la de Gabriela Mistral, defensora pública de la paz, «palabra maldita», se torna en una causa cada día más imprescindible y multitudinaria.

Dichas conferencias de Ponce, su vívida y contrastada evocación

de Erasmo, tuvieron en aquella fecha lejana para un muchacho recién llegado de provincia a la capital, la fuerza de un impulso que lo arrastraba a audacias indudablemente superiores a sus fuerzas. Un día, cuando cursaba los primeros años de Derecho, en un cuaderno de composición escolar, manuscribimos una ambiciosa disertación sobre el tema, que, en el fondo, era un alegato antifascista primerizo, una precipitada perorata antibélica, tal vez un ingenuo llamado a que los estudiantes asumiéramos nuestros deberes frente a la gran amenaza. Teníamos diecisiete años. En esa velada vespertina advertí que el más conspicuo asistente era un desgarbado sujeto de casi dos metros, con un físico parecido al de Miguel Angel Firpo, que había nacido en un barrio obrero de Buenos Aires, conceptuado uno de los más grandes narradores chilenos, Manuel Rojas.

Decidimos seguir la pista a Aníbal Ponce. Leyendo su obra nos topamos, entre muchos nombres, con el del más opulento banquero de la época, Jacobo Fugger. Alguien que eche una ojeada a un libro mío de juventud, *El amanecer del Capitalismo y la conquista de América,* descubrirá de algún modo la huella de Aníbal Ponce. Allí está el aludido Fugger. Fue un indicio que nos permitió más tarde conocer el episodio, en apariencia sorprendente, en que este banquero de Carlos V recibiera del monarca entonces más poderoso, en pago parcial por los préstamos que le hiciera para comprar la corona del imperio alemán, las tierras incógnitas que se extendían al sur del Perú, que acababan de conquistar Pizarro y Almagro. Así nos percatamos que un Chile, aún innominado y todavía no conquistado, se transfería a los más ricos prestamistas del orbe, quienes, finalmente, desistieron de la empresa por no considerarla negocio rentable y garantizado. Con la punta del ovillo hallado en la obra de Ponce fuimos moviéndonos en un laberinto de causas, intereses, ambiciones y codicias que nos mostraron cómo este continente fue descubierto hace cerca de medio milenio por navegantes de unos barcos a vela que movía el motor del dinero del capitalismo naciente. Necesitaba éste el mundo como escenario de su acumulación primitiva. Buscando el oro de las Indias se las apropió a sangre y fuego. Por aquellos años de nuestras mocedades, en su *Hitler me dijo,* de Rauschning, leímos que el Führer invocaba el derecho a recuperar en América las posesiones de los banqueros alemanes Fugger y Welser. En este capítulo Aníbal Ponce nos vinculaba al mundo de hoy hablándonos del ayer.

Hora de precursores

Nos atraían los grandes ejemplos, las voces insignes, los héroes de esta América conforme al modelo de Martí. Poco antes había muerto en emboscada el General de los Hombres Libres. En hora temprana Sandino fue señalado por nuestra Gabriela Mistral como el hombre

representativo del lacerado subcontinente. La chilena convocó a la juventud al sur del Bravo a alistarse en la legión dispuesta a dar su sangre por la independencia de Nicaragua, signo de la libertad de América Latina.

En ese año de la muerte de Aníbal Ponce, un mes antes, había fallecido otro revolucionario latinoamericano entrañable. Era un hombre desgarrado hasta el tuétano, que siente al infinito el dolor de España asaltada por el fascismo. Al peruano César Vallejo el tiempo lo agiganta. Es poeta fuerte, originalísimo, a la cabeza de la vanguardia histórica. Es tiempo del surgimiento de unos cuantos adelantados, cuya influencia sigue adentrándose. Si su compatriota, camarada y auspiciador José Carlos Mariátegui lo publica y lo destaca en las páginas de «Amauta», *Los Heraldos Negros* y *Trilce* son en poesía algo tan trascendente como *Residencia en la tierra* nerudiana, y en el plano ideológico cultural como *Siete Ensayos de Interpretación de la realidad peruana, Educación y lucha de clases, Humanismo burgués y Humanismo proletario.* Nos hablan de una galería de colosos muy disímiles, pero unidos por un vínculo común. El poeta Vallejo declara haber nacido «un día que Dios estuvo enfermo, grave». Rafael Alberti lo considera «el primer gran poeta comunista de lengua hispana. Sabía mucho marxismo —agrega— y en Madrid fue el *maestro* de algunos jóvenes poetas. Tenía un gran amor al pueblo español y escribió esa obra genial, que es *España, aparta de mí este cáliz*». Este hombre tuvo la premonición de su muerte. Vaticinó: «Moriré en París con aguacero, un día del cual tengo ya el recuerdo». La realidad no desdijo su profecía. Falleció en Viernes Santo, el 15 de abril de 1938, un mes antes de Aníbal Ponce.

Fueron ambos hombres ejes que comprometieron sus vidas incondicionalmente. Se sumaron a los que quieren cambiar la relación humana, al precio de la entrega radical, del sacudimiento de las conciencias. Fueron discípulos de lo nuevo y también del oficio repetido, pero siempre necesario de ser hombres, para quienes no están hechos los renunciamientos, el oportunismo ni los fines triviales. Son seres angustiados porque profesan una alta moral. Ya en esto Ponce continuó en otro plano y hora, a José Ingenieros. Ambos viajaron por separado a la misma tierra de sus sueños y escribieron sobre ella, a sabiendas que la vida de un revolucionario siempre es dramática, «el dolor nos agarra, hermanos / hombres, / por detrás, de perfil».

Para inexpertos aspirantes a poetas, otra atracción magnética nos seducía en el argentino: el pensador que era también el artista. Poseía una trabajada y soberana condición de escritor. Tenía el don del estilo, sin dejadez, infatigable en la búsqueda de la perfección. El autor revolucionario, que ocupaba una primera fila entre los hombres que anhelaban contribuir a la liberación política, económica, intelectual, o sea, total de América Latina, transmitía su ceñido mensaje con el más estético decoro.

Entre los ensayistas latinoamericanos Ponce es de los que escribe con sobrios destellos y garantiza a su lector una simultánea lección de cernida profundidad y hermosura. Su castellano no es nunca precipitado. Despide la serenidad del que controla sus penas, mejor que ese Vallejo, el cual de súbito comunica una noticia trágica: «Murió mi eternidad y estoy velándola». Entendemos que Ponce nunca fue un insensible. No contempla al mundo con gesto olímpico, sino con un sentido de conciencia de la necesidad del que nunca se coloca al margen de la tormenta, ni tampoco pasa distraído haciendo la vista gorda frente a los demonios internos y externos del hombre.

Aboga por los desventurados. Aníbal Ponce lo hace con un lenguaje que es hoy clásico, Vallejo asume la misma causa con el idioma del dolor y del descarnado respeto profundo al sufrimiento causado por una sociedad cruel. Su sentimiento linda con la idea de lo sagrado: «Amado sea el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas». Estos hombres quieren tocar la verdad, volver el enigma evidencia, descifrar y revelar las razones de la injusticia en nuestro tiempo e intentar la solución real.

Personas así niegan la negación del hombre para afirmarlo. Pasan del polo negativo, de la desintegración y la desesperanza, de la desolación pasiva, al polo positivo, en que el padecimiento se transforma en energía para asumir su responsabilidad ante el mundo.

Aníbal Ponce insurgió contra la expoliación, el caos y el desorden, que son cada día peores, sobre todo en nuestro medio latinoamericano. Como su casi contemporáneo peruano de vida y muerte lo recuerda, «el dolor crece en el mundo a cada rato, crece a treinta minutos por segundo, paso a paso».

Hombres así no están hablando sólo de sí mismos. El martirio traspasa los límites. Los tiranos con la espada y las oligarquías con el hambre quieren hacer caer de rodillas a los pueblos. Los combatientes quieren terminar con «el pan crucificado», superar la queja, el improperio inútil. El poeta aconseja: el único modo de desterrar el dolor del mundo es actuar. Porque «hay, hermanos, muchísimo que hacer», insiste Vallejo. Por eso titula un poema en prosa «Voy a hablar de la esperanza».

Preocupó a Ponce, buen lector de Marx, la «alienación del hombre», que, como decía el fundador, sólo se podrá suprimir eliminando la alienación misma y las causas que la generan.

Aníbal Ponce fue camino hacia el porvenir, evolución ideológica, maduración reflexiva, lector y escritor copioso en hallazgos. Avanzó por una senda que las generaciones nuevas tendrían que recorrer haciendo un trayecto a menudo imprevisible, plagado de retrocesos, marcado por falsas señalizaciones de carretera. Sin embargo, el viento en el mundo no ha cambiado de rumbo. Los deberes de la razón y la cultura, ensanchados y ahondados, más complejos que nunca, continúan siendo los que apuntó el pensador argentino.

Todo libro que ha hecho época, todo hombre que dejó por herencia páginas memorables, tiene que ser leído dialécticamente, ubicándolo dentro de su tiempo y circunstancias, distinguiendo entre lo efímero y lo permanente, extrayendo del fondo de su mensaje lo que mantiene vigencia.

Un exiliado se complacerá por añadidura en señalar en Ponce su apertura a la cultura universal. Se sostiene que es Buenos Aires la ciudad latinoamericana más abierta y permeable a la información europea. Y a la vez se considera al argentino un entusiasta de lo suyo. Sería una afortunada amalgama. El hombre expulsado de sus cátedras que tiene que buscar —como decenas de miles de sus compatriotas, especialmente intelectuales, en las décadas siguientes— el trabajo y el pan en el destierro, alcanzó a columbrar antes de su viaje por la mala ruta de Morelia a Ciudad de México nuestra entrañable interdependencia latinoamericana. En ello valorizaba el cimiento que da la cultura del mundo sin coincidir con el exceso de la «frase célebre» de Jorge Luis Borges, bibliotecario del universo, que se calificó a sí mismo y consideró a sus compatriotas «europeos en exilio».

Si ponce hubiese vivido medio año más habría alcanzado a conocer el triunfo del Frente Popular en Chile. Falleció un año antes del estallido de la II Guerra, respecto de la cual advirtió con argumentados alertas.

No llegó a la edad que le permitiera el goce de comprobar, con el acontecimiento cardinal de la gesta cubana, que la Revolución no es un sueño ni un accidente en América. Ponce, como todos los luchadores que dejaron escrito su signo y su mensaje, no se encuentra sujeto a prescripción de largo tiempo. Está presente en cualquier hora nueva. No es ajeno, en la línea larga y profunda a los gérmenes de la epopeya sandinista. A la trayectoria de un muchacho nacido hace setenta años en su tierra que bien hubiera podido ser su alumno y se convirtió en maestro de las juventudes latinoamericanas, el Che Guevara. Se hubiera sentido realizado en la obra y el pensamiento, en la personalidad titánica de Fidel, la más alta expresión de la teoría viva, de la práctica revolucionaria en el continente.

A todos nosotros, a los sobrevivientes de aquella época, a los nuevos portadores de la antorcha, a los pueblos dispuestos a liberarse, nos ha correspondido vivir un medio siglo en que hay que rendir examen todos los días y enfrentar desafíos que no dan un minuto de tregua.

La de Ponce, para emplear una expresión que él recordó, fue «palabra pública», por excelencia. Pertenecía al contratipo de ese escritor al cual filósofos griegos atribuían, como al orador y al político, la tarea de «apaciguar al populacho amotinado». Discrepaba de Platón en cuanto veía en la muchedumbre «una especie de monstruo feroz». En América Latina los «monstruos feroces» son otros. Son los fabricantes de desaparecidos, los que reclaman a cada vuelta de esquina el poder y saquean la economía como un botín de guerra.

Como a su pueblo, a él le tocó vivir y sufrir este drama en carne propia. Argentina empezó a padecerlos en tono desdichado mayor y en términos cíclicos a partir de 1930. Sobrevino la hora del «hombre prisionero», algo más que el título preciso de un libro testimonial que un joven encarcelado, que luego sería biógrafo y compilador de Aníbal Ponce, Héctor Agosti, me enviara en los años en que ambos comenzábamos nuestra tarea, teniendo como un ejemplo al autor de *El viento en el mundo.*

Décadas después Roberto Fernández Retamar reiteraría un cambio de papeles en ciertos personajes shakesperianos de *La Tempestad.* A diferencia de Rodó, no pondría en el centro a Ariel, encarnación del espíritu y la gracia, genio del aire, sino al feo Calibán, representante de la masa sufrida, el que trabaja con sus manos, el hombre de la tierra. Ya antes Aníbal Ponce lo había señalado en su inolvidable ensayo *Ariel o la agonía de una obstinada ilusión,* directamente entroncado con la idea de la segunda independencia de nuestra América de la coyunda imperial y con los deberes de la inteligencia.

En el país donde vivo mi exilio escucho hoy voces semejantes. La revolución es una obra del pueblo y del espíritu de avanzada. Es la creación conjunta de los trabajadores manuales e intelectuales.

No incurriré en el desatino de decir a los argentinos nada nuevo sobre su Aníbal Ponce, que de alguna manera pertenece también a la cultura revolucionaria latinoamericana. Constatamos una vez más, porque es un escándalo que debe ser denunciado en alta voz, que en nuestro continente, el mutismo organizado sobre grandes nombres del pensamiento ha hecho su labor de zapa para que su obra y su magisterio no sean el patrimonio de todos ni ocupen el campo extenso del conocimiento que corresponde a la magnitud de su talento y a la importancia de su aporte. En este orden ojalá nos concertáramos para intentar algo a nivel de continente.

«Amigos de Aníbal Ponce» mantienen encendido el fuego de su memoria con una labor que no sólo es fidelidad a la justicia histórica, sino también siembra para una cosecha futura que le reconozca el influjo latinoamericano debido a su grandeza.

Un premio para el pueblo chileno

El Premio Aníbal Ponce ha sido concedido a argentinos eminentes, en reconocimiento a una línea de vida intelectual, moral y civil que autoriza a los agraciados a mirar con la frente alta a sus contemporáneos.

Hasta ahora sólo en un caso el Premio fue otorgado a un no argentino, a un escritor del otro lado del río, a un maestro por muchos títulos, Jesualdo el uruguayo. Lo merecía por todo. Porque cumplió hasta el fin con las tareas de la conciencia como «levadura indispen-

sable de la Revolución». Mayor valor moral tiene tal actitud y conducta en un continente donde, por lo general, ser un revolucionario no es motivo de laureles, sino de muerte, carcelazos, exilios, discriminaciones, listas negras, condenas al hambre y a la mil veces mentada, pero brutalmente efectiva, «conspiración del silencio». Jesualdo fue objeto del honor ponciano por valores propios, intrínsecos y abundantes. Recayó también sobre su frente ese signo luminoso en un momento deliberadamente preciso en que las tinieblas se cernían sobre su patria, aherrojada por la dictadura castrense. Aníbal Ponce, que en 1933 había participado en Montevideo, inaugurando el Congreso Latinoamericano contra la Guerra Imperialista, en su carácter de Presidente de la comisión organizadora, cruzaba de nuevo el río de la Plata para decir con este gesto al pueblo uruguayo que los argentinos eran solidarios.

En el caso de esta noche es también un secreto público —(lo ha dicho Raúl Larra en su generosa intervención)— que al otorgarse en 1988 el Premio Aníbal Ponce se quiere expresar toda la simpatía que merece no sólo al jurado que lo discernió, sino al pueblo argentino, la causa de la democracia y de la libertad en Chile. Soy, por cierto, el primero en entenderlo así. Es una expresión más entre las muchas manifestaciones de apoyo recibido en este país, por esa grande, porfiada e invencible muchedumbre compuesta por los combatientes contra el fascismo al otro lado del monte.

Estamos unidos por la vecindad y la historia, por los infortunios del pasado, por ideales comunes y esperanzas sin desmayo. Tenemos innumerables vínculos contraídos antes y después de la epopeya del ejército de los libertadores cruzando los Andes, muchos más de los que se enseñan en la escuela. Los indómitos araucanos nos vinieron de este lado de las cumbres; el tráfico de capitanías con límites cambiantes, la imagen del joven Sarmiento atravesando también la cordillera para escribir en la mole granítica un lema que se hizo clásico, aunque se volvió cita de almanaque y aún no termina de aprenderse: «Bárbaros, las ideas no se degüellan». El dato transmitido por el autor de *Facundo* a Alberdi, no escapó al ojo penetrante de Aníbal Ponce: «En Copiapó —le explica el sanjuanino— se pagan 14 pesos al barretero rudo y 50 pesos al barretero inglés».

Si Aníbal Ponce no pudo dar en Chile la conferencia que me hubiera gustado oír cuando él viajó silenciosamente a México, algunas escuché, en cambio, a su fiel Agosti. No olvido que durante años compartimos la sala de redacción de *El Siglo,* recién fundado, con un poeta argentino que escribía en mi presencia su «Himno de pólvora» y luego redactaba a velocidad supersónica sus diarias columnas «De Sol a Sol» y el «Diablo Cojuelo». Raúl González Tuñón volvió de España en guerra, junto con Neruda, precisamente en el año de la muerte de Aníbal Ponce. Allí se quedó a trabajar con nosotros por un largo tiempo. Aprendimos mucho de él. En ciertas temporadas solía venir

a visitarlo Roberto Arlt. Los tres juntos visitábamos la cárcel de Santiago para ver presos políticos. Me conmovía como hombre y como escritor ese acongojado autor de *Los siete locos, El juguete rabioso,* y tantas otras obras.

Tanta hermandad retornó en día posterior a Santiago, personificada en un gigante del cuerpo y del alma, un hombronazo delicado, de sorprendidos ojos azules. Venía a decir sí al Chile de Allende y a saludar, de paso, la aparición en los suburbios de un pequeño barrio fantástico, una agrupación de casas improvisadas de la noche a la mañana, recién florecidas en la frente coronada de espina de los extramuros. A esa población precaria, edificada a cuartas, los moradores le dieron por óleo y crisma una denominación anticonvencional: Pablo Neruda. La mirada atónita de Julio Cortázar fue leyendo, en toscos rótulos, con pintura todavía fresca, los nombres de las calles apenas trazadas: «Tentativa del Hombre Infinito», «El Habitante y la Esperanza», «Tercera Residencia», «Canto General», «Arte de Pájaros», «Una casa en la arena«, «La espada encendida». El padre de *Rayuela* quedó estupefacto viendo cómo manaba esa agua pura del pozo ancestral del pueblo, cómo subía de la raíz de la gran pobreza. Sintió nacer, estallar un manantial capaz de empinarse y de hacer de la vida un acto fundador y de la poesía una pila bautismal. Le parecía tal vez como una página no escrita de su obra.

El noble Cortázar se daba entero a los empeños más dignos. Era un gran bueno sin fronteras. ¡Cómo se entregó a la causa de Nicaragua libre! Con nuestro pueblo fue un solidario absoluto. Viajó a distintas ciudades del mapa —México, Thorun— para decir su opinión antidictatorial sin eufemismos. Escribió con total desprendimiento, con la mejor y la más sonriente voluntad en *Araucaria de Chile.* No se me desvanecerá su estatura, su tan elevada imagen, su gesto de niño grande, su expresión inefable de la última vez que lo vi, rememorando a su amigo Pablo en la sede de la Unesco. ¡Qué hombre, qué escritorazo, qué argentino límpido, qué amor por la vida, por la palabra insinuante, misteriosa y justa a la vez, por la gente que la pronuncia y la hace verdad en la práctica; qué pasión por la belleza y por la libertad!

Tantos lazos nos unen a través de las distancias de la pampa y por encima de los Andes. Pero no es una de las montañas altas del mundo la que nos ha separado más. Son esas dictaduras de ambos lados que se intercambian muertos. Los 119 desaparecidos que, según los esbirros de Pinochet, murieron en tierra argentina a causa de supuestos enfrentamientos intestinos hablan, como un hecho entre mil, de la complicidad de los déspotas.

Este acto de los Amigos de Aníbal Ponce, celebrado en la Sociedad Argentina de Escritores, nos confirma la indivisible comunidad de destinos de dos pueblos fraternos, de dos culturas contiguas, de un solo sueño, de justicia y de verdad, ése que se sigue soñando como un recado al mañana en las páginas del hombre que hace cincuenta

años partió sin decirnos adiós, pero nos continúa señalando la perspectiva del tiempo como un horizonte que nunca se agota.

Desde la otra ladera han venido algunos chilenos para convivir el episodio solidario. Al fin de cuentas, este acto es un abrazo para todos los que en nuestra patria se están jugando la vida contra el fascismo, que ahora pretende seguir eternizándose en el poder a través de un simulacro de plebiscito. La nación casi entera reclama democracia. Pero la fractura opositoria bloquea todavía la conquista de la anhelada libertad. Un sector se prepara para incorporarse al sistema y otro brega todos los días para terminar con el dictador y la dictadura, única forma de evitar los nuevos asaltos del tigre y las reincidencias de la tragedia. El pueblo no quiere más golpes de Estado, no quiere más muertes, no quiere más seres humanos esfumados en la operación «noche y niebla». El pueblo no quiere venganza pero exige justicia. No acepta el olvido porque si se borra el pasado se está irremisiblemente condenado a repetirlo. Para esos valientes no hay día sin batalla. Están en la brecha la mujer, el hombre. Actúan el obrero, el campesino, el poblador. Lucha el estudiante y el académico, el profesional, el intelectual.

Se encuentran, coinciden en la demanda los vivos y los muertos que permanecen. Pablo Neruda anda por la calle, no sólo en sus días aniversarios del nacer y morir. Su herencia es una bandera que se despliega, como la de Recabarren, como la de Allende, en cualquier momento y en todas partes. A pesar del rescripto de la Junta decretando el «apagón cultural», el pueblo y sus artistas se lo pasan encendiendo luces en medio de la noche larga. En julio se desarrollará en nuestra patria una gran ofensiva del espíritu, con participación de figuras de la cultura mundial, en torno al emblema de la libertad y al común denominador Neruda, bajo el lema «Chile Crea». Porque así es. De eso se trata. De crear una vida nueva.

Medio siglo después de su desaparición física nos ayuda en la batalla uno de los intelectuales más irradiantes de nuestra América. El nombre de Aníbal Ponce señala el deber de la inteligencia, que no practica la soledad, sino que hace de la cultura obligación social, algo tan común como el pan cuotidiano. Ella ha de ser elemento básico de un esfuerzo secular que libere a nuestra América de todas las servidumbres y convierta el humanismo en hecho real y concreto, garantía para nuestros países que nunca jamás volverán a desatarse las orgías de la muerte y a erigirse el crimen en primera razón de Estado.

Gracias, Amigos de Aníbal Ponce, argentinos solidarios, por este acto sin olvido, por esa distinción destinada a honrar el sacrificio y el coraje de un pueblo que, al otro lado de las nieves eternas, no está a la espera, sino impulsando la salida del sol y de la libertad por encima de la enorme, difícil cordillera.

Santiago, 1976

Ciencia, tecnología y subdesarrollo

Sus manifestaciones en Chile

FELIPE CABELLO

«Con todas estas ventajas (recursos naturales) los habitantes del país debieran ser mucho más prósperos de lo que son».

«Es muy extraño que, en un país donde la minería se ha practicado por muchos años, un proceso tan simple, como el de reducir las piritas para eliminar el azufre del mineral de cobre antes de fundirlo no haya sido descubierto». «Los mineros chilenos estaban convencidos que las piritas de cobre no contenían cobre, y se reían de los ingleses que decían lo contrario; a su vez, los ingleses se reían y compraban los minerales más caros por unos pocos pesos.»

«A la pregunta de qué pensaban acerca del hecho de que el rey de Inglaterra mandara a una persona a Chile para coleccionar lagartijas, escarabajos y rocas, el abogado pensó seriamente por un momento, y dijo: Aquí hay gato encerrado, nadie es tan rico como para mandar gente a coleccionar basuras».

El contenido de estos párrafos traducidos del capítulo XII, «Chile Central, 1834» *El viaje del Beagle,* de Charles Darwin, publicado hace cerca de 150 años, podría ser nuevamente aplicado no sólo a Chile, sino que a la mayoría de los países en desarrollo. Por un lado, nos presentan a Darwin como un observador metódico y sagaz no sólo de la naturaleza, sino que también de las estructuras políticas y sociales y de la cultura de los países que visitaba. Simultáneamente, estas observaciones y otras de la misma época establecen ya en forma clara las relaciones entre ciencia y tecnología, economía y sociedad.

Como ya lo observara Darwin, estas relaciones en los países en desarrollo se caracterizan por una economía dependiente, desarrollo científico y tecnológico rudimentario, explotación irracional de los recursos naturales cuyos frutos no benefician al país y una ausencia de conocimiento acerca del valor de la ciencia y tecnología, como herramientas necesarias para el desarrollo económico. Desgraciadamente, si bien es cierto que ha habido progresos en el desarrollo de la ciencia y la tecnología en países en desarrollo, las características observadas por Darwin hace más de un siglo aún persisten. El objetivo de este artículo es plantear y resumir algunos puntos de vista acerca de las causas de este fenómeno y a estimular el debate sobre sus posibles soluciones.

Ciencia, tecnología y política mundial

Durante los últimos años se ha suscitado un renovado interés en el desarrollo de la ciencia y la tecnología, especialmente en lo que dice relación con su influencia en el ámbito económico y político. Los líderes políticos, industriales y militares de los países desarrollados han manifestado en diversas reuniones y documentos su esperanza de que la ciencia y la tecnología solucionen los problemas que enfrentan tanto sus sociedades como las sociedades de los países en desarrollo. Probablemente han contribuido a este interés renovado en la ciencia y la tecnología la esperanza de que ayuden a salir de la crisis económica por la cual atraviesa el mundo occidental industrializado y en desarrollo. Este interés también se ha reactivado a causa de los progresos sustanciales hechos en los últimos años en diversos campos científicos y tecnológicos tales como la biotecnología, la física de partículas y la computación. Paradojalmente, este renovado interés en la ciencia y tecnología en los países desarrollados ha ido acompañado de una política de restricción del gasto público destinado a la investigación carente de potencial bélico o aquella no destinada a mantener la competitividad de los diversos países en el mercado mundial. Dentro de este panorama, las inversiones en investigación científica por contenido social, tales como las biomédicas o del ambiente, pasan a ocupar un plano subalterno. En algunos países estos cambios han estado acoplados a una tendencia creciente de transferir la investigación científica y tecnológica de laboratorios gubernamentales o estatales a manos privadas, a pesar que un buen porcentaje de ella es financiada con fondos públicos. Simultáneamente, cada vez se usa más la ciencia y la tecnología como un factor más de influencia en la política exterior de los países industrializados y se tiende a limitar la transferencia de tecnología a los países en desarrollo.

Este tipo de tendencias ha sido puesto en evidencia en las discusiones previas a la creación de uno o más centros internacionales de biotecnología destinados a entrenar científicos y desarrollar biotecnologías

necesarias para los países en desarrollo. Esta iniciativa que contaba con el apoyo de UNIDO (United Nations Industrial Development Organization) y de numerosos países en desarrollo, no ha recibido el apoyo que se esperaba de los países industrializados. Similar suerte han corrido anteriores propuestas de los países en desarrollo que forman la UNCSTD (United Nation Conference on Science and Technology for Development), para la obtención de fondos para el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y para la creación de un Centro de Ciencia y Tecnología dependiente de las Naciones Unidas con sede en Nueva York (3, 10, 12).

La aparición y exacerbación de estas tendencias proteccionistas en la política de la ciencia en los países desarrollados influyen negativamente la posibilidad de desarrollar ciencia y tecnología en los países en desarrollo, y tienen como objeto mantener la primacía económica de los países industrializados en el sistema económico mundial. Sin lugar a dudas, esta situación constituye un desafío a la comunidad científica, a los economistas y a los políticos de los países en desarrollo, para alcanzar un consenso con respecto a las medidas necesarias para desarrollar aquella ciencia y tecnología que sirva a los intereses de sus sociedades y, al mismo, tiempo contribuya a ello, y se enriquezca con los aportes de la ciencia y tecnología mundial.

Ciencia, tecnología y subdesarrollo

Nadie discute hoy en día que los países en desarrollo necesitan del desarrollo de la ciencia y la tecnología por razones económicas, educacionales, culturales y de identidad nacional. La solución de problemas autóctonos indudablemente son de poco interés para científicos y gobiernos de otros países y no se puede esperar que su solución provenga de transferencia de tecnología que, generalmente, cuesta cara, es muchas veces inadecuada para las condiciones locales y no estimula el desarrollo científico y tecnológico local. La creciente evidencia de que la ciencia y la tecnología se usan como arma política de presión, hace recaer en los gobiernos de los países en desarrollo la responsabilidad de promover y mantener una capacidad científica y tecnológica relativamente independiente que les permita resistir eventuales presiones de este tipo. Las necesidades de una política de desarrollo que atienda los requerimientos básicos en educación, salud, vivienda, recreación, alimentación y preservación del medio ambiente, hacen también necesaria la creación de un aparato científico-tecnológico que asegure la satisfacción de estas demandas en el contexto de un desarrollo económico armónico. Este aparato científico-tecnológico es también necesario para decidir cuál es la tecnología que los países necesitan y dónde puede obtenerse a precios adecuados, ya sea en países desarrollados, en países en desarrollo o a veces dentro del mismo país.

Esta capacidad es igualmente necesaria para cautelar los intereses nacionales cuando se introducen tecnologías al país por entidades que no son responsables ante las comunidades nacionales, como ocurre con las compañías transnacionales, con instituciones no gubernamentales o con individuos de otros países. Es necesario recalcar también que son los científicos nacionales los llamados a analizar y estimar el impacto social, ambiental y aún ético-moral que pueda tener la introducción de tecnología a un país. La introducción de tecnología a países en desarrollo sin un adecuado estudio de las capacidades locales para recibir esta tecnología y dirigida primariamente a la obtención de ganancias económicas a corto plazo, está creando una serie de desequilibrios que, paradojalmente, general mayores problemas que los que la introducción de dicha tecnología quería corregir, y cuyas soluciones se desconocen. Desgraciadamente, esto ha sido ilustrado en forma cruenta con la explosión de isometiltiocianato en Bophal, India, y con la exposición de por lo menos tres mil personas a radiación debido a contaminación de una fundición de acero, en México, con material radiactivo. Para cumplir su rol cautelador de los intereses nacionales, esta capacidad científica tecnológica debe interactuar con la comunidad nacional y tener acceso a las esferas políticas de decisión.

El análisis de las causas del escaso desarrollo de la ciencia y la tecnología en los países en desarrollo en muchas ocasiones tiende, a nuestro juicio, a señalar más bien las manifestaciones del fenómeno que sus causas. Es así como se señalan la falta de dinero, la politización de las universidades e institutos, el consumismo, el elitismo, la falta de imaginación y disciplina, la democratización, el feudalismo y aún a veces ¡el clima y la raza! como responsables de la desmedrada situación de los planteles científicos y tecnológicos en los países en desarrollo. Estos análisis superficiales del problema llevan a plantear soluciones parciales, que generalmente funcionan como paliativos, por plazos cortos y que contribuyen a oscurecer el estudio de las verdaderas causas del mal.

Sin dejar de reconocer que en algunas ocasiones, y variando de país en país, algunas de las características arriba nombradas puedan haber influido negativamente en el desarrollo de la ciencia y la tecnología, la característica común que une a todos los países en desarrollo es la presencia de una economía dependiente que generalmente no sirve los intereses de la mayoría de la población.

Las características propias de la dependencia económica no admiten o no necesitan inversiones nacionales de capital en ciencia y tecnología, ya que la falta de industrialización de estas economías no genera los incentivos (económicos o culturales) para el desarrollo de una ciencia y tecnología locales. La influencia de la industrialización y la expansión de la economía en la evolución de la ciencia en los países industrializados ha sido puesta de manifiesto durante los últimos si-

glos. En cambio, sistemas económicos como los dependientes que pueden funcionar con un gran porcentaje de analfabetos y que no invierten en la protección de la salud de la población y del ambiente, no necesitan de expertos en ciencias biomédicas, ecología, física de partículas o computación. Este tipo de sistemas, aún cuando logran crear cierta capacidad científico-tecnológica, son incapaces de sustentarla. Lo demuestran las cifras, que indican un aumento en el número de científicos en países en desarrollo a un 12,6% del total mundial. Sin embargo, estos científicos reciben solamente un 2,9% de la inversión mundial en investigación científica. En cambio, los países industrializados, que emplean el 70% de la fuerza de trabajo en ciencia y tecnología, invierten en este campo el 97% del gasto mundial en ciencia. Esta falta de apoyo se evidencia también en la llamada fuga de cerebros, sin menospreciar el importante papel que juega la dependencia cultural en este fenómeno, generada también por la dependencia económica. Otra manifestación de la incapacidad de los sistemas económicos de los países en desarrollo de utilizar ciencia y tecnología, es la imposibilidad de aplicar incluso técnicas y métodos que son desarrollados en esos mismos países, por ej.: los avances en la quimioterapia de la tuberculosis de los últimos años han sido hechos en países en desarrollo, donde la tuberculosis es frecuente causa de morbilidad y mortalidad. Sin embargo, esos avances benefician más a los enfermos de países industrializados, que tienen los recursos para ponerlos en práctica.

Además, la dependencia económica es muchas veces consustancial con una pérdida de la democracia que va acompañada de su secuela de retraso educacional, cierre de universidades e institutos, persecución y emigración de científicos y técnicos. Lo deletéreo de estos hechos para el desarrollo de la ciencia y la tecnología ha sido claramente demostrado en varios países del continente en los últimos quince años.

La ausencia de necesidad de ciencia y tecnología en el devenir económico de los países en desarrollo, acompañado de un estado embrionario de las mismas, que no guarda muchas veces relación con las necesidades de la gran mayoría de la población y que sigue las líneas de moda en los países industrializados, genera relaciones en las cuales los científicos y técnicos tienen escasa influencia y ascendencia sobre la sociedad. Esta situación conduce a veces a la desmoralización dentro de los cuadros científicos y tecnológicos, ya que esta falta de influencia en las instancias de decisión se la imputan a la sociedad misma, sin percatarse de que esta situación es una manifestación más de la dependencia económica y cultural. En muchas oportunidades los grupos científicos logran articular y presentar sus posiciones en diversas instancias de la sociedad, pero encuentran muy poco eco, lo cual es explicable dado su divorcio de las reales necesidades de la gran masa de la población y la falta de educación de la misma. No es difícil entender que alguien que no sepa leer y gaste enormes esfuerzos en procurarse alimentación, vivienda y atención médica no se emocione por

la reacción atómica en cadena o el descubrimiento de un nuevo método de producir vacunas. Tampoco puede pedirse que un economista o político preocupado de crear un sistema económico que cubra necesidades humanas básicas como alimentación o vivienda vea un microscopio electrónico o un telescopio como necesarios para satisfacer esas necesidades a corto plazo.

Pareciera, entonces, importante que las comunidades científicas de los países en desarrollo tomaran conciencia del efecto deletéreo que sobre el desarrolo de la ciencia y la tecnología tienen la dependencia económica y cultural y elaboren planes dentro de ese contexto para incrementar el desarrollo científico. Al mismo tiempo, debieran analizar y señalar aquellas situaciones en las cuales sus disciplinas pueden influir positivamente para disminuir la dependencia. Como medida a largo plazo es indudable que poderosas palancas para estimular el desarrollo de la ciencia y la tecnología son la presencia de una economía no dependiente y una población alfabeta, con una educación que ha estimulado el espíritu crítico, la capacidad de análisis y de pensar lógicamente, la disciplina y la curiosidad, la búsqueda de la verdad y la comprensión del entorno tanto social como biológico y físico. Es esperanzador notar cómo aquellos países que dan pasos para asegurar su independencia política y económica realizan al mismo tiempo esfuerzos para alfabetizar y elevar el nivel educacional de su población. Estas medidas generan, a largo plazo, las condiciones para el desarrollo de la ciencia y la tecnología.

Ciencia y economía en Chile

La evolución de la ciencia y la tecnología en Chile no ha escapado a los avatares de la ciencia en un país en desarrollo con una economía y cultura dependientes y un incipiente desarrollo industrial. Un análisis de la historia reciente indica que la industrialización del país, comenzada en las décadas del 30 y 40 y que fue acompañada de una expansión de los servicios de salud y educación, fue un factor importante en la consolidación y el desarrollo de la ciencia y la tecnología relacionadas con ingeniería, medicina y educación. La conversión del aparato productivo basado en la explotación del salitre y la agricultura a una industrialización diversificada, creó la necesidad de una población en relativo buen estado de salud, alfabeta y capaz de manejar en forma racional los elementos técnicos necesarios para la creación y mantención de una infraestructura capaz de sustentar la industrialización. Estos cambios condujeron a una democratización creciente de la sociedad y a una redistribución del ingreso. El desarrollo de las ciencias y tecnologías relacionadas con la salud y la ingeniería se puso de manifiesto en el creciente grado de profesionalización alcanzado por ellas, condujo a la organización de grupos científicos relativamente

bien constituidos que compartían una misma cultura científica-tecnológica y que giraban en torno a objetivos comunes. Estos grupos técnicos comenzaron a influir en las decisiones políticas y a interactuar con la comunidad nacional en sus campos de competencia. En general, la primera generación de estos grupos científico-tecnológicos adquirió su entrenamiento en el extranjero e inevitablemente introdujeron al país las líneas de investigación científica traídas de Europa y Estados Unidos. En la década del 60 la industrialización creciente, la expansión de la economía, la incorporación a la vida política de nuevos grupos sociales, comienza a solicitar del aparato científico-tecnológico dedicación a la solución de los problemas nacionales. La aparición de generaciones de científicos y técnicos formados en el país y la expansión de la educación científica y tecnológica nacional hacen que las demandas de la sociedad encuentren un ambiente más receptivo. Es así como al final de la década del 60 y a comienzos de la del 70 aumenta el número de proyectos científico-tecnológicos dirigidos y aplicados a solucionar problemas nacionales. La expansión de los servicios de salud estimuló la creación de una industria farmacéutica y de compuestos biológicos necesarios para la atención médica. Además, provocó la expansión de la matrícula en escuelas profesionales tales como medicina, farmacia y enfermería y estimuló la creación de profesiones nuevas, como bioquímica y tecnología médica. La necesidad de contar con científicos y técnicos adecuados estimula la creación de la Facultad de Ciencias en la Universidad de Chile y de institutos tecnológicos como INTEC, en la Corfo. La demanda de ciencia y tecnología relacionada con la agricultura y ganadería obliga también a aumentar las matrículas en los institutos relacionados con el agro y se firma el Convenio Chile-California para adiestrar científicos y técnicos en disciplinas relacionadas. La demanda creciente para la formación de científicos y técnicos permitió incluso incorporar a ella a científicos y técnicos argentinos, quienes sufrían a fines de la década del 60 la intervención de sus universidades. La expulsión de Chile de algunos de ellos por causas nunca bien precisadas y, a raíz de ello, el retiro voluntario de muchos a comienzos del año 1969, debió haber hecho pensar acerca de la fragilidad e interacción del aparato científico-tecnológico frente a la política contingente.

Es indudable que, a pesar de sus altibajos, cuando se produjo la pérdida de la democracia en 1973, la sociedad chilena vivía una expansión de su capacidad científica y tecnológica que comenzaba a satisfacer las demandas creadas por una industrialización creciente.

Como en los períodos anteriores, desde el año 1973 en adelante, las demandas del sistema económico son las que han influido el devenir de la ciencia y la tecnología chilenas. La implantación del nuevo modelo económico fue acompañado de una campaña que hacía resaltar su racionalismo científico, basado en principios de eficiencia. Es probablemente un tributo al desarrollo de la ciencia y la tecnología

en Chile el que se haya tenido que recurrir al vocabulario del discurso científico para justificar la implantación de un modelo económico que a todas luces es pseudo o anticientífico, ya que se basa en la premisa de que la economía es capaz de existir en el vacío, haciendo abstracción de las leyes sociales, biológicas, físicas y aún económicas.

El incipiente desarrollo de la industria privada chilena y su carácter dependiente había significado que fuera siempre el gobierno el que, a través de sus empresas, institutos o universidades, apareciera como la mayor fuente de financiamiento de la investigación científica y tecnológica. La reducción del gasto público producida por la nueva política económica, ha hecho que el dinero dedicado a ciencia y tecnología disminuya. Prueba de ello son la disminución del número de matrículas en las universidades, el desempleo creciente entre profesionales recién graduados dedicados a la ciencia y la tecnología, tales como bioquímicos e ingenieros, la pérdida de tecnologías como las empleadas en la producción de antibióticos y productos farmacéuticos y la marginalización de profesionales experimentados debido a despidos por razones políticas o por la llamada racionalización económica. Como apuntamos, la incipiente y dependiente industria privada nacional nunca se ha planteado financiar la investigación científica y tecnológica, por lo cual el financiamiento privado no reemplazó al gubernamental. Además, el hecho de que el modelo económico esté basado más bien en la inversión especulativa que en la inversión dirigida a fomentar la producción, hizo que la idea de la inversión privada en ciencia y tecnología fuera una quimera. Si a esto agregamos lo transnacional del modelo, caracterizado por una destrucción de la industria nacional y la apertura sin controles del mercado a la inversión extranjera, se explica aún más la falta de apoyo económico a la ciencia y tecnología nacionales. La restricción del gasto público en aquellos rubros destinados a satisfacer las necesidades básicas de la mayoría de la población, tales como salud, vivienda y educación, hace innecesario el desarrollo de la investigación científica y tecnológica relacionada con esos rubros. La transnacionalización de la economía, acompañada de medidas dirigidas a fomentar las exportaciones, hace también redundante la tecnología destinada a crear y mantener una infraestructura en los transportes del país que no sirva a la exportación (carreteras o ferrocarriles, etc.). Por otro lado, el parcializado desarrollo de técnicas de cultivo, almacenamiento y conservación de artículos de exportación (productos agrícolas y del mar) y la introducción de técnicas de computación y de comunicación de masas, demuestran nuevamente la influencia del sistema económico sobre el desarrollo de tecnologías necesarias para su perpetuación.

El menor requerimiento de ciencia y tecnología, junto a la carencia de democracia, ha restado la contribución especializada de científicos y técnicos en muchas decisiones importantes para la comunidad nacional. Por ejemplo, es poco probable que planes destinados a la

deforestación masiva, como el plan Astillas Chiloé, o la autorización concedida a compañías extranjeras para realizar pesca de arrastre en los mares del sur de Chile, podrían ser planteados o llevados a cabo si hubiera un adecuado análisis de las consecuencias ecológicas a futuro y a corto plazo de estas explotaciones guiadas sólo por el lucro inmediato. La ausencia de estudios sistemáticos acerca de problemas de salud como la epidemia de fiebre tifoídea en el gran Santiago, la contaminación fecal ambiental, y la búsqueda de soluciones a la transmisión por transfusión de la enfermedad de Chagras, probablemente se deba a este mismo estado de cosas.

La pérdida del capital humano adiestrado en la práctica científico-tecnológica por razones de desempleo, migración y exilio, y la apertura de la economía a compañías transnacionales, acompañada de la disminución del papel regulador del Estado, han permitido la comercialización descontrolada de productos de dudosa calidad o de venta restringida y controlada en otros países. Simultáneamente, se ha visto un aumento de investigaciones patrocinadas y ejecutadas por instituciones e investigadores extranjeros, con escasa o ninguna participación de la comunidad científica nacional.

Probablemente, entre los cambios producidos por el modelo, uno de los más dañinos para el futuro de la ciencia y la tecnología en Chile es aquel que se ha producido en el campo educacional. La atención de sólo el 52,5 % de la población escolar, acompañada de una educación que no estimula el espíritu crítico será, en el futuro, uno de los grandes frenos para el desarrollo de la ciencia y la tecnología.

En resumen, la aplicación de un modelo económico pseudocientífico, acompañado de la falta de democracia ha debilitado y, en muchas áreas, hecho desaparecer la capacidad científico-tecnológica chilena. Este daño ha tenido y tiene repercusiones en todas las esferas de la vida nacional y ha disminuído la independencia y soberanía nacionales, exponiendo al país y a su población a problemas derivados de la falta de tecnología para encarar diversos problemas nacionales y a la introducción de tecnologías y productos sin un análisis adecuado.

La formulación de planes de desarrollo en ciencia y tecnología deben comenzar con un análisis de la situación actual incorporando a este análisis el mayor número de expertos nacionales y representantes de la comunidad nacional. Este análisis debe considerar que el desarrollo de la ciencia y la tecnología están íntimamente ligados al porvenir económico y político del país. Además, en este análisis se deben tomar en cuenta las limitaciones generadas por una economía dependiente, en un contexto internacional que tiende a agudizar esta dependencia y a restringir el traspaso de tecnología necesaria para superar el subdesarrollo. La comunidad científica debe también educar a la comunidad nacional y a sus dirigentes políticos, en la conciencia del

papel potencial de la ciencia y la tecnología para ayudar a crear los instrumentos necesarios que desarrollen un sistema económico y político que sirva a la mayoría del país.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

«New push for European Science Cooperation». *Science:* 220, 1.134, 1983.

N. Wade. «Kissinger on Science: Making the linkage with diplomacy», *Science:* 184, 780, 1974.

D. Dickson. *The New Politics of Science.* New York, Pantheon Books, 1984.

«Latest budget cuts arouse concern and recomendations». *Physics Today.* Diciembre, 1981.

N. Wade. «Why the Government should not fund Science». *Science:* 210, 33, 1980.

M. Friedman. «A open letter on grants.» *Newsweek,* mayo 18, 1981.

G. Hammond and M. Tood, «Technical assistance and foreign policy.» *Science:* 189, 1057, 1975.

«Organization for Economic Cooperation and Development, North South Technology Transfer: The adjustment ahead». Paris: *OEDC,* febrero, 1981.

«Global biotechnology center to aid developing countries planned». *Chemical Engineering News.* 1983.

«UNIDO hopes for biotechnology center». *Science,* 221, 1351, 1983.

Biobussines World Data Base. New York, McGraw-Hill, 1983.

«Dependence or autonomy: UNCSTD's hidden agenda». *Nature:* 280, 525, 1979.

W. Morehouse. *Science, technology, autonomy and dependence: A framework for international debate. Science, Technology and the Social Order.* New Jersey, Transacion Books, 1979.

R. Gillette, «A conversation with Dixy Lee Ray.» *Science:* 189, 124, 1975.

J. A. Sabato y M. Mackenzie, *La producción de tecnología: Autónoma o transnacional».* México, Editorial Nueva Imagen, S. A. 1982.

F. Cabello y L. Aron-Hott. «Ingeniería genética con recombinación de ADN in vitro.» *Rev. Med. Chile:* 110, 893, 1982.

F. Cabello. «Experimentación en humanos, derechos humanos y ética médica.» *Rev. Méd. Chile:* 112, 931, 1984.

P. Chapman. «Hot rods still at large in Mexico.» *New Scientist,* Diciembre 13, 1984.

M. Bunge. «Los siete pecados capitales de nuestra universidad y como redimirlos.» *Interciencia:* 9, 37, 1984.

David F. Noble. *America by design. Science, Technology and the Rise of Corporate Capitalism.* New York, A. A. Knopf, 1977.

E. J. Hobswam. *Industry and empire.* Penguin Books, London, 1969.

W. Morehouse, «La investigación básica y las tecnologías de fronteras en el Tercer Mundo: Nuevos imperativos y nuevos paradigmas.» *Interciencia:* 9, 140, 1984.

V. Farga. «A turning point in the fight against Tuberculosis.» *Bull Internat. League Tuberc.:* 53, 228, 1978.

I. Velasco. «Algunos hechos y muchas impresiones sobre la ciencia y tecnología en Chile.» *Interciencia,* 9, marzo-abril, 1984.

S. Bitar. *Chile: Liberalismo económico y dictadura política.* Lima, América Problema, 1980.

«La Universidad», *Araucaria,* N.º 3.

F. Cabello. «Ciencia, medicina y derechos humanos.» *Rev. Méd. Chile.* 112, 283, 1984.

J. J. Brunner y A. Flisfish. *Los intelectuales y las instituciones de la cultura,* Santiago, FLACSO, 1983.

P. Basso et al., «Hacia la normalización de la Universidad de Chile.» *Rev. Méd. Chile* 112, Julio 1984.
F. Cabello y María E. Fernández. «¿Biotecnología en Chile?» *Mensaje*, octubre 1984.
F. Cabello, M. E. Agüero y M. E. Fernández. «Epidemia de fiebre tifoídea en Chile.» *Rev. Méd. Chile* 112, 826, 1984.
Algunas reflexiones sobre Chile. Santiago, Consultora EFES, 1983.

ODA A LOS FRIOS CORVOS ACERADOS

Estamos orgullosos, con un orgullo que revienta el pecho, de ser capaces de dominar la cerrada oscuridad del combate, el silencioso sigilo de la sorpresa y la limpidez del espacio infinito (...). Como boinas negras jamás defraudaremos nuestra imagen ni nuestra realidad; nos respaldamos firmemente en un muro de granito, pétreo, inconmovible, sin rasguños de deshonor, muro en que cada partícula es sangre de héroes, sudor de titanes, gritos de victoria y filo de siempre vencedores (...), es un muro tremendo, soberbio, brillante y orgulloso. Es sangre, sudor y lágrimas de nuestros antepasados, de nuestra Historia (...). Por todos esos antepasados nuestros, por todos esos valores morales y patrióticos, como boinas negras, siempre surcaremos el espacio muy por delante de ese muro, abrazados en la misma seda, amparados en la sorpresa y oscuridad (...). Jamás temblarán nuestras piernas en las puertas del avión, ni en nuestros puños enhiestos, los fríos corvos acerados (...). Así, nuestros hijos y los hijos de nuestros hijos, futuro de nuestra patria, podrán decir siempre con orgullo que fuimos capaces de mantener la hidalguía de nuestro lema: «Sólo merece vivir quien por un noble ideal está dispuesto a morir».

(De un discurso del ex director de la Escuela de Paracaidistas, Hernán Saldes Irarrázabal. En *Apsi*, núm. 247, 11-17 abril 87.)

Las pasiones de una abuela

Conversación con Elena Pedraza

PAMELA JILES

«Yo me encuentro una mujer común y corriente... pero que camina bien por la vida y no se cae», dice pícara esta señora, Elena Pedraza, que evidentemente no es una mujer cualquiera. Rompió esquemas ya en los años treinta y lo sigue haciendo a los setenta y seis años, insistente en vivir la vida de cuerpo entero.

Hay pasión en ella, hay un rasgo a la vez sereno y turbulento en cada cosa que hace y dice. Llevamos varias horas conversando y el medio siglo de edad que nos separa parece que no existiera en verdad. Ella es demasiado joven para sus canas y sus años.

«Hasta hace poco me gustaba coquetear», confiesa divertida, alegre, con unas pestañas largas que aletean en sus ojos inquietos. Hace planes, quiere estudiar, quiere aprender, quiere saber.

Habla de su amor por Ricardo Fonseca —secretario general del Partido Comunista chileno desde 1946 hasta su prematura muerte en 1949— y entre recuerdos personales va apareciendo, en ráfagas certeras, toda una etapa de la vida militante y también de Chile. Porque esta abuela —que ahora vive en La Habana y ocupa su tiempo en la formación de fisioterapeutas y la preparación de dirigentes femeninas— tiene la facultad de hacer sentir lo que cuenta, llenarlo todo de su energía y contagiar ese entusiasmo de quinceañera con que ha vivido.

«Uno puede hacer mil veces la vida y mil veces cambiarla. Es increíble. Yo tuve la felicidad en el amor, por ejemplo, una gran felicidad... Pero después me llené la vida de otras cosas que también me

hicieron feliz. Yo recuerdo los años duros... los niños estaban pequeños. Pero lo recuerdo todo maravilloso, sin embargo: mis hijos, el trabajo del Partido. Tanto amor, tanta pasión con Fonseca».

—Me gustaría que me contara, como si lo estuviera viviendo, el día que conoció a Ricardo Fonseca.

—Mire, resulta que yo no iba a estudiar Educación Física. Fue una cosa muy graciosa que hay que contarla. Yo había estudiado en el Liceo de Viña del Mar, allí conocí a Laurita Allende; ella fue reina de belleza de la sociedad viñamarina. Yo era de origen modesto y salí la mejor alumna del Liceo. Debe haber sido el año 28. Y me hicieron una entrevista donde me preguntaban qué quería estudiar. Yo dije que filosofía y biología... Era muy lectora, mi hermano era pintor, intelectual, y tenía una muy buena biblioteca. En la entrevista dije que quería doctorarme en filosofía en La Sorbonne, ¡imagínese! El año 28. Mi hermano recibía en Valparaíso libros de Europa. Yo leía muchas cosas en francés... Bueno, resulta que llegué a Santiago donde una señora que sabía poco de los asuntos universitarios; hubo un cambio, se suprimió el bachillerato, y yo iba a Santiago a dar el bachillerato. Nadie me orientó. No di los exámenes porque no sabía cómo hacerlo, simplemente. Me había leído a Kant y a todos los grandes filósofos de los siglos precedentes, pero no supe cómo dar los exámenes.

—Y eso ¿qué tiene que ver con el día que conoció a Fonseca?

—Espérese, pues. Todo tiene que ver. Resulta que en eso estaba cuando una amiga me dice que tampoco pudo entrar a lo que quería; que nos metamos al Físico para no quedarnos de brazos cruzados.

El Físico, me apasionó, la vida sana, estudiar danza moderna, danza rítmica. Conocí a grandes maestros que llegaban desde París, a gente como la Yerka Luksic, Patricio Búnster y otros. Eran los primeros años de la década del 30. Yo estaba muy metida en lo de la danza, llena de vitalidad, juventud, fuerza física, amor a la vida. En eso, ingresé al Partido. En ese tiempo nosotros íbamos a la Federación de maestros...

—¿Por qué iban a la Federación? ¿Qué pasaba en Chile en esos años?

—Los profesores con los estudiantes eran una fuerza motriz muy grande. La clase obrera crecía en el norte, era una cosa tremenda, pero ya estaban pauperizados, todo lleno de ollas comunes. En Santiago había surgido un proletariado incipiente. Entonces los que más se movilizaban eran los estudiantes y los profesores primarios, que hacían toda la lucha por la reforma educacional... Ahí conocí a Fonseca. A muchos compañeros. A la Aída Parada, la Delfina Gutiérrez, a Robinson Saavedra, a Antonio Quintano, a Gerardo Seguel. Gente toda del Partido, sobre la que algún día se escribirá mucho. Y con justicia, porque fueron figuras muy extraordinarias, gente cultísima, con un tinte de bohemia muy interesante. Era gente que se había bebido todo lo posible sobre la Revolución Rusa... A veces me he preguntado cómo

fui tan liberada en esos años, recordando algunas cosas bien increíbles para la época. Y creo que tiene que ver con que en la década del 30 ya habíamos leído las cosas anarquistas, lo del amor en libertad, esa fuerza increíble de la juventud que rompía con los moldes establecidos de una sociedad burguesa decadente ¿no?... Era el final de la *Belle Epoque*. Surge una época más industrializada, de desarrollo económico. A una mujer joven le interesaba un muchacho que anduviera con un libro bajo el brazo, porque era un intelectual; no tenía pajaritos en la cabeza, tenía la cosa intelectual, muy fina, muy refinada, que a una la atraía. Y los profesores fueron una vanguardia en lo cultural en Chile. Todos eran pensadores, poetas, artistas, qué se yo.

Nosotros íbamos a la Federación porque ahí se reunían los estudiantes, los comunistas, la gente del Partido. En San Antonio 58... ¡famoso! Eso tiene que pasar a la historia, igual que Arturo Prat 1111, donde escuché por primera vez La Internacional tocada al piano. Fue lindo eso. Era un galpón: la casa del Partido, pero todo oscuro, frío, con unas bancas sobre piso de tierra, en condiciones muy pobres. A veces poníamos un brasero para el frío... Y también daba luz. Era el local del Partido.

—¿Y a usted, qué le había motivado a entrar al Partido!

—Una formación un poco anarquista de mi hermano, el pintor. Porque yo a los doce años era «hija de María». Salté de «hija de María» a ser totalmente anticlerical y antirreligiosa. Y fue por todas las lecturas de mi adolescencia. En Santiago, al final de la dictadura de Ibáñez, me encuentro con una efervescencia estudiantil muy grande; nos juntábamos en la Federación, e ingresé al Partido Comunista. Fue algo natural, como respirar.

En ese tiempo había un gran movimiento de una serie de mujeres muy destacadas de la escuela de Medicina, como la Adriana Vergara, por ejemplo, una mujer que se paraba en cualquier parte y era una gran oradora en las luchas agitativas contra la dictadura de Ibáñez. Esa mujer fue capaz de levantar masas, ella y toda una generación sobre la que no se ha escrito. Siempre se habla de la participación en esa época de la clase obrera y también de los estudiantes, pero no se menciona a los maestros. Y nosotras ahí entremedio, participamos en toda la caída de la dictadura, en peleas en la calle, veíamos dar sablazos a la gente, los carabineros llevaban sables y lanzas... ¡He visto cómo le partían la cabeza a algún compañero y chorrear la sangre! Era una cosa bestial, no se crea que no... Las arremetidas en la Alameda, las grandes masas en la calle, masas oscuras... No sé por qué encuentro que ahora uno ve a todo el mundo vestido de colores. Aquello era todo más gris, poca iluminación, no sé.

—¿Con qué se defendían ustedes en esa época, en la calle?

—Con nada. Se arrancaba no más... Fueron períodos de mucha persecución al Partido. Había comunas enteras que se venían al centro a protestar. La Legua, por ejemplo, era comuna roja. Vivían allí

muchas familias de las desplazadas del norte, de las salitreras, después de la depresión del año 30. Ahí en La Legua o El Salto nos juntábamos, en casas de compañeros, apenas unas chocitas, con acequia y todo, un brasero, un poco de té. Así nos reuníamos. Eran años duros.

—¡Usted no me quiere contar cómo conoció a Ricardo Fonseca!

—Sí, le voy a contar. Para allá voy, es que me apasiona la lucha... Bueno, yo lo conocí un 30 de agosto del año 1931. Yo ya estaba en el Partido. Se conmemoraba el «día antiguerrero.» El Partido tomaba la lucha contra la guerra. Había pasado la Primera Guerra Mundial.

Después estalló la Guerra Civil Española, y después la Segunda Guerra Mundial. Y en ese tiempo el Partido hacía un gran mitin antiguerrero, en la calle, el 30 de agosto. Ese año fue dentro de la universidad. El orador principal era Ricardo Fonseca. Había obreros y estudiantes... Fonseca era apasionado y gran orador. Tenía una personalidad muy interesante. No era muy alto, con unos ojos muy bellos, una mirada limpia, los ojos entre verdes y celestes, muy grandes y profundos. Tenía una sonrisa maravillosa. Y un color, como dijo Neruda de él, de sementera. Un color así dorado. Por supuesto que, aparte de que su físico era de mi gusto, me pareció que habló muy bien denunciando lo que había sido la guerra y que había que prepararse para combatir el intento de una nueva guerra mundial. Era un agitador... Y, bueno, él hace todo un análisis ahí, y cuando está en eso se apagan todas las luces y empiezan a entrar los carabineros y nos sacan a golpes para afuera. Violaron la Universidad y entraron y nos sacaron a palos. Había que arrancar, tener buenas piernas para correr. Yo era muy deportista y corría y corría... Me encuentro con Carlos Contreras que era el Secretario General del Partido; un gran camarada, Carlos Contreras Labarca. Me dice, vamos, corramos. Y corrimos hasta un teatro que no me acuerdo el nombre. Abrimos las puertas para que la gente se refugiara porque venían los lanceros con sus sables. En eso, llega Fonseca, corriendo y jadeando. Así eran las cosas también en ese tiempo. Para mí fue muy agradable verlo cerca. Entonces me lo presentan y entramos al teatro mientras se armaba la debacle afuera, con lanzazos y sablazos y todo... Después ya no lo vi más hasta que lo encontré en el local de Partido y en la Federación de Maestros. Hacíamos reuniones del Grupo Avance. Yo era militante del Grupo Avance.

—¿Qué era el Grupo Avance?

—Era un grupo muy numeroso de estudiantes de orientación marxista. De izquierda marxista-leninista, de varias escuelas universitarias. Estudiábamos todos los documentos que llegaban de la Correspondencia Internacional. Estaba muy viva la Revolución de Octubre. Lenin había muerto recientito, el año 24. El proceso de la revolución estaba muy nuevo, bullante. Nosotros sentíamos un gran interés, un gran amor por la Revolución. Devorábamos todo lo que llegaba de literatura. La Revolución era un faro que iluminaba las posibilidades

del mundo. Era un entusiasmo casi religioso el que sentíamos. Allí conocí más a Fonseca...

El tenía su pieza en el barrio Dardignac. (En esos tiempos se arrendaba por piezas). Ahí nos veíamos. Pero yo también tenía mi independencia ¿no? Yo arrendaba aparte en una pensión... Nos juntábamos, nos amábamos. Fonseca tocaba el violín y a mí me gustaba mucho escucharlo y mirarlo. Aprendió bastante bien el violín. Leíamos, estudiábamos. El fue un hombre siempre muy disciplinado en el estudio. Era medio jodido porque para estudiar tenía que estar poco menos que solo, esa era su teoría ¿no?... Bueno, la primera etapa en el amor siempre es muy violenta, terrible, encendida. Pero yo me iba a mis cosas. Después fue muy necesario que viviéramos juntos, y arrendamos una pieza un poquito más grande y nos fuimos a vivir ahí, sin ningún problema de prejuicio ni nada, absolutamente nada, me importaba un pepino. En la escuela sabían y opinaban que yo era una gran puta. Pero a mi no me importaba nada...

—¿Cómo es eso que no le importaba algo así en los años treinta?

—Es curioso, mi 'jita, pero realmente no me importaba. Sí me dolió mucho cuando mi familia supo de mi relación con Ricardo, y que no estábamos casados, y me cortaron la pensión. En ese tiempo yo estudiaba y no ganaba nada. Vivía con muy poca plata. Cuando me quitaron la pensión me puse a trabajar como secretaria en un club deportivo y con eso me las arreglé.

—Cuénteme ¿por qué no se casaron y se acababa el problema?

—Ni yo lo planteé, ni él tampoco, en esos términos. Nunca me he detenido a pensarlo así... Tal vez porque era una vida libre, porque estábamos totalmente claros y convencidos de que así era mejor, así estaba bien. Nunca nos interesó casarnos hasta mucho después. Resulta que él cayó preso y fue relegado a Aysén. Estaba en una reunión de Comité Regional de Santiago. Era el gobierno de Dávila parece. Ricardo era miembro de la Dirección. Había una huelga ferroviaria, me acuerdo... Ellos fueron tomados en una reunión del Partido, y lo relegaron. Yo le mandaba libros, le mandé *El Capital,* que lo leyó por primera vez. Me lo comentaba en las cartas, estaba muy interesado estudiando todo el problema de las crisis, y lo relacionaba con la situación económica que vivía Chile, que era muy dura en la década del treinta.

Estuvo seis meses en Aysén. Teníamos una correspondencia bastante regular. Pero un poquito antes de ser relegado fue que yo le dije de casarnos, por las razones familiares. Y él, quiero acordarme bien como fue eso, porque Fonseca era bastante elegante para decir 'no'... El venía saliendo de una mala experiencia. Se sentía muy bien conmigo, pero arrastraba un problema... No sé bien qué pasó con ella, nunca logré averiguar bien porqué no le gustaba hablar de eso y yo tampoco preguntaba. Como que tenía cierta desconfianza de un segundo fracaso. Y yo se lo entendí y se lo respeté.

Pero cuando volvió mi amigo —como siempre, los hombres son bien machistas aunque sean muy revolucionarios, pues— se enteró de que yo había estado bastante asediada todo ese tiempo. En verdad, más de un camarada estuvo bien preocupado de mí, pero yo no estaba interesada en ninguno porque estaba totalmente enamorada de Fonseca. Y todos le hablaron muy bien de mi comportamiento. ¡Lo que son los hombres! Por supuesto que se sintió hinchado como un pavo real ¿no? Entonces me propuso casarnos. Y yo... yo le dije que no. Ahí le dije que no y que no. Pasaba el tiempo y él me rogaba. Yo fui firme. Total, a mí de verdad me importaba un pepino; en el Partido todos sabían que él era mi compañero y punto... Aunque en ese tiempo había que estar casada por todas las leyes, pero en el Partido yo fui muy respetada siempre como compañera de Fonseca, mientras vivió, que fueron muy pocos años, pero una etapa bellísima para mí... Sin ninguna amarra de ninguna especie. Porque mientras Fonseca estuvo relegado yo no me encerré tampoco a esperarlo, sino que estudié, trabajé, participé en todo. Vivía como mujer joven, activa, llena de amigos... yo disfruté mucho de amistades masculinas, tuve muchos y buenos amigos hombres, y supe mantener esas relaciones en el plano de la amistad ¿no?

—¿Quiénes eran esos amigos?

—Había un maestro que estaba enamorado de mí pero me respetaba porque sabía que yo estaba enamorada de Fonseca. Me acompañó mucho en el período en que Ricardo estuvo relegado, nuestras relaciones fueron muy claras y seguimos siendo amigos durante muchos años... Igual me pasó después, cuando quedé viuda... Me lo colgaban al profesor, y yo nunca ni me acosté con él ni nada... Yo no podía, no podía quererlo. Es muy terrible ser la viuda de un hombre importante. Al dolor de haber perdido al hombre amado se suma que ningún otro hombre se le acerca a una con alguna intención sentimental. Incluso me lo decían: «Fonseca es irremplazable», me decían... Yo deseaba vivir, mi'jita. Y no me pude enamorar más ¿se da cuenta qué desgracia?

Sabe que yo a ninguna mujer que se quede viuda le aconsejo que se quede sola, por mi propia experiencia. Es cierto que fue muy importante ese amor, muy grande. Pero la vida es la vida. Y a mí me llenó mucho su recuerdo, un recuerdo maravilloso que yo sentía con amor y con dolor por la pérdida. Pero ya eso después se va transformando en algo más sereno. Y yo no pude enamorarme nunca más, fíjese. Y me da pena, porque yo sentía el deseo de vivir.

Lo que pasa es que fue muy plena la vida con Fonseca. Físicamente y en todo sentido. Estábamos a la par en todo, éramos camaradas, nadábamos, corríamos, hacíamos ejercicio, jugábamos, subíamos una montaña, nos reíamos...

—Me gustaría volver a sus primeros años de vida de pareja con

Fonseca, los hijos, las tareas de la casa, su vida de pareja comunista, cuéntame un poco.

—Mira, habría que decir cosas tan importantes. Yo tuve la dicha de tener un hombre que no era machista. La única escenita que recuerdo es cuando yo me llevaba mucho en mis clases de danza y él me quería más en la casa. Pero nunca una cosa así, coercitiva. El participaba y me ayudaba en las cosas de la casa, todo eso lo hacíamos entre los dos. Yo no recuerdo haber pasado metida en la cocina ni nada de eso. El se preocupaba mucho de que yo estudiara, que leyera. Yo siempre trabajé y tenía mi independencia económica. El me decía que yo leía poco los materiales políticos, pero es que como hablaba mucho con él estaba enterada de todo y analizábamos la situación política, así que tenía una visión clara de lo que pasaba. Fonseca estudiaba mucho, leía y me comentaba sus cosas. Salíamos a caminar en la noche, me acuerdo en el verano o la primavera. El llegaba, comía, y me decía: «vamos a caminar, a conversar; que no la aten los niños que para eso les ha dado atención en el día». Yo estaba mucho con los niños en los ratos que no trabajaba, me quedaba con ellos jugando hasta como las diez de la noche en que se dormían, después de las tareas y todas sus cosas. Entonces salíamos con Fonseca y caminábamos por los senderos del cerro San Cristóbal, por Loreto... todo eso es muy lindo acordarme porque fueron los años de mi juventud con ese hombre que yo amaba.

Fonseca fue un autodidacta. El combinaba mucho la cosa política con la inquietud cultural. Yo me formé mucho con él, pero nunca me sentí por debajo de él, digamos, como una niñita que lo miraba con la boca abierta ¡jamás! Estábamos a la par, coincidíamos mucho, nuestras conversaciones eran ricas, llenas de sensibilidad, vuelo e imaginación. En Fonseca me impresionaba sobre todo esa cosa tan comunista de manera de ser que yo aprendí a su lado: la generosidad frente a la vida, frente al que de repente está hablando, y es un compañero obrero, por ejemplo, que no sabe hablar bien ni con palabras bonitas... Con qué respeto escuchaba Fonseca a ese compañero, aprendiendo de él. No había autoritarismo en su actitud. A la casa llegaba todo el mundo, intelectuales, gente modesta, artistas, camaradas. Se recibía a todos con mucho cariño. Nunca fue un dirigente autoritario, escuchaba a todos y le interesaba la opinión, la participación, el aporte de los compañeros. Y yo nunca estaba marginada tampoco... ¿Sabes? por eso a mí me da mucha pena esas mujeres que están esperando lo que el hombre diga, que él diga la primera y la última palabra. Yo en cambio tuve una relación igualitaria, a pesar de que Fonseca por supuesto tenía un nivel político muy superior, pero yo no me quedaba atrás, no tenía un pelo de tonta.

—Y además de tanto hablar... ¿Cómo era su vida de pololeo, de pasión?

—Como el primer día, siempre. Qué cosa más absurda si se oye

decir por el común de la gente, porque el matrimonio, la convivencia prolongada, mata mucho la emoción del encuentro físico. Pero nosotros, fíjate, quiero recordarlo... fue siempre pasión, siempre nos necesitamos y nos amamos como jóvenes. El deseo crecía ¡qué maravilla es el amor! Fue así hasta que murió, cuando tenía cuarenta y tres años. Yo tenía 36.

—¿Cómo se organizaban para las tareas de la casa?

—Bueno, Fonseca salía mucho fuera. Viajaba. Y yo nunca le preguntaba dónde iba. Salía y volvía... Y yo fui una mujer que afirmó mucho la casa, el presupuesto del hogar, porque casada con un militante del Partido, con un revolucionario, en esos años en que además el Partido tenía muy pocos recursos, todos pasaban muchas pobrezas, muchas apreturas... Entonces yo siempre fui la que mantuvo a la familia, con mi trabajo. Pero eso a mí no me sumió en una vida doméstica o embrutecida... Cuando me acuerdo, digo: ¡pero cómo podía hacer tantas cosas! Trabajé, estudié, tuve una profesión. Me gané tres becas al extranjero. La primera era a Estados Unidos, pero no me dejaron entrar por ser la mujer de un comunista. Después me gané otra beca a Francia, pero tampoco me dieron la visa. No pude viajar.

—¿La tercera vez fue la vencida?

—La tercera fue cuando ya estaba viuda, cuando tenía cuarenta y tantos años, y me gané una beca por dos años para estudiar inglés, para perfeccionar estudios sobre el tratamiento de la parálisis cerebral... Desde entonces trabajaba en las mañanas en el hospital y en las tardes tenía una consulta privada donde cobraba lo mínimo, pero tenía mucha clientela. Ganaba para vivir, y le pude dar una educación y un bienestar a mis hijos. Cuando me gané la beca dejé todo organizado en la casa y unas colegas que estaban atentas por cualquier cosa. Y los tres hijos se manejaron solos, muy bien... Había una invitación primero para diez mujeres chilenas para conocer China. Iba la Irene Frei. Me fui a China primero con ellas y de ahí a Inglaterra... Ya en esos años me preocupaba el problema de la mujer, el desarrollo de la mujer... Y hasta hoy.

—¿Usted es feminista? ¿Una comunista-feminista?

—En mi tercera edad sigo preocupada del problema de la mujer, fíjese. Me interesa lo que plantean las feministas: que nosotros no hemos sido capaces, por ejemplo, como gobierno de la Unidad Popular, de legalizar el aborto. A mí me tocó conocer en Chile ese horror, ver ese horror: el trauma de la mujer humilde para el goce sexual, lo tremendo que es no poder vivirlo plenamente por temor al embarazo, la frigidez que resulta de eso, el no tener derecho sobre la fertilidad de su propio cuerpo, hoy día, a fines de este siglo ¡es increíble!... Y las feministas tienen mucha razón en decir que nosotras, las mujeres políticas, nos hemos preocupado de la lucha general, claro, sabemos que el cambio va a resolver muchos grandes problemas, pero también sabemos que hay cosas muy serias que van a ser resueltas en un proce-

so muy largo, como lo estamos viviendo aquí, en la propia Cuba, con todos los logros del socialismo, pero en que igual a casi treinta años de Revolución todavía la discriminación de la mujer está vivita y coleando. Y en Chile para qué decir, las mujeres arrastran problemas muy serios, muy graves, y nosotros los comunistas no hemos sido capaces de tomar el asunto de la mujer.

Por ejemplo —insisto con el aborto—, en Chile la cifra de lo controlado es de 120.000 abortos al año... Los que están controlados, las mujeres que llegan muriéndose al hospital. ¡Cuánto será el total!... ¿Y cómo no nos va a interesar ese problema de hoy día? Entonces lo han tomado las feministas... Y yo que soy una vieja quiero seguir tratando de aportar un poco al trabajo de nuestro Pardido, en la preocupación por que en sus programas haya medidas concretas que aborden el problema de la mujer. Tenemos que hacerlo, es justo, pero yo me doy cuenta de que no existe todavía una comprensión. Sabemos que hay que hacer un cambio de 180 grados en la sociedad, pero estas cosas no se recogen.

—¿Y por qué cree usted que hay esa diferencia?

—Estudiando la historia del movimiento femenino, yo me he dado cuenta de que éste es un problema que no lo hemos sabido plantear nosotras las mujeres. La liberación del oprimido es producto de su propia lucha, la clase obrera es la que tiene que conquistar su liberación. Y nosotras, las mujeres comunistas, no hemos sido capaces de luchar más por estos problemas. Grandes dirigentes, estupendas combatientes, brillantes oradoras, maravillosas agitadoras, fantásticas todas... Claro, pero la problemática de nuestra sexualidad, de nuestras reivindicaciones, nuestra historia de lucha femenina, la politización de la mujer, la educación política de la mujer, nunca lo hemos tomado a fondo.

—¿Pero no cree usted que en la situación de Chile en que existe un enorme problema que es Pinochet suena como absurdo preocuparse del orgasmo, del aborto, de la sexualidad, de la frigidez?

—Ocurre que esos problemas también son de ahora, de hoy y de mañana. La mujer del pueblo tiene seis o siete chiquillos, lo pasa mal, va donde la comadrona que le mete cualquier cosa por la vagina para interrumpir el embarazo... Yo priorizo igual que todos nosotros la lucha contra Pinochet. Pero digo que hay que hacer planes perspectivos. Porque mañana, cuando cambie la cosa... qué presentamos, ¿a última hora nos ponemos a hacer el programa?, ¿ahí empezamos a ver lo que nos preocupa de la mujer?... Yo creo que se puede hacer paralelamente, sin ponerlo en primera plana. Pero hay que planificar. Y se trata a final de cuentas de salud, de calificación, de legislación laboral; se trata de que los jóvenes puedan hacer una vida sexual normal apoyada en una buena educación sexual y en la posibilidad de control de su fertilidad, de conocimiento de su estado biológico... Y eso no lo hemos tomado nosotros.

—Volvamos a Fonseca, como dirigente, como líder leninista del proletariado chileno... Entiendo que a él le preocupaban especialmente los jóvenes.

—Sí. Fonseca decía que los jóvenes tenían que trabajar, luchar y vivir como jóvenes. En esos años la juventud trabajadora era muy tempranamente frustrada, sin posibilidades de desarrollo cultural ni profesional. A fines de la década del treinta Fonseca fue dirigente de la Alianza Libertadora de la Juventud, que permitió agrupar a muchos sectores juveniles que no reconocían filas en los partidos, sectores muy diversos unidos en base a los intereses propios de la juventud. La Alianza fue muy importante por su amplitud. Se crearon allí espacios de recreación, los jóvenes se juntaban a cantar, a bailar, a crear, hacían excursionismo y arriba de los cerros discutían los problemas nacionales y políticos, con alegría, con entusiasmo.

—¿No había federación universitaria en esa época?

—Sí había. Y también había Juventudes Comunistas, desde el año 36, me parece. Pero muchos jóvenes obreros, de clase media, muchachos que eran empleados, cristianos, de todo, no tenían nada que ver con los problemas específicos de los estudiantes. En la Alianza encontraron un programa de reivindicaciones propias, en las que se contemplaba la lucha por mejores condiciones de vida, por el derecho a la educación, a la salud, a la recreación, a tener calificación en el trabajo... Hasta entonces no se conocía el problema juvenil, nadie hablaba de eso. Y la Alianza fue un despertar muy grande.

—Y, después, ¿qué tareas asumió Ricardo Fonseca con más fuerza en su vida de luchador?

—La educación popular. El se preocupó mucho de eso. Habló de una «universidad popular» y pensó en una universidad progresista que fuera capaz de interpretar la época que se vivía y que se proyectara a reforzar la lucha de la juventud trabajadora. Fonseca decía que se puede tener mucho empuje, mucha conciencia por instinto..., pero hay que tener convicción, decía, y la convicción surge del conocimiento, de una base teórica sólida. El trabajó mucho dentro del Partido en el área educacional; para él la formación de cuadros era algo prioritario. Y desde Fonseca, ésa ha sido una constante en el Partido.

—¿Y cuándo llegó a la máxima dirección del Partido, a la Secretaría General?

—En el Partido se destaca el cuadro que hace aportes en toda una trayectoria; la promoción de un dirigente es por sus méritos, por la experiencia que ha ido acumulando y por su entrega a la lucha. Fonseca era miembro del Comité Central, había sido director de *El Siglo*, había estado en las comisiones de Educación y en Agitación y Propaganda... En ese tiempo, los comunistas participábamos en el gobierno de González Videla. El compañero Carlos Contreras, que era el Secretario General, pasó a ser ministro... Entonces fue promovido Fonse-

ca. Eso fue más o menos en el 46. Ya en el 47, González Videla, el traidor, comienza la persecución.

—Y el Partido Comunista, con Fonseca a la cabeza, pasa a la clandestinidad...

—Se imagina usted lo que fue pasar de la más amplia legalidad a la clandestinidad más absoluta en horas. Fonseca ya no se sentía bien, pero igual juega su papel. El era diputado. No se sabía que estaba planificada toda esa traición. La presión del imperialismo era tan grande que se crearon todas las condiciones para perseguir al Partido... Se discute en la Cámara... Fonseca hace entonces el discurso más maravilloso, que tiene mucha actualidad, que aparte de su contenido político justo y profundo es de una tremenda belleza de lenguaje, en el que desenmascara el contenido fascista de la Ley Maldita; de Defensa de la Democracia, la llamaron.

Gabriel González ganó con un programa muy progresista, según el cual se empezaba a avanzar hacia un cambio de la sociedad, con nacionalizaciones y reformas agrarias. Pero, nada... Y Fonseca debió preparar al Partido y sumergirlo a la clandestinidad, en unas horas, sin que se desbaratara y todo siguiera funcionando... Y por otro lado proteger a todos los cuadros dirigentes, entre ellos a Pablo Neruda. Muchas veces lo acompañé a diligencias para cuidar o para trasladar a Pablo, que Fonseca hacía personalmente. Yo nunca dejaba a Ricardo en esa época, a pesar de que él salía siempre armado... que para esos tiempos era increíble porque no teníamos en la cabeza que así se defendía un proceso.

—¿Cómo llegó a la decisión de andar armado?

—El entendía que era absurdo dejarse tomar así no más, y aprendió a disparar. Fonseca siempre tuvo en la cabeza que habría que defenderse. Y en una conversación que tuvo con César Godoy Urrutia, cuando estaba ya en su lecho, muy mal de salud, le dijo que había que prepararse para la lucha más dura, hay que conquistar el pan a tiros, le dijo. Violentamente, a tiros. Decía que la violencia nosotros no la íbamos a contestar poniendo la otra mejilla. A la violencia, el pueblo tenía que contestar también con violencia, cosa que hoy estamos viviendo. No se le podía dejar abierto el paso al enemigo para que nos aplaste. En ese momento estábamos solos respecto de los aliados, de los sectores progresistas, pero teníamos al pueblo detrás. La ley se aplicó nada más que a los comunistas, se echó a treinta mil gentes a la calle, se borró a todos los pro-comunistas de los registros electorales.

Yo encontraba tan correcto y tan justo que Fonseca anduviera armado, porque no se iba a dejar matar sin defenderse. El salía a encontrarse con todos los compañeros clandestinos, los que se daban las contraseñas, los cuadros que andaban de una parte a otra, tarde en la noche o de amanecida. Tenía que defenderse a tiros si era necesario, tenía que responder, el Partido no debía parar su actividad ni un mi-

nuto. Porque nosotros no somos Gandhi, somos marxistas, ¿no? Y cuánta gente nos han matado. Cuánta gente se habría podido defender si hubiera tenido un arma.

—¿Qué significaba el Partido para Fonseca?

—Quiero recordar sus palabras... Hace tantos años que él me lo dijo... Una vez él me dijo «para mí el Partido es todo, es la vida». Yo creo que eso fue lo que lo ayudó en su firmeza hasta el final, porque él sabía que se iba a morir, aunque nunca hablamos entre los dos nada de eso. El sabía que yo sabía que se iba a morir. No había ningún secreto... Tomamos la situación de una manera tan natural. Lo menos que hacía Fonseca era comentar su enfermedad. Toda su preocupación era el Partido, hasta el día que murió. Por eso es que encuentro tan justo que el Partido haya planteado que Fonseca fue un combatiente ejemplar, un ejemplo de comunista, tan firme e intransigente en sus principios, sin ser sectario; tan fogoso en la lucha; tan dúctil también frente a los problemas humanos, nada le era indiferente. Yo observé durante toda su vida ese carácter fresco, joven. Y Neruda le dice eso: «eres la juventud». Fonseca escuchaba mucho, tenía el don de escuchar a la gente, nunca estaba apurado. Jamás fue indiferente a la miseria, al abandono, al desamparo de los pobres... No tuvo ambiciones, estaba compenetrado de que el comunista entrega todo sin esperar recibir nada.

—¿Ustedes vivían pobremente?

—Pero, lógico. En la gran crisis del 30 éramos muy pobres. Yo supe, mi'jita, lo que era sentir hambre y no tener qué comer. Me acuerdo que miraba vidrieras. Y para una Pascua Fonseca pasó por la Vega para que le dieran un poco de verdura los compañeros. Eso lo pasé con él. Con el hambre a uno le duelen las tripas. Es duro. Claro, no fue una etapa muy larga porque yo después empecé a trabajar y aporté un poco más. Pero Fonseca era un funcionario del Partido, que imagínese usted que era un partido que vivía su segunda década recién... A veces le pagaban algo, pero no había recursos. El local era como un conventillo en Arturo Prat 1111, bien pobre.

Me estoy acordando de una anécdota que no sé si contarla o no, a propósito de esto...

—Cuéntela no más...

—Resulta que lo que ganaba Fonseca a veces alcanzaba para pagar el arriendo. También cuando fue diputado, porque los comunistas le daban la dieta al Partido y la organización daba a sus parlamentarios una cuota de acuerdo al número de familiares y a las necesidades, en fin. Entonces un día él me contó que el Partido le había asignado equis dinero y él había dicho que quería recibir menos, porque según él, aunque fuera secretario general no podía ganar más que el compañero Lafferte que era el presidente del Partido, y cuya mujer trabajaba en la casa y tenía dos hijos. En cambio, dijo, yo trabajaba fuera y era profesional... Yo me indigné, la verdad. No por una cosa de di-

nero, sino porque como que él no consideraba que yo era la que estaba apechugando. Tenía que trabajar mucho. Teníamos tres hijos que atender, que educar, todos los gastos de la casa... Y él: «quiero que me rebajen, mi mujer trabaja». Fue como una rabia que me dio. Pero así era Fonseca... Y a mí no me quedó más que el derecho a pataleo, porque para las condiciones que se vivían él tenía la razón.

—Señora Elena, ¿qué siente usted cuando hacemos este recorrido, cuando mira hacia atrás y evalúa su vida?

—A los setenta y cinco años puedo seguir trabajando en salud pública acá en Cuba, puedo seguir elaborando y estudiando el problema de la mujer, la historia del movimiento femenino, que me gusta y me acerca a la política. Para mí la vida es el trabajo. He trabajado mucho. Tenía treinta y seis años cuando murió mi compañero y he vivido hasta ahora siempre llena de deberes, de tareas, de esfuerzos. Mi carrera de kinesiología la he hecho bien, hasta ahora puedo hacer clases y tengo un prestigio a partir de estar estudiando siempre, atenta a lo nuevo... Pero hay cosas que habría querido hacer: escribir, ser escritora. Pero sobre todo dedicarme a la lucha política, al Partido. Y podría haberlo hecho porque fui dirigente gremial con mucho arrastre y también fui nominada pre-candidata a diputado por el tercer distrito... Me habría gustado dedicarme al trabajo político, fíjate. Pero hubo que tomar este camino, y lo hice, creo que bien. Y hasta hoy tengo contradicciones. Ahora ando pensando qué estudiar, llena de curiosidad todavía...

He sido feliz, no exageradamente feliz, pero feliz... ¿sabe por qué? Me realicé mucho con mi compañero. Después he tenido una soledad terrible. Envejecer sola no es muy grato. Uno tiene los nietos, los hijos, pero la pareja es lo fundamental, el compañero.

Pero he estado plena porque aprendí a querer a la gente. Yo he tenido muchos amigos que me quieren, que me dicen «Elenita» a esta altura, todavía me dicen así... Yo quiero a la gente, me da pena ver a alguna amiga angustiada. El otro día hablábamos con Mireya, Mireya Latorre, que es una mujer muy sabia. Y ella me decía: «estamos envejeciendo, ¿te das cuenta?», y nos reíamos. «¿Qué pensaste tú que iba a pasar cuando envejecieras?», le pregunté. «Bueno, vivir con Augusto (Olivares) felices, y pasear por nuestro país tan bello, tan hermoso, escribir y envejecer juntos», me respondió... Yo pensé que lo mismo me dijo Fonseca: «Envejeceremos juntos, caminando, leyendo, mirando la vida, juntos». Pero la cosa no fue así. Y aquí en Cuba, trabajando, lavando, planchando, cocinando, trapeando el suelo, porque aquí las cosas son así, aquí hemos sido felices. Eso decíamos con la Mireya, que estamos contentas con este pueblo que nos quiere y al que queremos.

—¿Y Chile?

—Chile... qué pregunta. Es una espina, Chile es una espina clavada, con un dolorcito que toca un solo punto, no un dolor generaliza-

do. Un dolorcito que está ahí. Ya el tiempo que me queda por recorrer no es mucho, y me da pena pensar que no envejecí en Chile... Claro que si me pongo a hablar como la comunista que soy, me hubiera gustado estar allá, participar en la lucha, vivir esta etapa... Pero le tengo miedo a ser una carga para los demás, y no tengo ya la fuerza y la energía que se requiere para la batalla en Chile.

Para mí Chile es la etapa más feliz, más plena... Pero yo hoy día miraba, antes que usted llegara, y la vida ya es corta, lo que me queda es poco. Se lo digo sin dramatismo, anótelo tranquilamente, no es un lamento, la vida es corta. Ya no es lo mismo, no puedo salir a cualquier hora ni llegar tarde en la noche, ir a una reunión y después a otra. No puedo olvidar arroparme, ¿ve usted?

Chile es todo eso, mis recuerdos, Fonseca, ese hombre al que amé con pasión...

—*¿Nunca se aburrieron?*

—Nunca, nunca. Se lo juro mi'jita. En esos años juntos yo siempre fui la amante, el amor... Una cosa hermosísima. Ahora suena algo racional tal vez, pero los primeros años sin él yo miraba la vida, miraba la belleza, la naturaleza de la que siempre había estado tan cerca... Y todo lo encontraba feo, terrible, duro. Me costó mucho volver a disfrutar de la vida. Porque fue muy plena la vida con Fonseca. Si mirábamos una nube, era esa nube la única nube, la primera nube... y no como una cosa de cursilería, sino algo muy natural, una relación quizás un poco primitiva, un poco primaria, salvaje... Porque él tenía muchas cosas de campesino, de muchacho que se crió en el mundo, en el campo, en la calle. El tenía esa fuerza tremenda... esa fuerza.

JEANETTE FUENTES

Elena Caffarena, 85 años de juventud

Su nombre se ha transformado en símbolo de valentía, consecuencia y lucha. Elena Caffarena de Jiles representa el pasado y el presente del movimiento femenino junto a otras valerosas mujeres de Chile. Ella continúa siendo atacada por lo que ella llama «el virus incurable de organizar y luchar por la igualdad de la mujer en todos los ámbitos de la vida».

¿Cómo contrajo ella este virus? Recordemos su vida, aunque sea con breves pinceladas.

Su abuelo, un marinero mercante genovés, de un barco de vela de esos de

cuatro palos, se cansó de la vida del mar y con unos cuantos dólares juntados con esfuerzo, decidió volver a tierra y comprarse un terreno en Estados Unidos. Los únicos a su alcance estaban en Dakota y allí empezó a trabajar con su mujer y sus dos hijos.

El mayor, llamado Blas, sería después padre de Elena.

Las cosas no eran fáciles en aquel tiempo en Dakota. Un año se inundaban las cosechas y al otro se secaban, cuando no aparecían los indios que, con razón, querían expulsar de sus tierras a ese «rostro pálido».

El ex marinero vendió su parcela y partió a Iquique, en ese país angosto y largo al sur del continente. Allí tenía un primo y una pulpería. Trabajó con sus dos hijos, como esclavos, sin días domingos ni festivos, con sólo dos días de descanso al año: el 20 de septiembre, día de los italianos, y Navidad.

Blas, ya un joven, decidió independizarse y abrió su propio negocio en la capital del salitre. Cuando quiso casarse se fue a Génova a buscar novia y la encontró en una procesión. Una joven rubia y hermosa con quien regresó a Iquique.

Allí nació Elena Caffarena, el 23 de marzo de 1903. Asistió al Liceo de Niñas de la ciudad hasta el quinto año de Humanidades. Pero el negocio de la pulpería de Blas Caffarena no andaba muy bien por lo que éste decidió ir a aprender los secretos de la industria textil a Estados Unidos.

Allí se empleó en una fábrica y supo cómo se hacían las medias. Volvió con cuatro máquinas para fabricarlas en Chile. La suerte le hizo un guiño amistoso porque en esa época las faldas subieron hasta la rodilla y las mujeres se volvían locas por las medias «color champagne», como dice la canción.

La familia después se trasladó a Santiago y Elena cursó el último año de la educación secundaria en el Liceo 4, de Recoleta. Conoció allí a María Marchant y empieza una amistad a la que se agrega después Olga Poblete, que dura hasta hoy.

En 1921 llega a la Universidad de Chile a estudiar Derecho. Un mundo distinto donde todo está en ebullición. Ella y María Marchant son las primeras mujeres que se inscriben en la Federación de Estudiantes de Chile, donde son recibidas con honores y se les ofrece hacerse cargo de la atención del aseo y ornato del local.

Elena Caffarena se ríe al contarlo y dice que lo más grave de esta discriminación es que a ellas les pareció «¡estupendo!», por lo que ella deduce que el machismo está especialmente asentado en las propias mujeres.

En la Universidad conoce a un estudiante de Derecho que ya está en tercer año, Jorge Jiles. Un joven comunista que estaba a la cabeza de un consultorio jurídico de ayuda a obreros y universitarios. Allí se incorpora también Elena Caffarena. No fue amor a primera vista y después de años de insistencia de Jorge, como cuenta Elena, se casaron. Ella recuerda su matrimonio como algo muy importante en su vida.

«Jorge era un ser extraordinario, nos dice. Serio, leal, honorable. Yo quiero mucho a los comunistas, pues pienso que si son como Jorge, son dignos de toda confianza.»

En la Federación de Estudiantes de Chile se sucedían los debates y las conferencias, con visitas de anarquistas argentinos y norteamericanos que se enfrentaban con los socialistas. Muy cerca del local de la FECH estaba la Federación Obrera de Chile, la FOCH, y allí, Elena Caffarena conoció personalmente a Luis Emilio Recabarren.

Ella cuenta que el único diario que acogía la lucha de las mujeres era *El Despertar de los Trabajadores*. Años más tarde ella publicó en *El Siglo* un artículo titulado «Recabarren feminista», citando discursos y escritos del gran dirigente obrero en favor de los derechos de la mujer.

Como estudiante de Derecho Elena Caffarena se dio cuenta de la discriminación de la mujer. En esos años no podían servir ni siquiera como testigos de testamentos y la ley señalaba que si eran sorprendidas engañando al marido, éste tenía el derecho a matarlas, sin caer en pena alguna. ¡Y no pasaba lo mismo si la situación era la inversa, naturalmente!

Esta disposición legal duró largos años en vigencia y fue derogada hace apenas dos decenios.

En 1935, Elena Caffarena funda, jun-

to a otras destacadas mujeres, el MEMCH, Movimiento de Emancipación de la Mujer Chilena, organización de la que fue elegida su máximo dirigente. Desde allí surgen las grandes luchas por los derechos de la mujer chilena.

Se da la pelea y se gana, por el término de la prohibición que afecta a las mujeres, de trabajar en oficinas públicas como Impuestos Internos e Inspección del Trabajo.

Se lucha contra la carestía de la vida y durante los años de la guerra en Europa, el MEMCH levanta la bandera antifascista.

Así, el MEMCH, crece y se transforma en la mayor organización de mujeres, con 66 filiales en todo el país.

Más tarde, integrado a la FECHIF, Federación Chilena de Instituciones Femeninas, da la gran batalla por el derecho a voto de la mujer.

Cuando el MEMCH desaparece, Elena Caffarena no mejora de su pasión y sigue organizando. Trabaja en el Consejo de Defensa del Niño como directora, cargo al que es obligada a renunciar por la Junta Militar después del golpe de 1973.

En 1979, en pleno régimen fascista, crea junto a otras mujeres el PIDEE, Protección a la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia, que se transforma en una gran institución de ayuda a los hijos de los desaparecidos, de los presos políticos, de los exiliados y retornados.

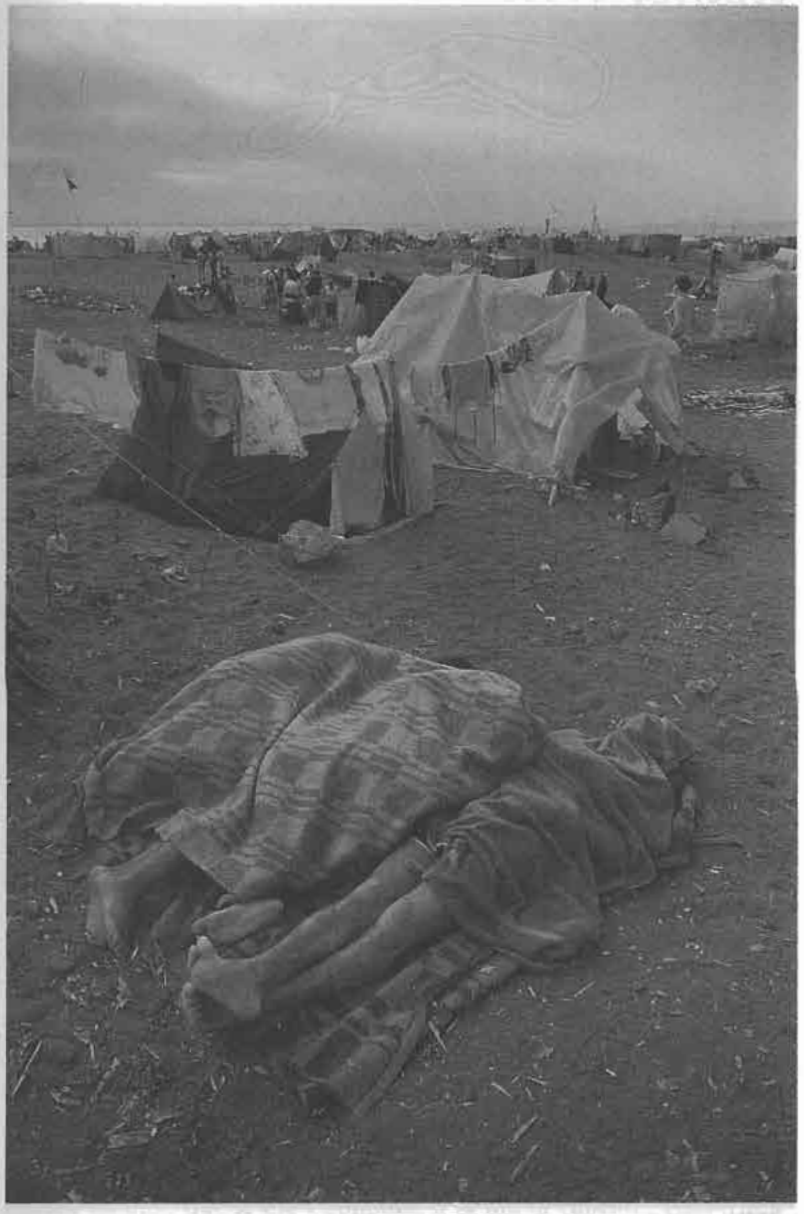
Y continúa sin descansar. En estos días se dan los últimos detalles para la creación de AMAD, idea de Elena Caffarena y cuyo nombre lo dice todo: Ayuda a Mujeres Afectadas por la Discriminación. Esta corporación, como lo señalan sus estatutos, atenderá prioritariamente los siguientes casos: mujeres retornadas, presas políticas y relegadas, familiares de detenidos-desaparecidos, de ejecutados políticos, exiliadas y exoneradas de sus cargos por razones políticas.

Se podría hablar horas y horas de a extraordinaria vida de Elena Caffarena de Jiles, de su actitud creadora, de su sentido del humor, de su crítica valiente a los errores del movimiento femenino; de sus numerosos libros sobre temas jurídicos; de su pasado y su presente, pues aún está activa y vigente cuando acaba de cumplir sus jóvenes ochenta y cinco años.

LA NADA Y LA COSA NINGUNA

«Los llamo humanoides (a los comunistas) porque son ateos, no creen en nada y en 1973 nos llevaron a la nada.»

(Almirante Merino, en almuerzo ofrecido por el Rotary Club. *La Segunda*, 26-V-88.)



Cartagena, 1988

Flores musicales del exilio chileno

Inti Illimani cumple veinte años

MARTIN RUIZ

A pesar de que han transcurrido dos décadas y se han multiplicado en hijos e incluso nietos, no han perdido el aire de muchachos modestos, un poco tímidos y asombrados de su propio éxito que tenían en sus primeros años. Se llaman Max Berrú, Jorge Coulon, Marcelo Coulon, Horacio Salinas, Renato Freyggang, José Seves y Horacio Durán. Todos son como un solo cuerpo llamado Inti Illimani. El conjunto adquirió en estos años fama internacional y donde quiera se presente arrastra multitudes. La vida continúa para ellos normalmente. Viven en el exilio, en Roma, desde septiembre de 1973. Allí se han reproducido, han incrementado una familia de chilenos que puertas adentro continúan cultivando las comidas, las costumbres y los modos del país.

Pasaron de la canción andina a múltiples expresiones musicales que han puesto la llamada «Nueva Canción Chilena» en odres nuevos, en un lenguaje musical que se ha ido enriqueciendo sin perder jamás sus raíces.

Cumplieron en 1987 veinte años de ininterrumpidas actuaciones. Empezaron como un conjunto musical estudiantil en la Universidad Técnica del Estado. Aportaron la novedad de la interpretación de la música andina, que le dio fisonomía a la nueva canción, convertida en un fenómeno de interés internacional en años recientes. Aunque siguen cultivando esas expresiones no han permanecido detenidos en ellas. Se caracterizan por la seriedad y el vuelo artístico, siempre dentro de una línea musical que los hace inconfundibles.

En nuestra entrevista dimos una mirada hacia su trayectoria, sus ideas y su propia crítica. Los otros Inti Illimani delegaron en Horacio Salinas y Jorge Coulon la responsabilidad de sostener esta conversación.

—¿Cuál es la partida de nacimiento de Inti Illimani? ¿Cuáles son los hechos, los personajes, las motivaciones procreadoras?

Jorge Coulon: En 1966 un grupo de estudiantes de la Escuela de Técnicos Industriales de la Universidad Técnica del Estado creamos una secretaría de cultura. A los que nos gustaba la música nos entusiasmó la idea de formar un grupo de folklore diferente, que recogiera la onda de la nueva canción chilena entonces en boga. Se había editado ya el primer long-play de Quilapayún; existía la Peña de los Parra, empezaban a ser familiares las voces de Víctor Jara, Rolando Alarcón, Héctor Pavez; Violeta había regresado de Europa y el incansable «guatón» Largo Farías andaba por todas partes con su «Chile Ríe y Canta». Nos animaba cierto furor democrático y por eso el grupo estaba abierto a todos los que cantaran pasablemente o tocaran algún instrumento. Naturalmente el entusiasmo abandonó pronto a muchos. Quedamos sólo los más «iluminados» y con ellos creamos al año siguiente el Inti Illimani. Nos dimos cuenta que nos faltaba un músico con estudios serios, y entonces Horacio Durán ofreció traer al conjunto a un joven estudiante del Conservatorio llamado Horacio Salinas.

Horacio Salinas: Yo estudiaba entonces guitarra en el Conservatorio de la Universidad de Chile. Pero creo que Durán apreciaba más que mis méritos musicales el hecho de que fuera el hermano de la mujer que amaba. Toda historia tiene siempre entretelones del corazón. Luego llegó Max Berrú y ya estaba con nosotros Pedro Yáñez, que se fue al año siguiente. Entraron y salieron otros integrantes hasta que en 1971 consolidamos el equipo. Desde entonces somos los mismos.

La música andina

—¿Pensaron en un grupo de la canción política al servicio de las luchas del momento, o en adoptar la música andina sin otras intenciones?

J. C.: Nuestras motivaciones eran aparentemente apolíticas, aunque todos participábamos de uno u otro modo como militantes en los acontecimientos de entonces. En esos años se descubría la música del altiplano, que muy pocos cultores chilenos dominaban. Fue Violeta Parra quien introdujo en nuestro medio algunas de sus expresiones. Llevó también a París el charango, el cuatro, y deslumbró a los auditorios con una música de ricos y maravillosos sonidos.

H. S.: Teníamos entonces verdadera pasión e insaciable curiosidad por la música andina. Apenas pudimos partimos a conocer Boli-

via. Al comienzo cultivamos sólo la música instrumental. Nos parecía que las voces rompían el sortilegio. Eso nos hizo blanco de muchas críticas de nuestros compañeros estudiantes. Hacía furor en los medios universitarios el Quilapayún, que era un conjunto resueltamente político, una respuesta a las atrocidades de la guerra en Vietnam, a la dominación norteamericana, a las ansias de cambios revolucionarios. Eran buenos músicos y tenían un gran atractivo escénico. Con nuestra música instrumental andina aparecíamos frente a ellos muy disminuidos.

—¿Ustedes querían ser sólo un grupo amateur?

J. C.: Nos propusimos al comienzo sólo tocar sin pensar mucho en el futuro. Nos dábamos tiempo en medio de nuestros estudios para ensayar o hacer presentaciones una vez a la semana. Luego esta actividad se convirtió en nuestra preocupación dominante. Tanto fue así que perdimos todo interés por las carreras técnicas que aprendíamos. Se planteó el dilema: o la ingeniería o la música. Nadie vaciló en elegir la música. Felizmente, el Rector de la Universidad Técnica era Enrique Kirberg, que había puesto en marcha una labor de difusión cultural sin precedentes. Nos consiguió un financiamiento modesto pero que alcanzaba para la subsistencia. Debíamos cumplir un determinado plan de conciertos y después de esos compromisos quedábamos libres. Así pasamos de la condición amateur a profesional, lo que era un privilegio y una responsabilidad que nos obligaba a ser cada vez mejores.

En la ola de la Nueva Canción

—¿Se propusieron alguna proyección hacia el futuro? ¿Creían en la permanencia del conjunto?

H. S.: Creo que no nos planteamos metas teóricas. Teníamos entonces una pasión muy grande que tal vez se explicaba por nuestra juventud. Adquiríamos confianza en nosotros mismos en la medida que comprobamos que teníamos éxito, que la gente nos seguía y estimulaba. En honor a la verdad nunca se nos fueron los humos a la cabeza, sino que nos proponíamos ser cada vez mejores, seleccionar más certeramente nuestro repertorio y no caer en la tentación del éxito fácil. Seguro que esto les debe parecer a algunos un poco raro o una jactancia de ahora. Por supuesto que teníamos nuestra vanidad, pero por lo mismo no queríamos ser chapuceros. En Chile se vivía —hacia el final de la administración DC— una época de efervescencia en la que la realización de los deseos era posible. Nos sumergimos en la ola de la Nueva Canción, que usó la música andina como uno de sus caballos de batalla. Nos sentíamos en todo ubicados y ligados al pueblo, sin hacer concesiones fáciles o panfletarias.

—¿Qué le deben ustedes a algunas grandes figuras de la canción chilena: a Violeta Parra, a Víctor Jara, por ejemplo?

H. S.: Creo que ellos tienen mucho que ver con la estética que defendemos nosotros, si nos perdonan la pedantería del término. En el caso de Violeta nos influyó su admirable capacidad de recrear la música folklórica, de hacer sus propios aportes sin traicionar las raíces. Sus últimas canciones, por ejemplo, no son fieles a la tradición que defienden los puristas; no obstante, ¿quién le puede negar legitimidad como expresión del alma popular en nuestras latitudes? A Víctor le debemos, además de una curiosidad siempre alerta, de un afán creador y renovador, su cuidado por el espectáculo teatral. Nos enseñó que no bastaba con cantar y tocar, sino que también era necesario tomar posesión del escenario y comunicarse con el público con los recursos de la técnica escénica. Nunca olvidaba que era un director teatral y que todo lo que se haga en un escenario es un espectáculo. A Violeta no la conocimos personalmente, pero asimilamos su influencia, su legado irresistible. En cambio, Víctor Jara fue uno de nosotros. Nos enseñó mucho, trabajó con el conjunto, nos señaló una conducta artística.

Voces para temas de Chile

—En 1970 irrumpió la Unidad Popular y convulsionó a la sociedad chilena. ¿Siguieron haciendo la misma música? ¿No se propusieron un cambio que sirviera mejor a ese proceso?

J. C.: Cada uno de nosotros fue protagonista activo en la victoria de la Unidad Popular. Eramos infaltables en los mítines de toda la campaña de Salvador Allende y nuestra decisión política era inconfundible y conocida. No nos propusimos un cambio que no fuera disminuir la música instrumental e incorporar nuestras voces al repertorio. También decidimos interpretar autores chilenos. Trabajamos con Luis Advis en un disco que se llamó *Autores chilenos,* con composiciones de Violeta Parra, Víctor Jara y Patricio Manns. Fue un paso natural y musical que nos colocó en medio de la problemática nacional. Nunca hicimos teoría ni grandes declaraciones al respecto. No era necesario. Simplemente cantamos y descubrimos otra veta para nuestro desarrollo.

—Entiendo que sólo Horacio Salinas tenía una formación musical más o menos completa al comienzo, y que siempre él ha sido el guía artístico del conjunto...

H. S.: Digamos que he sido el director musical. Además de mis estudios de guitarra había integrado la orquesta del Ballet Folklórico «Pucará». No era, por lo tanto, una formación musical muy completa. Pero fui aprendiendo casi de manera misteriosa. Me enseñó el trabajo colectivo que siempre hemos practicado. Hay canciones de los primeros años que son claves para mostrar cómo se pueden tratar los arreglos. Por ejemplo, la canción argentina «Juanito Laguna remonta un

barrilete», que fue muy importante en nuestras interpretaciones. Con ella y con una pieza instrumental de Atahualpa Yupanqui descubrimos una manera muy concreta de reelaborar para nuestro gusto canciones de otros autores. Antes copiábamos sin hacer aportes propios. Hay canciones que nos acompañan siempre, que no hemos pensado en enterrar jamás y otras que han ido desapareciendo porque nos parecieron pobres, no obstante su éxito.

—¿Y las reelaboraciones las hacen en conjunto? ¿Practican un verdadero trabajo colectivo?

J. C.: Nuestras canciones nacen en los ensayos, aunque ya sean conocidas en versiones de otros conjuntos. Acostumbramos a practicar una participación estimulante. Personalmente nunca me he sentido pasado a llevar en mi capacidad de intervención en la creación. Con el tiempo hemos aprendido que hay necesidad de un criterio musical unificador y hacemos responsable de eso a Horacio Salinas. Pero todo lo que decidimos cantar lo hacemos por unanimidad, nada se impone, no hay golpes de autoridad. En los arreglos en que hay más de una idea se termina por encontrar la mejor solución.

H, S.: Por suerte nunca hemos perdido la vitalidad y hasta la ingenuidad de los primeros años. Nos desborda la alegría cuando comprobamos que estamos dando forma a música que nos parece bella. Conseguir expresar una melodía que andábamos buscando, o descubrir algún ritmo nos entusiasma en el trabajo y en nuestra vida diaria. Nos gustaría ahora disponer de mayor tiempo para nuestros ensayos y para el trabajo de creación. Vivimos en función de las giras y los recitales. Aunque residimos en Roma no es lo mismo que cuando vivíamos en Santiago. Debemos enfrentar una competencia muy grande y de altas exigencias. Pero el tiempo de preparación es poco. En Chile teníamos el respaldo de la Universidad Técnica y a pesar de que trabajábamos mucho no lo hacíamos a un ritmo febril. Nos gustaría regresar entre otras cosas para recuperar la tranquilidad perdida, para reflexionar mejor acerca de lo que hacemos. Perdemos mucho tiempo en los trámites de los viajes, en los hoteles, en las maletas, en los asuntos administrativos. Es verdad que congregamos multitudes que siempre nos aplauden. Pero el éxito no puede detener nuestra permanente búsqueda y superación. Desgraciadamente nos falta tiempo y es difícil salir del engranaje de los contratos a cumplir en los más diversos lugares de la tierra. En Chile no sería así.

El aporte de Luis Advis

—¿Y los problemas económicos?

J. C.: Nos basta lo necesario para una vida decorosa. Nuestras compañeras también trabajan y nos hemos constituido en una comunidad sin ni siquiera proponernos eso. Vivimos de nuestras actuacio-

nes y creemos que ellas nos asegurarían la subsistencia. En ese aspecto no hay temores. Estamos de acuerdo en que nos iríamos y nos reintegraríamos al país apenas nos autorizaran. Naturalmente, no pasaríamos a la clandestinidad. Le mostraríamos a la juventud especialmente lo que hemos aprendido en estos años. Es increíble que esperemos que el régimen nos autorice a trabajar y a vivir en nuestro país. ¿Cuál es nuestro delito? Si se trata de impedir nuestras canciones la medida es inútil. Ellas han penetrado al país y son del conocimiento de todos.

—Ustedes hablan de un trabajo creador de equipo. ¿Significa eso que no han dejado mayor huella en el conjunto algunos compositores que aparecen como autores de canciones o de arreglos musicales de las grabaciones realizadas?

H. S.: No quisiéramos que alguien pensara que nos autoreproducimos y que sólo nos apoyamos en nosotros mismos. Nos referimos ya a Violeta Parra, a Víctor Jara. Hemos trabajado con Sergio Ortega, Celso Garrido y, sobre todo, con Luis Advis. Cada uno de ellos nos entregó en su oportunidad valiosas enseñanzas. Con Advis hicimos el ya citado long-play *Autores chilenos* y luego *Canto para una semilla,* con las décimas de Violeta, después *Canto al programa,* en los primeros meses de la Unidad Popular. Estuvimos a punto de estrenar su «Sinfonía Americana», pero vino el golpe y el proyecto todavía no se concreta. Advis ama mucho el folklore del Norte, que conoce muy bien, porque nació en Iquique y lo ha proyectado con elementos de la música culta que domina. El resultado son algunas obras memorables como la cantata «Santa María de Iquique» y nuestro «Canto para una semilla». Hizo aportes extraordinarios a la música latinoamericana, como el contrapunto de las quenas con el canto, que ha sido imitado por otros compositores de renombre en el Continente. Creo que en el fondo de la gran música hay infinitas posibilidades de expresión que Advis ha explorado con éxito. Las fuentes nutricias que hay en Bach, Vivaldi, Telemann, son inagotables y resulta asombrosa su relación con la música más silvestre, con las expresiones más naturales de nuestros pueblos. Los misterios de la música son siempre asombrosos.

Canción política y calidad musical

—¿Qué piensan de la canción política y su validez artística? ¿Es pura crónica musical de valor efímero y contingente? ¿Tiene permanencia y justificación estética?

J. C.: Cuando fuimos obligados a permanecer en el exilio después del golpe nos planteamos como uno de nuestros primeros deberes servir a la solidaridad internacional con Chile. Privilegiamos las canciones que ya estaban en nuestro repertorio en los últimos meses de la Unidad Popular y agregamos otras. Recogimos la historia viva

de Chile, los acontecimientos en que estábamos envueltos y lo hemos seguido haciendo. Creemos que la canción política es un género válido que puede ir más allá de lo efímero y contingente si tiene calidad artística. En Chile se llegó a la vulgarización del género tal vez porque era una manera de salir al paso al asedio agobiante de la reacción. Aunque nosotros también caímos en los textos panfletarios y las melodías fáciles, lo hicimos a contrapelo y con plena conciencia. Creo que el «Canto al Programa» —que tenía como objetivo divulgar las primeras medidas de la Unidad Popular— tiene todavía alguna dignidad. Lo panfletario pierde interés apenas pasa la actualidad del panfleto. Pero hay panfletos que permanecen en una canción si ésta es buena musicalmente. Todavía cantamos, por ejemplo, «El Pueblo Unido». Cuando nos damos cuenta que hace vibrar a públicos de otros idiomas, de otros continentes, comprobamos que es una buena canción.

H. S.: Hay músicos latinoamericanos que suponen que basta una buena causa para justificar cualquier trabajo musical fácil. Las invocaciones a la libertad, al socialismo, al Che Guevara o Allende no salvan a nadie de la vulgaridad o la pobreza expresiva. La selección la hace finalmente el propio público. Es habitual que ese tipo de composiciones tengán éxito en medio del entusiasmo de un mitin pero no se sostienen en las siguientes confrontaciones. El pueblo es sabio y termina por consagrar lo mejor. La pregunta sobre la permanencia y la justificación estética de la canción política tiene entonces una sola respuesta: permanece la calidad, los materiales nobles con las que se elaboran. Es como una silla: si la madera es frágil no resiste el peso de quienes la ocupan, pero si el material es bueno puede durar siglos.

J. C.: Hay deformaciones también en otra dirección. Algunos conjuntos y compositores creen que pueden salvarse de los lugares comunes con trasnochados vanguardismos y complicaciones. Se apartan de las raíces latinoamericanas y pretenden ser atonales como Schönberg o Alban Berg. A veces no son músicos tan completos como para cultivar esa onda y el resultado es un desastre. Las canciones son como un barco que acepta cierto peso si no se hunde o naufraga. El equilibrio no tiene recetas. Tal vez lo más aproximado para no perder la brújula es la armonía, la continuidad de lo que ya se hizo, el apego a la cultura del lugar de donde procedemos. El público europeo nos identifica como conjuntos latinoamericanos y hay que responder sólidamente a eso. Es saludable y necesaria la experimentación pero en una dirección clara y auténtica. Todo esnobismo es a la larga descubierto y desenmascarado. No conocemos artistas que hayan cambiado de estilo del domingo para el lunes. Todo tiene una evolución. Si uno mira, por ejemplo, los cuadros de Picasso aprecia los fermentos de su creación posterior, aun en su época de pintor figurativo. Derivó hacia el cubismo después de un interesante proceso.

El exilio frenético

—Hablemos del exilio. ¿Dónde estaban ustedes cuando se produjo el golpe?

H. S.: Estábamos en Roma, en gira por Europa. Habíamos salido de Chile el 29 de junio de 1973 para participar en el Festival Mundial de la Juventud en Berlín. El 11 de septiembre teníamos que dar un concierto en un barrio de Roma. Recibimos las noticias con perplejidad y no determinamos durante algunas semanas cuál sería nuestro inmediato destino. En toda Italia se desató una enorme ola de solidaridad con Chile que requería nuestra presencia. Fuimos a todas partes y la gente nos hacía depositarios de su adhesión al pueblo chileno. Nos dimos cuenta que empezaba el exilio para nosotros cuando fuimos al consulado chileno a renovar nuestros pasaportes. Había orden de no revalidar los documentos y se prohibía nuestro regreso. Hasta se hablaba de despojarnos de nuestra ciudadanía, como ocurrió con otros personeros de la izquierda. Los amigos italianos ofrecieron solucionarnos todos nuestros problemas de vida y nos dieron asilo de inmediato.

J. C.: No tomamos el exilio como un castigo que se autoalimenta. Asumimos nuestra condición de conjunto chileno antifascista y de izquierda. Además de las giras y presentaciones contingentes regrabamos en Italia todo nuestro repertorio, los discos aparecidos en Chile, y de ahí para adelante nos propusimos crear temas nuevos. Estuvimos de acuerdo que no podíamos dormir sobre laureles marchitos, sino demostrar que estábamos vivos y que trabajábamos. Teníamos ante nosotros una realidad estimulante para la creación y para nuestra superación. Debíamos cantar y tocar cada vez mejor.

H. S.: En los primeros años la intensidad de nuestro trabajo no permitió que realizáramos un balance sobre lo que hacíamos. Sólo en 1974 hicimos más de 200 conciertos. Conquistamos una popularidad espectacular en Italia, aparecimos desplazando en los disjockey a los más sonados ídolos del rock. No nos envanecimos pero sí caímos en una especie de mesianismo musical. Creíamos que nuestras canciones eran muy importantes para derrotar a Pinochet. No calculamos la duración de la dictadura; estábamos seguros que con nuestras canciones contribuíamos a erosionarla seriamente. Así grabamos temas retóricos como los reunidos en el disco titulado *Resistencia,* que ahora nos produce cierto rechazo. Cuando las cosas se tranquilizaron algo discutimos mucho acerca de nuestro futuro. Pasó un período largo en que no hicimos otro disco que no fuera una nueva versión de «Canto para una semilla». Después vino un tiempo que nos reconcilió con nosotros mismos. El punto de partida de este nuevo período es tal vez la «Canción para matar una culebra», en la cual desplegamos nuevas ideas musicales.

J. C.: Descubrimos nuevas posibilidades de desarrollo. Otras can-

ciones que preparamos con seriedad y rigurosa autocrítica nos abrieron un cambio creativo indispensable para revitalizar nuestra existencia. Nos propusimos también una mayor formación musical que partiera de nuestra tradición y continuidad pero que se enriqueciera con mayor dominio técnico, con la exploración de nuevos instrumentos y estilos. No podíamos seguir permanentemente dando vueltas en torno a nuestros propios alrededores.

Al cabo de veinte años

—Después de veinte años de existencia continua me imagino que el imperativo de renovarse es más agudo. La canción en Chile no es la misma del 73, incluso parece que la música andina ya no interesa demasiado a la nueva generación; los sentimientos, las protestas, las verdades se expresan con ritmo de rock...

H. S.: No queremos dar mucho bombo a nuestros veinte años de existencia. Es un tiempo cuyo peso no sentimos demasiado. A partir de 1978 interpretamos canciones y temas instrumentales de nuestra propia cosecha. Hemos puesto oído atento al acercamiento a la música contemporánea y no estamos siquiera agotados físicamente, a pesar de que el trabajo continúa siendo intenso. Es evidente que en Italia produjimos cierta saturación con nuestro activismo político y que el fervor inicial cambió también en la medida que la situación política italiana fue otra. Pero logramos rescatar a un numeroso auditorio que no nos ve sólo como instrumentos del combate contra Pinochet. Ellos nos consideran un conjunto musical representativo de América Latina, con un ideal de libertad, humanismo, compromiso militante, pero no ceñidos a los esquemas del consignimismo o los discursos políticos. Encuentran en nosotros valores culturales y esto es lo que más nos interesa, porque lo demás es obvio.

J. C.: En definitiva, no somos un conjunto de barricada. En Italia, donde residimos y a cuya vida nos hemos asimilado, nos consideran en los términos que deseamos. En España, el país de la lengua madre, no hemos logrado gran cosa. Es un país que padece de complejo europeo, que aspira a ser cola de león y no cabeza de ratón. Los parientes de América Latina no son bienvenidos, a pesar de que la gran literatura en lengua española se hace en nuestro Continente y a que en muchos aspectos Latinoamérica avanzó culturalmente más, debido a los cuarenta años de congelación que impuso el Caudillo en la vida española. En Inglaterra y los Estados Unidos nos acogen con gran entusiasmo, asimismo, en las dos Alemanias y en los países nórdicos. En Inglaterra nos unimos en un espectáculo con el famoso guitarrista y compositor John Williams, que resultó uno de los más impresionantes que hayamos realizado. Repletamos el inmenso Albert George Royal. Hemos realizado exitosas giras por América Latina: Colombia, Perú, Cuba, Argentina.

Encuentros con chilenos

H. S.: Hemos tenido tres encuentros con público chileno: en Tacna en 1982 y los otros en Mendoza en 1984 y en 1986. En Tacna la organización del recital fue complicada porque coincidió con el aniversario de la toma del morro de Arica y la Alcaldesa boicoteó nuestra presencia. De todos modos pudimos encontrarnos con doscientos chilenos que viajaron especialmente desde Arica. La gran sorpresa de ese concierto fue comprobar que nada de lo último que habíamos montado les era ajeno a los muchachos que viajaron a escucharnos. Fue una gran satisfacción saber que no estábamos tan lejos de sus preocupaciones y de sus gustos. En Mendoza también fue complicada la organización del concierto. No pudimos estar ni siquiera un día en esa ciudad. Recordamos esa actuación con emoción. Hubo problemas para que los chilenos llegaran allí: los pasos cordilleranos no eran transitables, pero aún así llegaron en gran número. En 1986 pudimos por fin actuar sin problemas y conversar de muchos asuntos con los que acudieron. Un compañero apareció a mediodía con un cajón de almejas y se instaló en la puerta del hotel a destaparlas y aliñarlas con limón. Nos dimos un atracón de almejas. Eran tantas que nos duraron tres días. Conocimos allí a numerosos jóvenes de diversos grupos con quienes nos entrevistamos y que nos mostraron la música que hacen. Naturalmente estos viajes a Mendoza revivieron en nosotros las ansias de volver. El anhelo de reincorporarnos al ambiente artístico chileno.

—Pero el público chileno recuerda al Inti Illimani de 1973...

H. S.: No estamos tan convencidos de eso. Por supuesto no queremos probar lo contrario apoyándonos en estos encuentros. Sabemos que el público que fue a Mendoza estuvo integrado por hinchas apasionados. El viaje significaba sacrificios, gastos, abandono de obligaciones, etc. Pero deliberadamente no hicimos un concierto diferente a los que programamos habitualmente en Europa. La recepción no fue de nostalgia porque muchos de los presentes nos escuchaban por primera vez, ya que eran niños en 1973. Todos saben que ya no somos los mismos pero que no hemos dado un salto demasiado brusco en nuestra continuidad.

La Trova Cubana

—¿Qué piensan de la Nueva Trova Cubana? ¿Ha sustituido a la «Nueva Canción Chilena», que era lo que imperaba en el género?

H. S.: La Nueva Trova es casi contemporánea de la Nueva Canción Chilena. La trova demuestra que lo que ha producido culturalmente la revolución cubana puede traspasar las fronteras y derrotar a quienes quieren cerrarle el paso. Sus fuentes son muy diferentes a las de la canción chilena, ligada al folklore y a la música andina. La

trova deriva de las baladas norteamericanas, del *blue,* de la música negra. Sus cultores inauguraron un uso muy especial de la guitarra y una manera destemplada de cantar. Las canciones nuestras tienen además otra narrativa: no cuentan cosas tan personales, hablan de la colectividad, no están concebidas en primera persona. El canto de los trovadores es íntimo y desde ahí se refieren a problemas de masas. Silvio Rodríguez y Pablo Milanés han llevado el género hacia altas expresiones musicales, de gran poesía, de formas modernas y originales. Al comienzo en Chile estas canciones no interesaban. Recuerdo haber acompañado en 1971 a Isabel Parra en una canción de Silvio y nadie reparó mucho en ella.

J. C.: El «boom» de la trova cubana en Chile se debe a que la manera de vivir en lo personal y lo social cambió fundamentalmente en estos años de dictadura. Es arriesgado decir las cosas directamente y se buscan las alegorías. Tal vez Silvio nunca pensó, por ejemplo, que una canción como «El Unicornio» se transformaría en Chile en una profunda alusión a los desaparecidos. El mérito de ésa y de otras canciones suyas es que poseen varias lecturas válidas.

—¿A estas alturas consideran el exilio una experiencia agotada para ustedes?

H. S.: El exilio es una experiencia agotada desde el primer día. No lo buscamos. Es un castigo. Y en nuestro caso, tan misterioso como el pecado original del que habla la teología. Pero ya dijimos que peor es dejar que a uno lo lleve la corriente. El exilio permite cierto distanciamiento de la realidad inmediata y mirarse a uno mismo tal cual es. Hay cosas que nos parecían estupendas en Chile y que ahora consideramos pobres y hasta ridículas. Ver el mundo es una experiencia importante para cualquier persona y más aún para los artistas. Vivíamos en un medio muy querido pero pequeño. Cualquier trabajo musical se agotaba en poco tiempo porque rápidamente era conocido y no significaba novedad. Eso obligaba a aumentar el repertorio sin mucho tiempo para una elaboración más completa. En el exilio es diferente, los públicos son diversos y nuestros programas resisten un mayor tiempo, períodos más prolongados, lo que permite ensayar y perfeccionar más lo que presentamos.

H. S.: El exilio no agota las posibilidades de creación. Al contrario: las estimula. Existe una rica cultura chilena del exilio que ha universalizado expresiones que tenían apenas una repercusión local. Algunos representantes de la generación pasada siguieron creando fuera del país y creció también en el destierro una nueva generación que tiene representantes brillantes que no han publicado, cantado, expuesto o actuado en su propio país. Lo trágico sería que por el paso del tiempo nos sintiéramos exiliados en Chile al volver. Han pasado quince años y todo ha cambiado. Pero en este tiempo nunca nos hemos planteado quedarnos para siempre. Interiormente siempre hemos regresado. Falta hacerlo físicamente. Es seguro que después sentiremos

nostalgia por la vida de vagabundos que hacemos hoy, por la bella Italia y su cálida gente, pero está claro que nuestro mundo está allá y que hay que aceptarlo con todas sus peripecias y sus bondades.

Larga vida

—Si no hubiese ocurrido el golpe, ¿existiría todavía el Inti Illimani?

J. C.: No somos aficionados a la historia-ficción, pero a veces hemos conversado francamente sobre el tema. Sin el golpe habría madurado la experiencia de la Unidad Popular, se hubiesen superado tal vez los errores, se habrían enfriado por la fuerza de la práctica algunas cabezas calientes. Todo lo que se refiere a la cultura estaba todavía en desarrollo. Nosotros habríamos asumido gustosos nuestra parte. Nuestra línea musical hubiese cambiado de acuerdo a la realidad, pero nada nos hubiera impedido ser nosotros mismos.

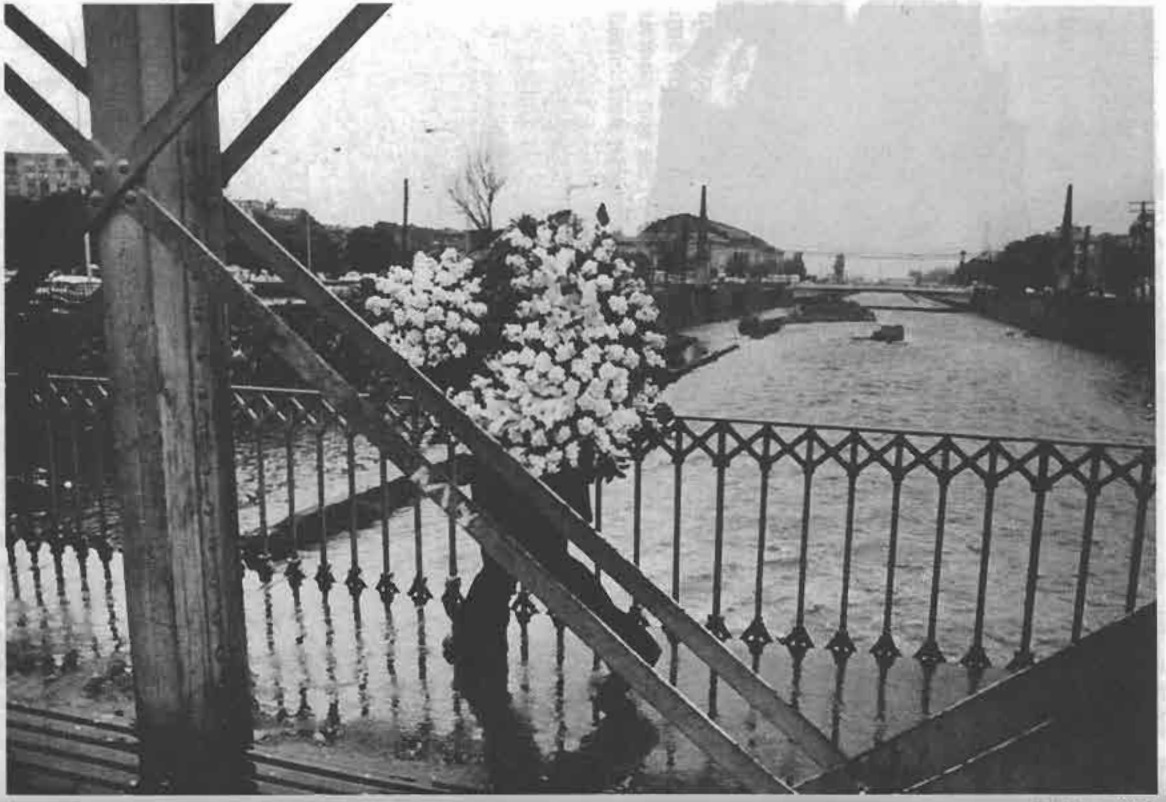
H. S.: Queremos creer que el Inti Illimani está muy lejos de cualquier peligro de muerte. Resistimos muy vivos la prueba del exilio. ¿Por qué no iba a ser igual en la vida normal? Es probable que cuando el tiempo nos derrote vengan otros integrantes del Inti Illimani que le harán una pelea honrosa al tiempo en que vivan.

ARRIBA LOS POBRES DE CHILE

«En la época de la Unidad Popular habíamos *(sic)* doce millones de pobres que debían hacer cola para comer, para comprar, teníamos cualquier cantidad de problemas. Hoy, por lo menos, hemos logrado bajar la pobreza en siete millones.»

(Manuel Feliú, presidente de la Confederación de la Producción y del Comercio, en *La Segunda*, 26-V-88.)

Puerto Montt, 1975



Claudio Arrau: la magia y el genio

LUIS ALBERTO MANSILLA

A primera vista parece un sobrio profesor o funcionario para quien el frac de los conciertos es sólo un uniforme de trabajo. Aparece en escena con cierta timidez, responde a los aplausos con una leve inclinación, tal vez un poco cònfundido de que se prolonguen tanto. Se sienta al piano y espera unos instantes para que se establezca un silencio total. Pone las manos sobre el teclado como quien va a cumplir un modesto quehacer. A partir de ahí comienza la magia, aquella que surge en el punto «donde mueren las palabras», de acuerdo con la definición de la música de Henrich Heine. En el curso de sus interpretaciones cierra los ojos; no ve a las multitudes que le escuchan con recogimiento, deja caer sus manos con el peso de todo su cuerpo con pasión y seguridad. No le gustan los grandes efectos ni la teatralidad. Le parece que las partituras que interpreta esconden un sortilegio que no necesita de ninguna sobreactuación de quien las comunica. Ensaya minuciosamente cada concierto, aunque haya tocado miles de veces la obra programada. Siempre está algo nervioso antes de salir al escenario, aunque ha permanecido frente al piano durante ochenta de los ochenta y cinco años de su existencia.

Es uno de los grandes pianistas del siglo. Tal vez el último gran monstruo vivo de una brillante generación ya desaparecida. Sus con-

Luis Alberto Mansilla es periodista. Dirige el *Boletín* que publica en Berlín, R.D.A., el Comité Exterior de la Central Unica de Trabajadores.

ciertos agotan las entradas donde quiera que sea. Los carteles de los anuncios dicen simplemente Arrau y luego mencionan con caracteres pequeños las obras que interpretará. A los ochenta y cinco no tiene aspecto de anciano. El tiempo se nota en los pasos lentos y arrastrados con que se dirige al piano, en cierto encorvamiento, pero de ninguna manera en lo que toca. Asistimos hace poco a un concierto suyo en la gran sala de la Filarmónica de Berlín Occidental. Fue un privilegio conseguir un boleto en el último asiento de la última localidad de la enorme sala. Recuerdo que lo escuchamos por primera vez en 1950, en un concierto para escolares en el Teatro Caupolicán de Santiago, también repleto. Ahora, en Berlín, su magia fue desencadenada por *Les Jeux d'eaux à la ville d'Este* y el vals *Mefisto* de Liszt y por las sonatas *Claro de Luna* y *Waldstein* de Beethoven. Más de noventa minutos de verdadero encantamiento, de fuga hacia lo indefinible. La tempestad de aplausos, los bravos al maestro nos parecieron después vulgares, un pago baladí por un goce incalculable. Arrau saludó muchas veces y hasta recogió un ramo de flores lanzado desde lo alto. Pero no hizo ningún bis. Es su costumbre. «Por respeto a la música», dice siempre.

Ofrece todavía más de cincuenta conciertos al año en ciudades de toda la tierra. Eso le obliga a viajar largas horas en aviones, a dejar su bucólico retiro en Douglaston, New York, que es su domicilio habitual en Estados Unidos, y a sufrir las tensiones de cada concierto, que ya no le abandonarán. «Hay quienes —dice— deciden tomarse un año libre cuando llegan a una edad avanzada. Si yo lo hiciera creo que no podría volver a tocar nunca más».*

El niño prodigio

Nació en Chillán, el 6 de febrero de 1903. El padre fue un médico oculista descendiente de catalanes. Murió cuando su hijo menor —Claudio —tenía apenas un año. Salió a cabalgar y el caballo se asustó. Estuvo inconsciente dos días y luego murió. La madre, Lucrecia León, enfrentó después con sus tres hijos —dos hombres, una mujer— las deudas que el médico dejó luego de un ejercicio generoso de la profesión y de gastos más allá de sus posibilidades. La madre tocaba el piano con facilidad y talento en las veladas sociales de la ciudad. Tal vez su viudez ayudó a la formación musical de Claudio porque el oculista estimaba que la música era cosa de mujeres.

La madre fue hasta su fin, en 1949, el gran personaje de la vida del pianista. Fue su primera maestra y la más tenaz vigilante de su formación musical. Dice Arrau:

(*) La mayor parte de las citas que figuran en el presente artículo han sido extraídas del libro *Arrau* de Joseph Horowitz, Javier Vergara Editor, Barcelona, 1984.

«Ella, en realidad, comenzó a vivir únicamente desde que se descubrió mi talento. A partir de entonces, eso fue toda su vida..., verme hacer una carrera. Se desesperaba cuando algo marchaba mal en mi evolución.»

El niño aprendió a leer música antes que a escribir y cuando aún no conocía el silabario. El alcalde de la ciudad convenció a la madre de que era necesario que diera un concierto en el Teatro Municipal de la ciudad, al que rara vez llegaba la música y donde se realizaban cabildos y jornadas de recitación de los infaltables poetas locales.

El acontecimiento ocurrió exactamente en la tarde del 21 de septiembre de 1908. Arrau recuerda minuciosamente su debut:

«Mi hermana mayor estaba sentada detrás de la silla para sostenerme si hacía algún movimiento brusco. Un carpintero de confianza había fabricado una caja de madera con dos palos que me permitían impulsar los pedales. Al concierto asistieron señoras y niños que no cesaron de hacer ruido.»

El teatro no tenía luz eléctrica. Había velas encendidas por todos los lugares y el concertista de cinco años temía que el piano pudiera incendiarse ya que tenía seis candelabros en su cubierta. Además, confiesa que empezó a dormirse en las bambalinas y su hermana lo mantuvo despierto contándole cuentos.

El concierto no pasó inadvertido. Fue comentado al día siguiente por el diario *El Comercio* de Chillán. La crónica respectiva dice:

«El niño de cinco años Claudio Arrau León brindó una excelente interpretación del aire *Luis XIII* de León Strealborg. La extática audiencia lo colmó con una lluvia de aplausos, hasta que él regresó al piano para interpretar a cuatro manos con su madre doña Lucrecia L. de Arrau. El niño despierta entusiastas expectativas en el mundo artístico: su vida se centra alrededor de la música. Si su amor por el arte perdura, se convertirá sin duda en una sensación musical.»

Hubo un segundo concierto en Chillán en octubre de 1909. El programa incluyó la suite *Le Matin* de Grieg, *Für Elise* de Beethoven, el *Rondó gitano* de Hadyn, incluso una pieza para piano y violín en la que su acompañante —según testimonia *El Comercio*— fue «el señor Heriberto Urrutia cuyo dominio del instrumento fue un retrato de perfección.»

La fama del prodigio de Chillán trascendió a Santiago. Un diputado de la provincia deseoso de destacar a su ciudad, le pidió al Presidente Pedro Montt que lo invitara a tocar para él. El Presidente y su mujer consideraban de buen tono ser aficionados a la música y le enviaron pasajes a toda la familia para que se hiciese presente en una velada en cada del Mandatario. El niño se presentó todo vestido de blanco y con guantes. La hermana lo condujo hasta el taburete del

piano y le sacó los guantes para que empezara a tocar. El Presidente y toda la audiencia quedaron muy impresionados, al parecer. Le regaló un libro llamado *Los nacionalistas Musicales* con una dedicatoria: «Para Claudio Arrau, en memoria de la profunda admiración con que lo he escuchado tocar piano a la edad de seis años, Santiago, 30 de septiembre de 1909, Pedro Montt».

El entusiasmo presidencial fue flor de un día. La familia se trasladó a Santiago y quedó abandonada a su suerte. El conservatorio de música era incipiente y quienes enseñaban allí eran personas de buena voluntad que sólo sabían tocar algún instrumento. No existía en el país ninguna orquesta sinfónica y ni siquiera directores o compositores de música seria. El ídolo era Osmán Pérez Freire, con sus tonadas líricas inspiradas por óperas italianas.

Un crítico visionario

Con el prestigio del concierto para el Presidente ofreció un nuevo recital en Santiago en noviembre de 1909. Asistió el crítico de la revista *Selecta* Antonio Orrego Barros, que escribió un artículo visionario:

> «Me parece sentir que algo canta dentro de mi alma. Mientras ese niño realiza sus prodigios en el piano, creo oír una voz misteriosa que murmura en mi oído anunciándome en Claudio Arrau León uno de esos seres privilegiados en quienes la naturaleza derrama sus dones y ante quien el mundo se inclinará como en presencia de un genio... Pero en aquella alegría con que miraba orgulloso como artista y como chileno revelarse ese prodigio en nuestra tierra, flotaba ese soplo melancólico de pesimismo que cada día se arraiga en mí más hondamente. El mundo tuerce rumbos, se pierden y malogran las condiciones artísticas, se olvidan y menosprecian los dones del alma.»

Después de otras melancólicas reflexiones, sobre los progresos de la ciencia y la contradicción con el comercio barato al que se quería reducir el arte, Orrego Barros describe para la historia al niño que tanto le impactó:

> «Vestido de blanco, sentado al piano, con su cabellera revuelta y sus ojos clavados en la música, era para mí algo como una evocación de Mozart. Su ejecución no era lo que más me sorprendía en él. Me asombraba ese instinto del arte, el que ese niño se abstrayera encantado con las profundas armonías de Beethoven, colocándolas sobre toda música: en esas armonías que él no podía comprender en su corazón de niño, pues hablan de las grandes pasiones del corazón del hombre, emociones, sentimientos y dolores que en sus cortos años aún no puede sospechar, pero que adivina, siente y comprende con esa clarividencia de los artistas. lo que más agrada a ese niño no es lucirse ejecutando correctamente los trozos musicales que ya conoce, sino, por el contrario, tocar a primera vista. Cada

vez que cae en sus manos algún autor de valía o algún trozo para él desconocido de sus predilectos, Beethoven, Mozart, Liszt, es difícil retirarlo del piano. Nos contaba su madre que a los cuatro años recibió algunas piezas de Mozart, Beethoven y Liszt y fue tal su entusiasmo que se vio obligada a darle de comer en el piano, pues fue imposible conseguir que dejara de tocar.»

La madre no cayó en la seducción de estos elogios rendidos. Le dijeron que la gran capital musical del mundo era Berlín y que allí sí que podría asegurar el desarrollo completo del talento innato del pianista infantil. No poseía medios ni siquiera para un pasaje en barco. La única posibilidad de viajar a Alemania era mediante una beca con estipendio mensual acordada por el Parlamento. Se puso en campaña para conseguirla. Claudio, acompañado de su madre, fue a los domicilios de todos los miembros del Congreso que poseían piano para hacer demostraciones de sus condiciones. La operación dio resultados: el Parlamento acordó una ley que fijaba una asignación especial para financiar los estudios del niño en Alemania.

Berlín y Martin Krause

En 1911 Claudio, acompañado de su madre y sus dos hermanos, se embarcó en Valparaíso rumbo a Hamburgo. Se establecieron después en Berlín en un barrio obrero. Y ahí las cosas empezaron a ser desoladoras: Nadie se interesaba por el «Mozart chileno».

El primer maestro que aceptó darle clases fue Waldemar Lütshig, un típico profesor académico y aburrido que trató de borrar todo lo que el niño sabía y empezar de cero. Sus enseñanzas se reducían a interminables ejercicios para los cinco dedos mientras él dormitaba en un sillón. El segundo maestro fue Paul Schram, un buen pianista, inteligente, pedagógico pero bastante loco. Sus extravagancias desconcertaban a la provinciana familia de Chillán y hacían que la madre vigilara inquieta sus contactos diarios con el niño.

Ninguno de los miembros de la familia hablaba alemán. La incomunicación con el medio berlinés los hacía protagonistas de divertidos equívocos todos los días. Se agregó a la familia la tía Celina, que sería otro de los ángeles tutelares del pianista. La inestabilidad con los maestros hizo que el prodigio cayera en la rutina y en el desinterés por su perfección. Vivían en tres piezas de un viejo departamento de Berlín con calefacción a carbón y baño en el entrepiso. Un día estuvo de visita en la casa de la pianista chilena Rosita Renard, una joven que había triunfado en New York. La madre le contó desconsolada que Claudio ya no demostraba entusiasmo por el piano, que era mejor renunciar a la beca y regresar a Chile. Rosita dijo que debían probar con Martin Krause, uno de los mejores discípulos de Liszt. Y les llevó a la casa de Krause, ubicada apenas unos metros más allá. Según

recuerda Arrau, Krause le inspiró de inmediato «una mezcla de miedo y admiración completa». Después de seguir atentamente una demostración previa para aceptarlo como alumno el pianista le dijo a la madre: «Este niño será mi obra maestra». Arrau dice:

> «Era terriblemente severo y me exigía mucho, tal vez demasiado. Es probable que algunas de mis dificultades posteriores se hayan debido a Krause. A los once años yo ya estudiaba los Estudios Trascendentales de Liszt. Por supuesto, según él, yo no estaba rindiendo de acuerdo con mi talento. Con sus constantes exigencias me forzaba a alcanzar logros con la mayor rapidez posible. Me decía que jamás debía olvidar que después de los veinte años ya no se adquiere más técnica. En realidad, no creo que sea así».

Krause había fundado en Leipzig en 1885 la Sociedad Liszt y era a comienzos de siglo uno de los pedagogos y críticos musicales más destacados de Alemania. Era un hombre robusto, de ojos alargados, lucía una perilla y un espeso bigote. Todos lo reconocían como la figura más prominente del conservatorio Stern de Berlín. Estaba divorciado y vivían con él cinco hijas, todas solteras, que se convirtieron en el regazo amable del alumno chileno. Krause inculcaba en sus estudiantes un profundo respeto por la música, como arte y vocación. Ejercía su pedagogía severa casi como un apostolado. Nunca aceptó dinero de los Arrau. Enseñaba como quien transmite una tradición. Sus alumnos formaban una verdadera comunidad cultural.

La Primera Guerra y la muerte del maestro

El debut en Berlín bajo la tutela de Krause tuvo lugar en 1914. Fue un concierto de alumnos del maestro que ejecutaron en cuatro conciertos sucesivos la obra completa del *Clavecín bien Temperado* de Bach. La ejecución de Arrau fue especialmente destacada por el crítico del *Allgemeine Musik-Zeitung,* que escribió:

> «En particular debe mencionarse al niño de once años Claudio Arrau, un maravilloso joven que ejecutó los preludios y las fugas que se le asignaron con sorprendente seguridad e independencia. No puede uno sino maravillarse ante el conocimiento y destreza de este dAlbert del futuro. ¡Qué hermosamente articula! Ejecutó las piezas individuales de manera clara, límpida, precisa y no fue sólo el resultado de la práctica, sino más bien el reflejo de una naturaleza artística en su plenitud.»

Se desencadenó ese año la Primera Guerra. El prusianismo militarizaba la vida berlinesa y empezaban algunos aprietos para la población. La familia Arrau vivía ajena al conflicto. Leían la prensa y veían pasar los ejércitos hacia el frente pero no entendían muy claramente lo que ocurría. La carrera del pianista había empezado y tal vez sería

posible vivir sin la beca, que demoraba mucho en llegar y que no alcanzaba a cubrir las necesidades mínimas. No importaba. Al año siguiente de su debut, Claudio obtuvo el premio Gustav Hollander para jóvenes artistas y ganó el concurso Ibach en el que fue el único participante niño. De ahí para adelante los conciertos triunfales fueron frecuentes. Tocó en la Bethovensaal, en el Junstlerhaus, viajó a los países escandinavos y a la Europa Oriental. Casi al terminar la guerra, en 1918, murió Krause y se produjo una crisis profunda en la vida y la carrera tan promisoria del prodigio.

«La muerte de Krause —dice Arrau en sus conversaciones con Joseph Horowitz— fue terrible para mí. Creí que se había acabado el mundo. Y experimenté una terrible sensación de abandono. Sentía que ya no podía seguir tocando. Y, por otro lado, tenía que luchar contra todas esas damas que insistían en que fuera a ver a Schnabel o no sé quién, porque me consideraban demasiado joven para quedar sin maestro. Pensaba que un muchacho de quince años de ninguna manera podía desarrollarse con su propios medios. Pero yo rehusé. Sentía una profunda lealtad hacia Krause. Era algo infantil esta lealtad, pero temía que cualquier otro maestro pudiera confundirme. Por otra parte, estaba convencido de que todo lo que un pedagogo puede enseñar él me lo había brindado y consideraba que sólo me restaba asimilar todas sus enseñanzas y continuar el camino por mí mismo. Desde luego, hubiese sido más cómodo encontrar otra figura paterna.»

Arrau quedó abandonado y a la deriva. Fue el peor período de su carrera. Afloró el cansancio del público con los niños prodigios. No hubo contratos para nuevos conciertos. La beca del gobierno chileno cesó inexplicablemente en 1921. Tenía que sostener a su familia. Algunos premios ganados en 1919 y 1920 no eran suficientes para financiar un modesto pasar, ni tampoco los conciertos en Rumanía o Noruega. Decidió conquistar el mercado norteamericano, inédito para él hasta entonces. Con los auspicios de la firma de pianos Baldwin emprendió, siempre acompañado de su madre, la gira que esperaba sería su propia conquista de América. El empresario Wolfsohn contrató fechas en el Carnegie Hall y en el Aeolian Hall. Luego consiguió contratos importantes con la Sinfónica de Boston y la Sinfónica de Chicago. Las críticas no fueron entusiastas y el público no respondió agotando las entradas. Claudio y su madre terminaron sin dinero en una pensión de Nueva York. Recuerda Arrau:

«Regresé a Berlín y me encontré con el hombre que había negociado mis presentaciones con el empresario Wolfsohn. Norbert Salter, otro famoso empresario. "¿Cómo resultó?", me preguntó. "Un fiasco", respondí. "De no haber sido por Balwin no habría podido regresar." Entonces se enfureció y me dijo que tendría que pagarle sus comisiones de los conciertos que no había dado. Y le respondí: "Lo siento mucho. Tendrá que encerrarme en la cárcel porque ya no me queda dinero". "Lo voy a pen-

sar", replicó. Más tarde me llamó y me dijo: "Muy bien. Le dará lecciones a mi hija hasta que haya saldado su deuda". Durante años tuve que impartirle lecciones a la niña. Y era una mujer insoportable.»

Carbón como honorarios

Cuando su carrera parecía declinar y sucumbía a un estado de angustia que le impulsó a someterse a un tratamiento de sicoanálisis con el Dr. Hubert Abrahamsohn de Dusseldorf, recibió una invitación incitante. El Ministerio de Cultura de la Unión Soviética le ofreció un contrato para tocar en Moscú y otras ciudades. La URSS ponía en marcha sus primeros planes quinquenales y salía recién del aislamiento internacional. La situación era mala: los teatros de las ciudades soviéticas no tenían calefacción y los auditores de los conciertos de Arrau no se sacaron sus gruesos abrigos mientras le escuchaban ejecutar a Beethoven. Le pareció una experiencia apasionante. Ese público no tenía nada que ver con la gente elegante de los conciertos en los países capitalistas. Regresó contento. Nadie le habló de sus honorarios hasta que un día recibió un cable del Ministerio de Cultura que decía que al Estado Soviético le era imposible pagar sus conciertos en moneda dura pero que a cambio de eso le enviaban lo único que podían: unas toneladas de carbón para la calefacción de su vivienda. Arrau aceptó ese pago y asegura que tuvo carbón para su familia y sus vecinos durane un año completo.

El regalo no dejaba de tener un valor de millones en la Alemania de los primeros años veinte, que vivía la inflación más pavorosa de que haya recuerdo, acompañada de una degradación de la vida habitual hasta límites que no podía eludir ni siquiera un artista en las nubes de las notas maravillosas. La depresión, la ansiedad de Arrau fueron intensas en esos años. El Dr. Abrahamsohn lo invitó a ir a Dusseldorf para someterle a un tratamiento de sicoanálisis. Dice Arrau:

> «En esa época no era común acudir a un siquiatra. Solía ocultarse el hecho... no se lo mencionaba. Pero desde hacía mucho tiempo, yo tenía la sensación de que no estaba tocando de acuerdo a mi talento natural. Sentía que algo se interponía en mi camino. En ocasiones equivocaba pasajes que podía ejecutar con los ojos cerrados. Había algo en mí que se oponía a mi ejecución y a mi aparición frente al público. A través del sicoanálisis advertí que los problemas que me impedían entregarme totalmente estaban relacionados con la vanidad. Deseaba complacer y temía no ser capaz de lograrlo. Abrahamsohn trabajó constantemente sobre esa idea. ¡Cuánta razón tenía! Cuanto menor es la vanidad, mayor es la facultad creadora. Uno llega hasta un punto en que adquiere suficiente coraje para desagradar, si así lo requiere el compositor.»

Los demonios no le han abandonado jamás. Confiesa que es tímido, con ciertas dificultades para entrar en relación con la gente; pasa

por períodos de ansiedad que le han obligado en múltiples ocasiones a cancelar conciertos aun a costa de grandes pérdidas económicas. Le desagrada ser el blanco de la atención cuando está fuera del escenario y peor aún que le obliguen a pronunciar un discurso por breve que sea. Le parecen insoportables los adjetivos en exceso laudatorios y la gente con aires de pavos reales. Su gratitud por el Dr. Abrahamsohn lo hizo movilizarse para salvarle la vida cuando empezó la persecución hitleriana a los judíos en Alemania. Consiguió para él una invitación del gobierno de Chile y luego de unos años allí le ayudó a establecerse finalmente en Estados Unidos.

La consagración en Ginebra

A partir de 1927, Arrau dejó atrás definitivamente sus años de niño prodigio que tanto le pesaron en su primera edad juvenil. Empezó a frecuentar la animada vida nocturna de Berlín. Ese año ganó el primer premio en el Concurso Internacional de Pianistas de Ginebra. El año anterior había sido nombrado profesor titular del famoso conservatorio Stern de Berlín.

Asegura Arrau que el concurso de Ginebra le dió un gran impulso desde el punto de vista sicológico. Participó porque era necesario para ayudar a su carrera. Le sorprendió pasar la segunda rueda de las eliminaciones en vista que le parecía que había otros concursantes mejores que él. Arthur Rubinstein era uno de los miembros del jurado y en sus memorias recuerda el hecho y se refiere a Arrau con el colorido y espontaneidad que caracterizaron su personalidad. Rubinstein acababa de sufrir un accidente automovilístico y tenía la cabeza vendada, lo que le daba aspecto de califa, según él. Dice en sus memorias:

> «El concurso duró tres días debido al gran número de participantes. Fue una tediosa tarea. Oímos interpretaciones inmaduras y a menudo una carencia absoluta de talento musical. Entonces, en el tercer día, apareció un pianista cuyo nombre ya era conocido en el mundo artístico: Claudio Arrau. No llegó a ejecutar ni dos minutos antes de que todos comenzáramos a asentir con la cabeza y sonreírnos unos a otros con satisfacción: *"Cela c'est un pianiste"* dijo Cortot. Él recibió el primer premio, que era un Bechstein de cola. Yo ya había oído hablar por primera vez de su talento en Chile, donde comenzó como niño prodigio y me preguntaba por qué había entrado en la competencia. Era como una carrera entre un pura sangre y varios caballos de tiro. Una vez finalizado el concurso, Schelling ofreció una cena en su suntuosa villa frente al lago.»

El premio le abrió muchas puertas en Europa y América Latina. Pero el público alemán seguía duro y cerrado. Consiguió su adhesión de nuevo en 1935-1936 al interpretar un ciclo de doce conciertos de Bach, destinado a abarcar todas las obras para teclado solo, excepto

aquellas para órgano. Después ofreció un ciclo de las sonatas de Mozart, Weber y Schubert.

En 1937 se casó con Ruth Schneider, hija de un acaudalado ejecutivo, una joven *mezzo* soprano de Frankfurt, de éxito en la ópera. Según Arrau, se la conocía como la muchacha más bonita de Frankfurt. También Ruth era pianista y cuando decidió perfeccionar su técnica fue donde Arrau para que le diera algunas lecciones. Un día el profesor la invitó a bailar y ella fue con mucha desconfianza acerca de las cualidades danzantes del músico. Resultó que era un bailarín eximio. Algunos meses después se casaron. Ruth era parte de una familia judía y los nazis la amenazaban. La acusaron de destacar todas aquellas características de su personalidad que no se identificaban con el tipo ario y le advirtieron que si no cambiaba de actitud pronto le serían imposible subir a un escenario alemán.

Era la época de los grandes delirios hitlerianos, de las enormes concentraciones con antorchas, de los fulminantes discursos de Hitler o Goëbels, de la estrella de David para los judíos, de los tenebrosos allanamientos de la Gestapo el día menos pensado. Algunos músicos ilustres, como Richard Strauss y Furtwängler, cayeron en la fascinación del fascismo y se convirtieron en sus servidores culturales. También otros como el pianista Gieseking o el entonces director, Von Karayan ingresaron públicamente al Partido nazi. Una chilena, Rosita Serrano, era una estrella de cabaret y music hall predilecta de los nazis; cantaba canciones latinoamericanas y algún aire chileno.

¿Qué hacía Arrau en medio de esa barbarie? Se declara hasta hoy al margen de las ideas políticas aunque le gusta mucho hablar del tema. Se reconoce como un liberal humanista, como un demócrata sin reservas y no elude hablar de sus emociones y opiniones de entonces en medio de la Alemania nazi:

> «Me sentía desgarrado entre la satisfacción de haber sido reconocido por fin en Alemania y los horrores que estaban sucediendo allí. Vivía en un estado constante de ira. Todos los logros sociales de los partidos de izquierda eran destruídos. Y la cultura de los teatros, las salas de ópera y de conciertos... todo quedó aniquilado en un período de meses. En gran medida también desapareció la sensibilidad del público.»

La madre y su hermana no soportaron la situación. Partieron en un barco a Chile en 1938. Arrau decidió emigrar definitivamente en 1940. Hubo una situación difícil con Ruth, que no pudo marcharse por un embarazo difícil de su segundo hijo, Mario. La embajada chilena —que la mantuvo bajo su protección— hizo los arreglos necesarios para conseguirle un pasaporte. La declaró nacida en Valdivia. Con los dos niños Ruth pudo marcharse definitivamente a Chile. Allí se reunió con su marido, que venía de regreso de una gira por Sudamérica. Arrendaron un departamento en Santiago y empezó allí una nue-

va etapa de sus vidas. Arrau pudo conocer mejor el país de sus orígenes, que sólo había visitado para realizar alguna actuación en el Teatro Municipal y ver a los amigos chilenos más próximos. La madre se reintegró a Chillán y costó mucho sacarla de allí en sus últimos años para que fuera a vivir a Vermont, Estados Unidos, donde se estableció definitivamente. Arrau conservó su ciudadanía chilena hasta que no le quedó otro remedio —recién hace unos años— que aceptar el pasaporte norteamericano, so pena de pagar siderales impuestos.

Dejar Alemania era como renunciar a una segunda patria. En Berlín, Arrau pasó los días más inolvidables de su carrera y de sus vivencias. Insiste en su justificación para explicar su permanencia allí durante siete de los doce años que duró el hitlerismo:

> «Yo siempre había sufrido una tremenda frustración con el público alemán. Porque —aunque parezca tonto— consideraba que probablemente ellos podían entender más, y por esa razón, no me aceptaban. Luego cuando por fin logré que me aprobaran, surgieron los nazis. Sucedió a principios de los años 30. Por eso permanecimos en Alemania aun después que ellos subieron al poder... por eso y por el hecho de que, como tantos otros, no creíamos que el período nazi pudiera durar. Yo estaba ansioso por disfrutar finalmente del reconocimiento alemán. A partir de entonces me sentí feliz con mi carrera. Pero aun me quedaba la montaña por escalar: los Estados Unidos.»

La montaña resultó muy fácil en su segunda gira de 1941. Llegó a la cúspide sin ningún esfuerzo en su escalamiento. Acumuló 197 compromisos en toda Norteamérica entre los que se incluían once conciertos con la orquesta de Filadelfia, nueve con la sinfónica de Chicago, seis con la sinfónica de Boston y seis con la Filarmónica de Nueva York. Los elogios de la crítica fueron desusados. Lo saludaron como un milagro del teclado, un intérprete asombroso.

Su vida íntima. Sus gustos, sus opiniones

En sus conversaciones con Joseph Horowitz Arrau se manifiesta irreligioso y próximo al ateísmo:

> «Fuí criado en la religión católica pero la abandoné cuando tenía quince años. Sólo me confesé una vez y me pareció absolutamente ridículo. Una sola vez tomé la comunión. Me repugnaba la idea de tragarme la persona de Cristo. Me parecía un verdadero acto de canibalismo. Y descubrí que muchos de los dogmas católicos servían al poder de la Iglesia. En realidad no me volví contra el catolicismo. Es sólo que éste perdió toda actualidad para mí.»

En su retiro de Douglaston posee una nutrida biblioteca. Lee cuando está allí un promedio de tres horas diarias. Sigue leyendo en los

aviones, en las esperas de los aeropuertos. Le interesan todos los géneros, en especial los ensayos y las novelas. Va al cine en cualquier rato libre. Sintió rendida admiración por Greta Garbo y no se perdió película de Bette Davis. Le impresionó especialmente el film de Ingmar Berman *Sonata de Otoño,* que narra en tono descarnado la fría relación de una pianista famosa con su hija. Confiesa:

> «Ese film me hizo sentir algo culpable. Sentí que yo podría haber terminado de la misma manera. Me recordó los peligros del egocentrismo en los artistas. Es inevitable la vanidad al principio. Es algo contra lo que se debe luchar toda la vida. Y se torna más y más fácil combatirlo. Ay, casi siento fobia contra los intérpretes egocéntricos.»

En Douglaston posee un vasto jardín y tierra de cultivo. Le gusta trabajar allí y cortar las malezas. Le acompañan siempre dos perros de apariencia feroz pero que sólo se limitan a ladrar y alborotar cuando aparece el amo. En la actualidad ya no tiene alumnos, pero durante mucho tiempo le gustó enseñar sin exigir —como Krause— ningún pago. Al contrario: entregando hospedaje y subsidios a sus estudiantes. Considera que ha obtenido buenos resultados con la chilena Edith Fischer, con Philip Lorenz, Ena Bronstein y William Melton.

¿Qué hace antes de sus conciertos? No oculta que siempre está tenso antes de aparecer en el escenario. Ensaya el programa completo aunque haya tocado el mismo repertorio la noche anterior. Pierde el habla como consecuencia del retraimiento en las emociones de lo que interpreta. Sufre cierta transfiguración cuando se sienta al piano. A partir de ahí ya no le importa el público. Tiene una rutina previa que no cambia jamás en sus infinitas actuaciones:

> «Primeramente, duermo dos horas antes del concierto. El descanso es muy importante antes de la presentación. A través del sueño se alcanza la medida del subconsciente creativo. Luego me gusta ir a la sala de conciertos una hora antes de empezar y me despierto una hora antes de eso —dos horas antes de subir al escenario—. Tras el escenario leo las partituras. Recorro mentalmente por lo menos la mitad del recital. En seguida, en el intermedio, veo el resto. De esta manera cuando salgo al escenario tengo una sensación de alborozo, de que algo maravilloso me va a acontecer.»

¿Qué opina de los otros pianistas que ha encontrado a lo largo de su extensa vida? Cuando llegó a Berlín en 1911 una de sus fuentes de inspiración fue la célebre pianista venezolana Teresa Carreño. Fue la primera latinoamericana conquistadora del medio alemán, hasta el extremo de que el afamado crítico Walter Neimann consideraba que jamás se había visto nada comparable en fuerza y poder hipnótico en las interpretaciones de piano.

Arrau la recuerda con una admiración rara:

«Ah, era una diosa, tenía un empuje, una energía increíbles. Creo que jamás escuché a nadie llenar con tanto sonido la antigua sala de la Philarmonie de Berlín (...). Y era una mujer de increíble belleza. Solía aparecer radiante, como si se sintiera dichosa de tocar.»

De Edwin Fischer, otro de los grandes pianistas de entonces, considera que tenía una calidad visionaria en un grado increíble. Justo antes de morir grabó las tres últimas sonatas de Schubert, «Nada semejante a las interpretaciones de esas obras he escuchado después». Considera que Schnabel sucumbió a la neurosis y al apresuramiento impulsivo. Daba la impresión que tenía prisa por terminar cuanto antes. Rachmaninoff era en opinión de Arrau un pianista grandioso pero no un gran intérprete, porque todo lo convertía en el estilo Rachmaninoff. No parecían importarle en absoluto las intenciones de los compositores que interpretaba y hasta le agregaba compases propios a la *Marcha fúnebre* de Chopin. El compositor Saint-Saens también le impresionó como pianista. Lo vio una vez tocar una de sus obras con su inmensa barba y su gigantesca barriga.

Sobre Vladimir Horowitz Arrau recuerda una anécdota desventajosa para él. Acudió con su madre a uno de sus conciertos en Berlín, Horowitz interpretó cuatro preludios de Chopin y las treinta y dos variaciones de Beethoven:

«Recuerdo que estaba sentado con mi madre en la primera fila de la Beethovensaal y me sentía azorado ante las cosas que lograba hacer pese a la increíble rigidez de los brazos. Jamás olvidaré el primer movimiento de la *Marcha fúnebre*. Y el segundo tema. Mi madre, que era muy musical y nunca nadie lograba complacerla, estaba tremendamente entusiasmada. De regreso a casa me dijo: "Será mejor que te sientes al piano y practiques, porque él toca mejor que tú".»

De los pianistas actuales Arrau salva sólo a Daniel Baremboim. Es parco en elogios cuando se trata de la nueva generación. No obstante, los grandes pianistas jóvenes de la actualidad le rinden trituto casi sin excepciones. Para Mauricio Pollini o Ivo Pegorlic es «un monumento». Algunos le reprochan su repertorio casi exclusivo de clásicos alemanes y de algunos franceses —Debusy, Ravel— y su escasa atención a la música contemporánea. Otros señalan su desapego de la música latinoamericana. Escasamente ha interpretado a Villalobos, Chávez, Ginastera. Los chilenos han figurado en sus programas en ocasiones excepcionales y más bien como compromiso de circunstancia. Arrau no responde a esos reproches. Defiende su condición de intérprete constante de Beethoven, Schubert, Liszt, Brahms, Bach, Chopin, Weber, Schuman...

Diversos especialistas afirman que Arrau ha reivindicado a Liszt como a ningún otro intérprete. En verdad Liszt no está en el olimpo de los gustos más exigentes. Rechazan su efectismo superficial, su ro-

manticismo sin grandeza, sus arrebatos grandilocuentes. Arrau heredó de Krause el culto a Liszt y se empeñó desde sus años de niño prodigio en vencer todas las dificultades de sus partituras. Su música es casi una religión para él y hay que reconocer que ha revelado sus más excelsas sonoridades atropelladas en las malas interpretaciones. Aunque reconoce que Liszt era aparatoso y vanidoso lo defiende como si estuviera vivo: «Fue un ser maravilloso, capaz de comprender y apreciar a sus contemporáneos. Nadie ha hecho tanto por sus colegas compositores como él». Esta admiración sin límites lo llevó en 1936 a aceptar en México un proyecto ridículo del mediocre cineasta José Bohr, que luego hizo en Chile películas infimas de entretención. Bohr lo convenció para que fuera el protagonista de una biografía cinematográfica de Liszt. Y Arrau encarnó al compositor con nulas cualidades de actor, aunque con sus magistrales ejecuciones, que felizmente fueron abundantes en ese desastre de cursilería. El film se llamó *Sueño de amor.* Y Arrau oculta su participación en él como si se tratara de un delito.

Es indiscutible que Arrau es uno de los más grandes intérpretes de las sonatas y los conciertos para piano de Beethoven. Hay quienes lo consideran el más excelso de todos y subrayan que allí está todo su genio de pianista insigne. El propio Arrau se siente confundido con estas afirmaciones y responde «Beethoven es mucho más. Descubro que no estoy a su altura constantemente», y agrega:

> «Para mí Beethoven siempre ha representado el espíritu del hombre victorioso. Su mensaje de interminables conflictos, concluyendo con la victoria de la renovación y el renacimiento espiritual nos habla no sólo a nosotros, sino también a los jóvenes de hoy con una fuerza particularmente pertinente en nuestros tiempos. En el sentido de que su vida fue una lucha existencial por la supervivencia, Beethoven es contemporáneo nuestro. En el sentido de que sojuzgó tanto su vida como su arte para alcanzar alturas máximas de la creación y la transfiguración, perdurará siempre que subsista en la tierra el instinto del hombre por prevalecer.»

Es absoluto el rechazo de Arrau al considerar a Chopin como un entretenimiento de salón o un romántico feble. Le parece que su música es como una fuerza de la naturaleza, incluso en sus expresiones delicadas. Cuenta siempre el asombro de algunos célebres directores cuando ha sido solista de sus conciertos para piano. Recién han descubierto que la parte orquestal no era un mero acompañamiento y que Chopin conocía muy bien cualquier tejido sinfónico. Está de acuerdo que no es su fuerte aunque ha interpretado una buena parte de su obra. Le cede el cetro a Rubinstein, a quien considera incomparable en Chopin, aunque tal vez sólo en Chopin, para su gusto.

De acuerdo con Arrau

> «Schubert es el último peldaño en la interpretación: el logro de un punto tal de madurez y profundidad donde pueden aunarse los diferentes elemen-

tos de su música. Estos son, en primer lugar, su fuerza dramática —Beethoven era su ídolo— y luego su sencillez folklórica. Y también su origen vienés. Y su proximidad a la muerte, especialmente en las últimas sonatas. Reunir todo eso en una síntesis resulta muy difícil, en particular para un artista joven. No creo que pueda siquiera mencionarse la vanidad o egocentrismo en Schubert..., sería totalmente inapropiado.»

Arrau y Chile

Aunque Arrau detesta todo nacionalismo y se declara ciudadano del mundo, sería injusto decir que olvidó su nacimiento en Chile y que le es indiferente su país natal. Recordamos que conservó su ciudadanía chilena hasta 1979 y que no sólo los impuestos le hicieron aceptar la nacionalidad norteamericana. Fue más decisivo el régimen de Pinochet, que condenó públicamente. En 1975 se realizó en Atenas una reunión internacional para denunciar los crímenes de la dictadura y aunque rara vez se ha pronunciado en algún manifiesto político, no vaciló en agregar su nombre a un mensaje que exigía la condenación de los atropellos a los derechos humanos en Chile. Conoció a Orlando Letelier en Washington al que invitó a su casa en más de una ocasión. Letelier le había convencido de ofrecer un concierto en New York a beneficio de los prisioneros políticos en Chile. Fue en vísperas de su asesinato en septiembre de 1976. El concierto no se llevó a cabo, más bien porque sus organizadores se volcaron al esclarecimiento del crimen y a la denuncia de sus autores ante los congresales y las instituciones de Estados Unidos.

A propósito de sus opiniones políticas, es oportuno consignar una pequeña anécdota personal. Cuando yo trabajaba en París, en 1978, Arrau ofreció dos recitales en el *Théâtre des Champs Elysées.* Conseguí entradas en la galería y no era mi intención ejercer mi profesión de reportero, sino admirar como melómano al maestro. Tocó cuatro sonatas de Beethoven. El público tuvo la reacción fervorosa de siempre. En la pausa encontré en el buffet a la escritora María Flora Yáñez, a quien había entrevistado en Chile. Visitaba a su nieta Carmen Castillo y me contó la terrible experiencia vivida por ella en Chile. Fueron a su departamento en Santiago en busca de su nieta y como no la encontraran, se llevaron detenida a la abuela a pesar de su avanzada edad, de su obra literaria y de sus parientes ilustres. Vivió varios días en una celda para delincuentes comunes y fue tratada brutalmente. Me preguntó si no había intentado solicitar a Arrau una opinión sobre la dictadura. No lo había pensado siquiera, tal vez porque me parecía un desatino y además el acceso al pianista era muy difícil. La escritora dijo que era amiga de la familia Arrau desde hacía largos años y que Lucrecia León y hasta el mismo Claudio habían sido sus huéspedes en Santiago en muchas ocasiones. «Tienes que sacarle una declaración para Radio Moscú», insistió. Confieso mi escasa valentía

de reportero y mi comodidad de melómano. María Flora me dijo que me acompañaría a una recepción que le darían a Arrau ese mismo día *en el teatro ya que coincidían con su cumpleaños número setenta y cinco. Decidí huir del teatro apenas terminaron los aplausos. Pero al* bajar la escalera de la galería me encontré con la tenaz escritora dispuesta a acompañarme al cóctel en el foyer del teatro. Había allí gente muy distinguida e indiferente. Me sentí como «pollo en corral ajeno». Afloró más que nunca mi rechazo por los salones franceses o por cualquier salón. Además, era muy poco lo que tenía que ver con la Radio Moscú. Arrau apareció al cabo de unos treinta minutos con aspecto cansado y ausente. Fue felicitado con besos y abrazos por su cumpleaños. María Flora, tomada de mi brazo, se acercó al grupo. El la abrazó emocionado y le dijo que sabía lo que le había ocurrido. «No importa —dijo ella— lo que me haya ocurrido en esa dictadura de salvajes. Lo que deseo es que le digas a este amigo de la Radio Moscú que tú no estás con Pinochet.» Recién Arrau reparó en mí desde los brazos, que no lo soltaban, de María Flora me dijo: «¿Cómo podría estar con un gobierno de criminales? Ellos asesinaron la democracia que había en Chile».

Tragué saliva y sólo atiné a balbucear: «¿Puedo decir esto en Radio Moscú?». Atendiendo otros abrazos me replicó: «Dígalo donde quiera».

En 1985 Arrau viajó a Chile. Ofreció un concierto en el Teatro Municipal y otro en la Catedral a beneficio de la Vicaría de la Solidaridad. En el teatro estuvieron presentes casi todos los peces gordos de la dictadura, encabezados por el General Mathei, que habla a quien quiera oírlo de su cultura musical. Arrau evitó todo contacto con ellos. No se volvió hacia el palco de honor cuando agradeció los aplausos y dijo luego que estaba muy cansado y no recibiría a nadie en su camarín. Al día siguiente tuvo un encuentro con jóvenes músicos y pidió que le sacaran a dar una vuelta en automóvil por los barrios de Santiago. ¿Por qué fue a Chile? Quizás por el recuerdo de su madre, de sus dos hermanos, de su infancia, de sus tenaces raíces en el país. Pensó que sería quizás la última visita y no quiso postergarla más.

En otros tiempos le gustaba ir a Chile cada tres años. Pedía permanecer allí por lo menos una semana. Sólo le molestaban el exceso de homenajes y el asedio de la gente. Viajaba a Chillán, soportaba las reiteradas ceremonias municipales en las que era declarado «hijo ilustre» o «socio de honor» del Rotary Club. Le gustaba el paisaje de la cordillera, las uvas y las flores de Chile. Declaraba su devoción por Gabriela Mistral y por gran parte de la obra de Neruda. Iba a audiencias presidenciales y comía con placer con sus amigos en los buenos restaurantes de marisco chilenos.

El escritor Jorge Edwards relató en uno de sus artículos el encuentro en París de Claudio Arrau con Pablo Neruda.

«En 1972 acompañé a Pablo Neruda, que no era hombre especialmente aficionado a la música, pero que había recibido una invitación del maestro, a un concierto en el Teatro de los Campos Elíseos de París. En esa oportunidad Arrau entregó una interpretación extraordinaria de la sonata número 3 en Fa menor opus 5 de Brahms. Después nos invitó la empresa Phillips a cenar en los salones de su casa matriz francesa en compañía del pianista. Arrau se quejaba de haber conquistado demasiado tarde el ambiente musical francés. Ese concierto marcaba, sin embargo, su consagración definitiva, aunque tardía, en Francia. En ese encuentro hice algunas observaciones sobre el personaje. Inmediatamente después del concierto en los camarines estaba traspuesto, sumido todavía en el mundo de la música. Más tarde en la cena, rodeado de la gente de la Phillips, de críticos musicales y de dos o tres amigos y amigas de New York, me dio la impresión de una persona amable, sensible pero eminentemente reservada, de pocas palabras. Lo recuerdo vestido de terciopelo verde oscuro y camisa blanca impecable. Neruda y él parecían conscientes de que el encuentro era importante pero no necesitaban hablar mucho para expresarlo. Una admiradora neoyorkina hacía grandes aspavientos que Arrau recibía con una sonrisa lejana y ojos claros, grandes, atentos. Se habló vagamente de amistades comunes, de París y de Chile. Me llamó la atención que Arrau, a pesar de todo, conservara el acento y sobre todo el tono con que hablan los chilenos. Me refiero a cierta suavidad y a cierta familiaridad un poco tímida en el tono de la conversación.»

«El crecimiento y la muerte»

A los ochenta y cinco años el pianista no reduce sino de manera mínima su recorrido por las salas de conciertos del mundo, sus grabaciones, sus ensayos. A su séquito ha agregado ahora un médico de confianza que controla estrictamente su estado de salud. Continúa suspendiendo recitales pero ahora no por estados de angustia, sino por imposición de su médico que sabe hasta dónde puede ir. Se ha vuelto un poco ensimismado y aborda el tema de la muerte sin complejos. En uno de sus escasos artículos de su puño y letra, publicado en la revista *High Fidelity* de Nueva York, en febrero de 1967, dedicado a exponer sus ideas sobre el sicoanálisis y los artistas dice:

«Durante un período de treinta años el análisis me ayudó a despejar mi jungla síquica, hasta que mi plena facultad creadora pudo fluir con total libertad. La envoltura y elementos innecesarios se desarrollaron, capa tras capa, en un proceso que debe prolongarse hasta la muerte. En ese sentido, el antiguo dicho "Cuando cesa el crecimiento sobreviene la muerte" es literalmente cierto. Una vez muerto el dragón y ganadas las batallas del héroe, el artista puede permitirse el placer de mantenerse abierto a las fuentes de su imaginación, intuición y facultad creadora —su inconsciente— que ya no aparecerán como un oscuro temor, sino de la sabiduría productiva. Sin esas fuentes ninguna suma de intelecto, razón, entereza del ego y control tendrán jamás suficiente significado en el arte.»

Arrau no ha completado todavía su ciclo vital, que se ha prolongado para gloria de la música durante casi todo el siglo XX. Si dejara de ejercer su magia «creo que no podría volver a tocar nunca más». Son sus palabras.

DERECHOS HUMANOS Y DERECHOS HUMANOIDES

—El último informe de organizaciones internacionales insiste en condenar violaciones a los derechos humanos en Chile.

—No sólo lo van a condenar ahora. Lo van a condenar siempre, porque lo que tienen en mano es eso. Yo me pregunto: ¿qué son los derechos humanos?, ¿por qué no me lo explican? Porque todo es contra los derechos humanos. Hay países que no se pueden gobernar por los derechos humanos; sin embargo, en la Segunda Guerra Mundial lo más bien que aceptaron a los rusos que nunca respetaron los derechos humanos.

—¿Qué países considera usted como ejemplares en materia de una aplicación y respeto de los derechos humanos?

—Ninguno. Un día vi un apaleo que le hicieron los franceses a los estudiantes. Otro día vi un problema que hubo en Estados Unidos pegándole a unos negros. Entonces, digo, ¿dónde están los derechos humanos? En Inglaterra cuando se sublevaron los mineros ¿cómo los trataron? Bueno ¿y los derechos humanos? O sea, los derechos humanos son para un lado nomás.

(Augusto Pinochet en entrevista de televisión. Diario *La Nación*, 6-VI-88.)

Claudio Arrau y Teresa Carreño

MARIO MILANCA GUZMAN

Arrau, como uno de los últimos vínculos vivos con la tradición pianística del siglo XIX, rememora a esa gran pianista venezolana y acaso la única mujer latinoamericana que en su época se abrió un sólido camino en el mundo de la música europea: Teresa Carreño (Caracas, 1835-Nueva York, 1917).

Ella vivió, desde los nueve años, fuera de su patria, pero siempre la tuvo presente, con ese amor entrañable de hija en la diáspora. En una ocasión le declaró a un cronista: «Mi mayor felicidad, mi único anhelo, es volver a la Patria amada; es un martirio, constante para mí, esta ausencia que se prolonga en demasía». [*La Opinión Nacional* (crónica), 18 (4.855). Octubre, 6, 1885.] A su vez, Arrau confesará que conservó su ciudadanía chilena como un gesto de gratitud hacia el gobierno que patrocinó sus primeros estudios, hasta 1979, cuando, avergonzado por el régimen de Pinochet, renunció a la ciudadanía chilena, pues él compartía con el Presidente Allende un ideal de igualdad social (Arrau, J. Horowitz, pág. 212).

En las líneas siguientes Arrau habla de sus comienzos en Alemania, período pre-Weimar; de sus inicios en el arte. E, inevitablemente, evoca a esa figura venezolana y universal que, al igual que sus compatriotas Bello y Miranda, vivirá, padecerá y morirá en la diáspora.

* * *

Mario Milanca es poeta e investigador musical. Trabaja en el Instituto Latinoamericano de Investigaciones Musicales «Vicente E. Sojo», en Caracas, Venezuela.

Impresionantes coincidencias las de estos «Niños Divinos», según las cualidades simbolizadas en el arquetipo descrito por Jung. Ambos hijos de un mismo continente, ambos hijos de padres que compartieron un profundo interés por la música; en fin, ambos contemporáneos de los más grandes músicos del siglo XIX, y ellos mismos artistas que vincularon el siglo XX con toda una tradición pianística del siglo XIX.

Arrau nace en Chile el año 1903, Teresa Carreño en Venezuela, el año 1853. Es decir, cuando nace el niño Arrau en Chillán, la caraqueña está en la plenitud de su gloria artística, pero nunca es tarde para que los caminos se crucen. Esas vías convergentes y divergentes pondrán, en algún instante, a ambos artistas frente a frente. El soplo fortuito de la música hará que estos latinoamericanos se conozcan en el Viejo Mundo. Alemania será el escenario —¡y qué escenario!— decisivo para ella: allí conoce y contrae matrimonio con el pianista y compositor alemán Eugene Francis Charles d'Albert (1864-1932), de vital importancia para la futura carrera pianística de Teresa Carreño. Además, Alemania fue su segunda patria. Para el niño Arrau será el encuentro con su maestro: Martin Kraus, y luego escenario de sus primeras presentaciones públicas.

Veamos esas coincidencias. Ya se dijo: fueron niños prodigios. Arrau da su primer concierto el año 1908; el pianista recuerda que el programa incluyó la Sonata en Do Mayor de Mozart y las Variaciones sobre «Nel cor piú non mi sento», de Beethoven. Y agrega: «Creo que también incluía un estudio de Chopin..., el estudio en Fa Menor de los *Nouvelles Etudes*»[1]. Es decir, a los cinco años dio muestras fehacientes de sus cualidades artísticas. No sabemos, con certeza, del primer concierto de Teresa Carreño, pero seguro que habrá sido en los salones de la casa paterna y a una edad similar. Ambos niños despiertan, primero, la «curiosidad» de los amigos de los padres, luego, un interés real de parte de los profesores. En ambos casos el futuro de una carrera nace en el hogar. Se ha reiterado que Teresa Carreño tuvo apoyo inicial en su padre, don Manuel Antonio Carreño, quien de «diletante», como se decía en la época, pasó a ser el «maestro» de su hija[2]. En el caso de Arrau, a falta del padre —don Carlos Arrau, médico oculista, falleció al año siguiente del nacimiento del artista—, la madre, doña Lucrecia León de Arrau, guía a su hijo. En estos niños prodigios las coincidencias comienzan en la cuna; en efecto, al igual que Teresa Carreño, el niño Arrau percibió los primeros sonidos del piano desde

[1] Joseph Horowitz. *Arrau*. Barcelona, Javier Vergara Editor, 1984, pág. 48.

[2] Es un lugar común señalar que fue don Manuel Antonio, quien inició a su hija en la enseñanza del piano. Sin embargo, en la primera historia musical de Venezuela de Ramón de la Plaza: *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, (Caracas, 1883), encontramos una opinión diferente. Escribe De la Plaza: «Su madre, señora de tanta inteligencia como instrucción, tomó ocasión de las raras facultades de la hija por la música, para enseñarle de sí los principios rudimentarios del arte, confiándole más luego para la enseñanza del arte al maestro alemán Julio Hohene» (pág. 126).

su cuna, y a una misma edad: tres años. Así relata este hecho la madre del pianista: «A la edad de tres años, en lugar de garabatear como otros chicos, dibujar casitas o pegar figurillas de papel, él acostumbraba esbozar pentagramas, claves y notas. Luego, solía mostrarme sus dibujos. Puesto que insistía en este juego, decidí ayudarlo con su escritura y, más adelante, pasé mucho tiempo asombrada ante la increible habilidad de mi hijo, pero me sentía reacia a comentarlo, por temor a que la gente pudiera mofarse de mí. Un día, el pequeño me sorprendió con su buen gusto: cada vez que yo ejecutaba una pieza de Bach, él me jalaba el vestido y pedía: «¡Más!» [3] De la precocidad de Teresa Carreño nos ha llegado esta anécdota: «Muy temprano comenzó la joven artista a dar muestras del talento de que estaba dotada. Un día, en que apenas contaba tres años, estaba su hermana mayor estudiando la *Varsoviana,* famosa danza de aquella época. La niña había sido puesta en cuna, y el aya, creyéndola dormida, se había retirado. Pero Teresita no durmió; apenas se vio sola, se levantó y se dirigió hacia el piano, que su hermana había dejado, y se puso a buscar con sus pequeños dedos las notas que había oído. Con asombrosa facilidad las halló y tocó bastante bien hasta que llegó a un pasaje algo difícil. Por fin, después de mucho tantear la halló, pero no antes que su padre se hubiera encontrado en la pieza; éste, que había oído las notas vacilantes, creyó que era su hija mayor la que tocaba y había venido a enseñarle la manera correcta de tocarlas. Cuando vio a Teresita de pie delante del piano tratando de alcanzar el teclado, al cual apenas llegaba su cabeza, la tomó en sus brazos con el rostro bañado en lágrimas al ver el talento que demostraba este simple incidente. A partir de aquel día empezó a darle lecciones» [4]. Los caminos se cruzan una vez más: en ambos hogares la música, que sólo se practicaba como pasatiempo, adquirió un nivel inesperado debido a desastres económicos. En uno por la muerte del jefe de familia, en el otro por dificultades políticas de don Manuel Antonio Carreño, y la consiguiente pérdida de empleo, que lleva a la familia Carreño a una difícil situación, cuya única salida será emprender el éxodo [5]. Pero, en tanto, la

[3] Josehp Horowitz. *Op. cit.,* págs. 40-41.

[4] *La Opinión Nacional.* «Teresa Carreño» (artículo), 18 (4.858). Octubre, 9, 1885. Este texto, sin autor, fue publicado originalmente en una revista nortemaricana titulada *The Pilharmonic.*

«Teresa Carreño» (artículo): 6-7. March 18, 1884. El periódico citado, *La Opinión Nacional,* no entrega la fuente, sólo se limita a indicar: «Un amigo nos ha favorecido con el artículo que nos es grato publicar a continuación».

[5] Ante la imposibilidad de ampliar este punto, nos remitiremos a la obra del profesor José Antonio Calcaño: «En la época de la Guerra Federal el Presidente Manuel Felipe de Tovar, el 14 de mayo de 1861, nombró a Manuel Carreño Ministro de Relaciones Exteriores, y el 13 de agosto del mismo año, el Doctor Pedro Gual, Vicepresidente de la República y encargado del Gobierno, le nombró Ministro de Hacienda. Pocos días más tarde derrocaron a Gual y comenzó la dictadura de Páez. La situación fue haciéndose cada vez más difícil, y Manuel, que veía graves dificultades para abrirse paso en Caracas (...) resolvió abandonar el país». *La ciudad y su música,* Caracas, 1980, p. 376.

partida del niño Claudio Arrau León es «con bombos y platillos», el viaje de la niña Carreño será muy discreto, casi silencioso. Pocos se enteran de ese viaje que iba a ser decisivo para la pianista.

Ella se embarca un día 1 de agosto de 1862. Tres meses antes el intelectual Felipe Larrazábal, junto con dar a conocer las virtudes de la niña Teresa Carreño, anuncia su próximo viaje. Larrazábal titula su artículo «Tributo de justicia al mérito», y hay que reconocer que fueron pocos los caraqueños que leyeron este trabajo, pues los lectores del interior de la República, aparte de ser escasos, recibían con bastante retardo la prensa de la capital, cuando la recibían. De ahí que sostengamos que el viaje de la niña Carreño pasó casi inadvertido para la población, con algunas excepciones, como la que estamos comentando.

Establece el autor del artículo un paralelo entre Mozart y la pequeña Teresa Carreño. Referente que aún hoy es utilizado cuando se menciona a un niño con ciertas facultades musicales. En uno de los párrafos exclama el intelectual: «No, no hay ni ha habido jamás nada igual, en su género, al talento de nuestra virtuosa compatriota. Los grandes artistas de Europa hubieran pedido ocho años de estudio para hacer lo que ella hace a los ocho años de vida». Al final anota:

> «Con orgullo, con satisfacción patriótica he escrito las líneas que preceden. Deseo consignar un hecho que honra a Venezuela, mi patria amada. ¿No recuerdan con vanidad los alemanes a Mozart?
>
> »La señorita Carreño va a viajar. En La Habana, en Nueva York, en Londres, en París recibirá los aplausos que su talento merece. En todas partes será admirada, y muchos, como el viejo Emperador Francisco I, no hallarán palabras con qué expresar la verdad de su entusiasmo» [6].

El Presidente de la República invita al niño Arrau a dar un concierto en el Palacio de La Moneda. Luego del concierto el Presidente, don Pedro Montt, le obsequia un hermoso libro titulado *Les Nationalistes Musicales;* la dedicatoria dice: «Para Claudio Arrau, en memoria de la profunda admiración con que lo he escuchado tocar el piano a la edad de seis años. Santiago, 30 de septiembre de 1909. Pedro Montt» [7].

El Congreso le otorga una beca para que el niño Arrau estudie en el centro musical más importante de aquella época: Berlín. La Carreño se va sin apoyo oficial alguno; nunca antes se hizo tan terriblemente literal este lugar común: sin pena ni gloria. El niño Arrau da conciertos en la capital, en Valparaíso, y luego en Buenos Aires. Tere-

[6] *El Independiente,* 3 (630). Mayo, 27, 1862. Este artículo de Larrazábal fue reproducido en el periódico de Puerto Cabello, *El Vigilante,* días después de haberse publicado en el indicado periódico de Caracas, 4 (737). Junio, 6, 1862. Noventa y un años después, y a propósito del nacimiento de la pianista, fue nuevamente publicado, esta vez en *Crónica de Caracas,* 3 (15): págs. 483-486. Agosto-diciembre de 1953.

[7] Joseph Horowitz. *Op. cit.,* pág. 42.

sa Carreño ofrece un modesto concierto en Puerto Cabello; un generoso señor dio cuenta de este hecho, sin duda muy importante para la élite cultural de aquel puerto. Sólo un visionario, que se escuda tras sus iniciales, R. M. S., pudo haber decidido hacer pública su admiración al padre de la pequeña Teresa: «Señor Manuel Antonio Carreño / Presente / Muy estimado señor mío: / Anoche, en unión de varios amigos, admiradores del genio musical, tuve la fortuna de contemplar y quedar sumamente complacido al oír lo que jamás llegara yo a suponer. Las infinitas armonías y caprichosas melodías emanadas de las tiernas manos de su imponderable niñita de ocho años, me transportaron a los tiempos en que se creyera que la aparición de un cometa era el precursor de acontecimientos inauditos. Así me sucedió anoche. Oí su niñita en el piano, y desconfiado del fenómeno musical que yo presenciaba, la veía de nuevo, y encantado, decía para mí: esto me confirma más y más la existencia de un Todopoderoso: él me está probando sus grandezas con un soplo de sus destellos derramados sobre un privilegiado ser tan pequeñito, como la digna hijita del señor Carreño» [8].

Al día siguiente, otro ciudadano de Puerto Cabello, también cobijándose detrás de sus iniciales, daba cuenta de ese improvisado concierto de la niña de ocho años. Destacaba J. M. E. que la niña parecía enviada por la Providencia, para traer al mundo la misión de hacer sentir a los hombres el poder civilizador de la música; que la interesante figura de la niña anuncia que está dotada de un alma superior: que el espíritu y la materia están en íntima relación en este ser privilegiado, en este «genio». Luego se pregunta: ¿Qué poder es ese que ejerce sobre nuestro ánimo tanto para hacernos llorar como para inundar nuestra alma de indecible contento? He aquí la carta: «REMITIDO / Esta niña que apenas cuenta ocho años de edad, parece enviada por la Providencia para traer al mundo la misión de hacer sentir a los hombres el poder civilizador que ejerce la música. Esta niña que no muy tarde ha de llenar el mundo de las Bellas Artes de admiración, llama en esta ciudad la atención de todos los que la ven, de todos los que han gustado extraviados las melodías y sentimentales notas que arranca al piano-forte, que a la verdad es un instrumento que no se presta mucho. La interesante figura de esta niña anuncia a primera vista que está dotada de un alma superior. El espíritu y la materia están en íntima relación en este ser privilegiado, en este genio que, a tan tierna edad, nos domina por el poder de su talento (...). ¿Qué poder es ése que ejerce sobre nuestro ánimo tanto para hacernos llorar como para inundar nuestra alma de indecible contento? Es un poder con que Dios reviste a un ángel. No podemos creer otra cosa» [9].

El niño Arrau se embarca con destino a Hamburgo en un buque

[8] *El Vigilante*, «Señor Manuel Antonio Carreño» (carta), 4 (782). Julio, 31, 1862.
[9] *El Vigilante*, «Remitido», 4 (783). Agosto, 1, 1862.

de nombre «Titania», el año 1911. Mientras los dos improvisados cronistas de Puerto Cabello no titubean en reconocer en la pequeña Teresa a un genio, un crítico chileno señalaba lo mismo en el caso del pequeño Arrau, pero interponiendo una barrera; escribe: «Todos decíamos fríamente, «éste es un genio», con ese hielo tan propio de nuestro carácter nacional apático y frío; y lo decíamos casi para nosotros mismos en el temor ridículo de parecer exagerados» [10]. Poco antes de embarcar al Viejo Mundo, el niño Arrau visita las oficinas de una revista de Valparaíso. Al día siguiente apareció el siguiente comentario sobre esa visita:

> «Un niño delgado, elegante, sumamente acicalado —al parecer, hijo de una familia acaudalada—, camina con expresión solemne por las Oficinas de *Sucesos,* seguido por dos mujeres.
>
> »Claudio Arrau, el niño músico que ha despertado tanto interés en el mundo artístico, ha cumplido su promesa de dispensarnos una visita. Por el momento, se encuentra de vacaciones en Valparaíso y pronto partirá con destino a Berlín. Intercambiamos saludos. Con manifiesta expresión de fastidio, los ojos del niño recorren la habitación, hasta posarse finalmente sobre las caricaturas de Wiedner, dispersas por el muro». [11].

Cuarenta y nueve años antes Teresa Carreño y su familia abordan el barco «Joseph Maxwell», que transportaba, además de pasajeros, café, cocos y cueros [12]. El «Titania», que condujo a Claudio Arrau y

[10] Joseph Horowitz. *Op. cit.,* pág. 14.

[11] *Ibídem,* pág. 42.

[12] Aunque Marta Milinowski *(Teresa Carreño,* New Haven, 1940, pág. 29) indica la fecha de partida de la pianista de Venezuela, este dato aparece distorsionado en algunos trabajos publicados con posterioridad a la data entregada por la biógrafa norteamericana, v. gr.: «(...) y embarcó en La Guaira con todos los suyos el 23 de julio de 1862» (José Antonio Calcaño. *Op. cit.,* pág. 376); «Un 23 de julio de 1862, catorce personas emprendían juntas una jornada incierta» (Rosario Marciano. *Biografías escolares,* Caracas, 1975, pág. 16); «En un día de julio, mes caliente y de mar irritado, abandonan el puerto de La Guaira» (Lucila Palacios: *Teresa Carreño,* Caracas, 1977, s/f); «La familia Carreño se embarca para la gran ciudad del Norte, el 23 de julio de 1862» (Israel Peña: «Teresa Carreño y su ciudad natal». *Revista Nacional de Cultura,* 16 (101): 11-12. Noviembre-diciembre, 1953).

Como se puede apreciar, todos los autores mencionados anteriormente están de acuerdo en señalar que Teresa Carreño y su familia abandonan el país el día 23 de julio de 1862. Esta fecha es entregada por Marta Milinowski, pero como data de salida de la pianista y familia de Caracas. Escribe la autora citada: «En la mañana del 23 de julio de 1862, un grupo de catorce viajeros de aspecto heterogéneo, cuyas edades fluctuaban entre un año y setenta y cinco, se bambolea en una de las más terroríficas y majestuosas carreteras (...)». *Op. cit.,* pág. 29. Obviamente, la biógrafa se refiere a la antigua vía que comunicaba Caracas con el puerto de La Guaira. En párrafos posteriores agrega: «Para despedirla se reunió una emocionante escolta de nuevos admiradores que vieron alejarse lentamente el barco "Joseph Maxwell" en la mañana del primero de agosto con destino a Filadelfia».

La aseveración anterior es correcta: Teresa Carreño y sus familiares, que la acompañaban, se embarcaron en Puerto Cabello el día 1 de agosto de 1862, con destino a los Estados Unidos. Este dato lo hemos documentado, no así el primero. La Milinowski no entrega, desgraciadamente, referencia alguna, no sabemos de dónde obtuvo esa in-

familia a Hamburgo, también llevará, junto a los pasajeros, productos del agro chileno. Y siguen las coincidencias: así como el niño Mozart tuvo que mantener a su familia, así también Teresa Carreño y Arrau tendrán que convertirse en las columnas vertebrales, desde el punto de vista económico, de sus respectivas familias, y a una edad muy similar, once años.

Cuando —no hace mucho— se han cumplido los «cien años» de haber estado por última vez Teresa Carreño en su país natal, hemos querido evocarla a través del vivo y casi religioso recuerdo que de ella guarda el pianista chileno Claudio Arrau. Es éste un testimonio poco conocido, que está lejos de los lugares comunes que tanto abundan en torno a la figura de la artista. Y, además, ambos comparten, como se demostró en los párrafos precedentes, no pocas afinidades. La evocación del célebre pianista es, con toda seguridad, uno de los últimos testimonios de un contemporáneo de la Carreño. Además, Claudio Arrau ha mantenido una relación estrecha con la música venezolana contemporánea, v. gr., el año 1934 interpretó, en el Teatro Nacional de Caracas, tres obras de la literatura pianística venezolana: *Criolleras*

---

formación. Nosotros lo hemos documentado en la revista *El Vigilante,* de Puerto Cabello. Ahí encontramos las siguientes menciones: «SALIDAS. Barco americano «JOSEPH MAXWELL» *(sic),* capitán Carlos Davis, para Filadelfia, con café, cocos y cueros, 4 (784). Agosto, 2, 1862. Además deducimos la fecha correcta de partida de Teresa Carreño, gracias a las cartas que publicaron las dos personas que asistieron a las presentaciones que hiciera la joven pianista en la citada ciudad (véanse notas 8 y 9).

La fuente utilizada por Marta Milinowski fue sin duda un artículo de Andrés A. Silva, titulado «María Teresa Carreño», pues dicho autor escribió: «(...) Y el 23 de julio de ese año, salió la señorita Carreño para La Guaira (...) el 1 de agosto siguiente se embarcó junto con su familia para los Estados Unidos». *Museo Venezolano,* 1 (5): 33-36. Diciembre, 1865. Este artículo lo incluyó su autor en un volumen que bajo el título: *Hojas de todos los colores,* Caracas, 1983, 145 págs., publicó en homenaje al Centenario del Libertador, véase págs. 11-19.

Cuando Teresa Carreño regresa al país el año 1885, Andrés A. Silva remite, al Director del periódico *La Opinión Nacional,* un ejemplar del libro titulado *Hojas de todos los colores,* para que dicho periódico le publique el artículo que él escribiera el año 1865, dedicado a la pianista. Es necesario hacer notar que tanto en el libro publicado el año 1883 —*Hojas de todos los colores*— como el artículo reproducido por *La Opinión Nacional,* 18 (4.925). Diciembre, 30, 1885, el autor omitió el último párrafo, en donde señalaba que el profesor señor José Mármol le había indicado que en Caracas existía una señorita con similares dotes que la niña Teresa Carreño. Ese párrafo decía: «Aquí terminábamos estos apuntes; pero habiéndoselos leído a un compatriota i amigo nuestro, el señor José Mármol i Muñoz, profesor concienzudo i de levantadas dotes en el arte de la música, nos ha dado la feliz nueva de que existe en Caracas, entre las señoritas que cursan el estudio del piano, una que lleva el mismo nombre de la artista que motiva este artículo, i que deja traslucir para su porvenir el mismo título de gloria que la señorita Carreño, a juzgar por su aptitud i limpieza en su manera de frasear, por su pulsación oportuna i vigorosa, i por la interpretación maestra para los pasajes de arrebato, de ternura, cadenciosa i enérgicos. Esta es la señorita *Teresa Travieso.* Ella puede anticiparse nuestros sinceros parabienes; permitiéndonos recomendarle el estudio de los clásicos, para que al andar del tiempo, reúna a su grande i clara percepción, la luz que debe iluminarla en el vuelo de su talento».

de José A. Calcaño, *Suburbio* de Juan Vicente Lecuna y la *Sonatina venezolana* del maestro Juan Bautista Plaza[13].

Claudio Arrau estudió con el maestro alemán Martin Krause (1853-1918); éste, a su vez, había sido alumno de Franz Liszt. Cuando Teresa Carreño regresa a su país, luego de veintitrés años de ausencia, Krause funda la Sociedad Liszt en Leipzig. Krause, señala Arrau, había oído tocar a los grandes pianistas del siglo XIX, por supuesto, a su maestro Franz Liszt (1811-1886), pero, además, escuchó a Brahms (1833-1897) , Clara Schumann (1819-1896), Ferruccio Busoni (1866-1924), Sophie Menter (1846-1918), y a Teresa Carreño. Fue Martin Krause quien no sólo le habló de la artista venezolana, sino que, como parte de las lecciones, lo llevó a numerosos conciertos de la pianista. Pues cada recital de Teresa Carreño era un hecho único, una lección para «niños prodigio» como Claudio Arrau. Krause, que sentenció luego de conocerlo: «Este niño será mi obra maestra», tenía tal concepto de la «pedagogía», que para él no bastaban lecciones, no era suficiente «escuchar» a los grandes como la pianista venezolana, sino también era necesario que el niño Arrau conociera a esas celebridades. Recuerda Arrau la visita que hicieran él y su maestro a la pianista alemana Sophie Menter:

> «Vivía en las afueras de Munich con cincuenta gatos. Detestaba a los seres humanos y odiaba a su hija. Recuerdo que tenía un inmenso jardín cercado con tela metálica para que no se escaparan los gatos. De cualquier modo, era una dama importante y de una espléndida belleza. Y muy elegante, con profusión de maravillosas alhajas. Nos contó que la realeza le había obsequiado las joyas en Rusia... Durante sus conciertos, la gente se despojaba de sus alhajas para arrojarlas hacia el escenario, a sus pies. Krause le suplicó: «Por favor, toca algo para que este niño pueda oírte». Al principio, se resistió. Luego, ejecutó algunos pasajes del Concierto en La Mayor de Liszt, y se quejó: "No toco más: ya no practico". Pero fue hermoso. Para entonces, debe de haber tenido unos setenta años»[14].

Krause también llevó al niño Arrau ante la presencia de Teresa Carreño, así lo recuerda el pianista:

> «Luego de los conciertos, solían llevarme a saludarla. Recuerdo que una vez dijo: "Oh, con todos los niños que tenemos, resulta muy difícil practicar. Tengo una pistola cargada sobre el piano. He amenazado a todos mis hijos: si abren la puerta, disparo'»[15].

Arrau reconoce, en la pianista venezolana, una fuente de inspiración y un modelo. Cuando se le pregunta si tenía una especial admiración por Teresa Carreño, responde:

[13] Consúltese al respecto Miguel Castillo Didier: *Juan Bautista Plaza: una vida por la música y por Venezuela,* Caracas, 1985, pág. 388 y ss.

[14] Joseph Horowitz: *Op. cit.,* pág. 118.

[15] *Ibídem,* pág. 114.

«Ah, era una diosa. Tenía un empuje, una energía increíbles. Creo que jamás oí a nadie llenar con tanto sonido la antigua sala de Philharmonie de Berlín. Y sus octavas eran fantásticas. No creo que nadie hoy en día pueda ejecutar tales octavas. Esa velocidad y energía... increíbles» [16].

Y cuando se le inquiere por las «octavas» de Vladimir Horowitz, dice:

«Horowitz jamás ejecuta octavas durante un largo intervalo: después de un rato se torna rígido. Carreño solía tocar la Rapsodia Húngara núm. 6 de Liszt, sin cortes y, hacia el final, usted tenía la sensación de que el teatro se derrumbaría, se desplomaría debido al sonido. Se la consideraba una mezcla del sentimiento latino y la capacitación alemana. Estudió primero en Francia. Más tarde, cambió por completo, y aprendió mucho de su esposo, Eugene d'Albert. Se convirtió en una excelente intérprete de Beethoven. Era mejor pianista que el mismo d'Albert, aunque, probablemente, él era más grande como músico. Recuerdo que una vez ejecutó con Nikisch el Tercer, Cuarto y Quinto conciertos de Beethoven en una sola velada. Con ella, usted jamás tenía la sensación de que llegaría a cansarse, ni de que perdería intensidad» [17].

El eximio pianista no sólo evoca la técnica, sino también la belleza de Teresa Carreño. Esa belleza que fue proclamada por el poeta colombiano Alirio Díaz Guerra (cuando la artista desciende del vagón que la trasladó del puerto de La Guaira a Caracas), con estos versos: «Un pueblo noble admiración te rinde. / Y con tu genio y tu beldad se ufana» [18]. A su paso por Curazao también despertará el asombro de uno de los cronistas: «Sabíamos que era una consumada artista; por el retrato nos persuadimos de que es también una bella y simpática mujer; es decir, que su presencia en la isla proporcionará dulces sensaciones de placer a los aficionados al divino arte y a los admiradores de la belleza plástica» [19]. Y el intelectual ecuatoriano Juan Montalvo la llamó, en uno de sus *Siete Tratados,* «esa belleza ameri-

[16] *Loc. cit.*

[17] *Loc. cit.*

[18] El poema completo dice: «Vuelve a aspirar en el nativo suelo, / Donde aplausos innúmeros te aguardan, / El delicado aroma de las flores; / Las brisas de las vírgenes montañas. / Del manso Guaire en la risueña orilla, / Ven con tu genio a reanimar las playas; / Llevará los acordes de tus notas. / El rumor apacible de las aguas. / Hermosos lirios y campestres nardos, / Que las ricas praderas engalanan, / Aun más fragante, inmortal artista, / Lucirán con orgullo tu guirnalda. / Un pueblo noble admiración te rinde. / Y con tu genio y tu beldad se ufana; / Ven a animar sus horas de tristeza! / Ven a llenar de encantos sus comarcas. / Y mezcla a los aplausos de tu gloria / Los vagos ecos de mi voz extraña; / Y a las flores que esmaltan tu diadema / La flor más bella de mi ausente Patria».

Este poema fue distribuido en el momento en que Teresa Carreño salía de la estación con rumbo a las esquinas del puente Guzmán Blanco y Trocabordo, núm. 13, casa de un familiar en donde se hospedó la pianista. Véase *La Opinión Nacional* (crónica), 18 (4.864). Octubre, 16, 1885. Almanaque.

[19] *Diario de La Guaira* (crónica), 10 (2.730). Octubre, 13, 1885.

cana»[20]. «Era —corrobora Arrau— una mujer de una increíble belleza. Yo siempre me sentaba en la primera fila en sus conciertos. Solía aparecer radiante, como si se sintiera realmente dichosa de tocar. Usaba vestidos sin manga, de modo que usted podía ver los músculos... qué fuertes y relajados eran, y de qué forma tan fantástica trabajaban, ondulándose, fluyendo»[21].

El poeta y novelista venezolano Miguel Eduardo Pardo, también rememora la fisonomía de la pianista. Cuando la artista contaba cincuenta años, el novelista asiste a uno de los conciertos y escribe luego para una revista caraqueña: «Arrogante, bella aún, casi joven, casi fresca y lozana a pesar de los ósculos de nieve que ha dejado el tiempo en su ondulante cabellera; admirablemente trajeada, escotada, desnudos los redondos brazos, recogiéndose la amplia falda en armónicos pliegies sobre la curva de las robustas caderas, y marchando con esa marcha elástica, especial». Luego la califica de «mujer espléndida» y concluye su artículo: «A través del tiempo aparece todavía arrogantísima su espléndida hermosura de criolla, morena y carnosa, relampagueantes los ojos, frescos los labios y tersas las mejillas»[22].

Reconoce Arrau que, tanto Busoni como d'Albert, influyeron en él, pero agrega: «Sí, Carreño más que d'Albert, porque él jamás practicaba»[23]. Luego menciona al pedagogo Rudolf Maria Breithaupt, a propósito de la importancia «del peso natural del cuerpo» como elemento de la técnica del piano, para afirmar que sólo Teresa Carreño lo hacía. «Hoy en día, dice el pianista, no conozco a nadie que toque utilizando su peso natural. Nadie, excepto en nuestro grupo. Uno de los primeros en escribir sobre este tema fue Rudolf Breithaupt, que enseñó en el Conservatorio Stern de Berlín. Recuerdo que una vez me pidió que tocara para él y, mientras yo estaba ejecutando, comenzó a exclamar: «Sí, sí. ¡Definitivamente correcto!» Sus libros fueron muy leídos durante, al menos, veinte años. Pero ya nadie parece recordarlo. Había un problema fundamental en su método de enseñanza de

[20] Montalvo hace referencia a la pianista venezolana al hablar de la arpista española Esmeralda Cervantes, cuyo nombre verdadero era Clotilde Cerdá y Bosch, 1862-1925. En su época tuvo una inmensa fama, fama que queda plenamente atestiguada en las siguientes líneas: «Esmeralda Cervantes visitó y dio conciertos en las principales ciudades del mundo. Los honores y agasajos de numerosos monarcas y altas personalidades, las aclamaciones de los públicos, y los emolumentos que recibió en su carrera artística, no tienen antecedentes en la historia de ningún artista virtuoso (...). Franz Liszt, que la oyó en Roma, dijo de ella: «La prima volta che sento larpa» *(Diccionario de la música Ilustrado,* Barcelona, 1948, pág. 287). «Del genio», se titula el capítulo en donde Juan Montalvo se refiere a la pianista. Escribe: «Así como Esmeralda Cervantes tiene genio para el arpa, así Teresa Carreño lo tiene para el piano: el maestro Liszt sabe si esa bella americana dio con el secreto de su instrumento, y si las teclas de marfil debajo de sus dedos son intérpretes elocuentes de esa alma noblemente apasionada (...)». *Siete tratados,* París, 1912, pág. 400.

[21] Joseph Horowitz. *Op. cit.*, pág. 114.

[22] *El Cojo Ilustrado,* «Mujer y artista» (artículo), 12 (274): 312. Mayo, 15, 1903.

[23] *Loc. cit.*

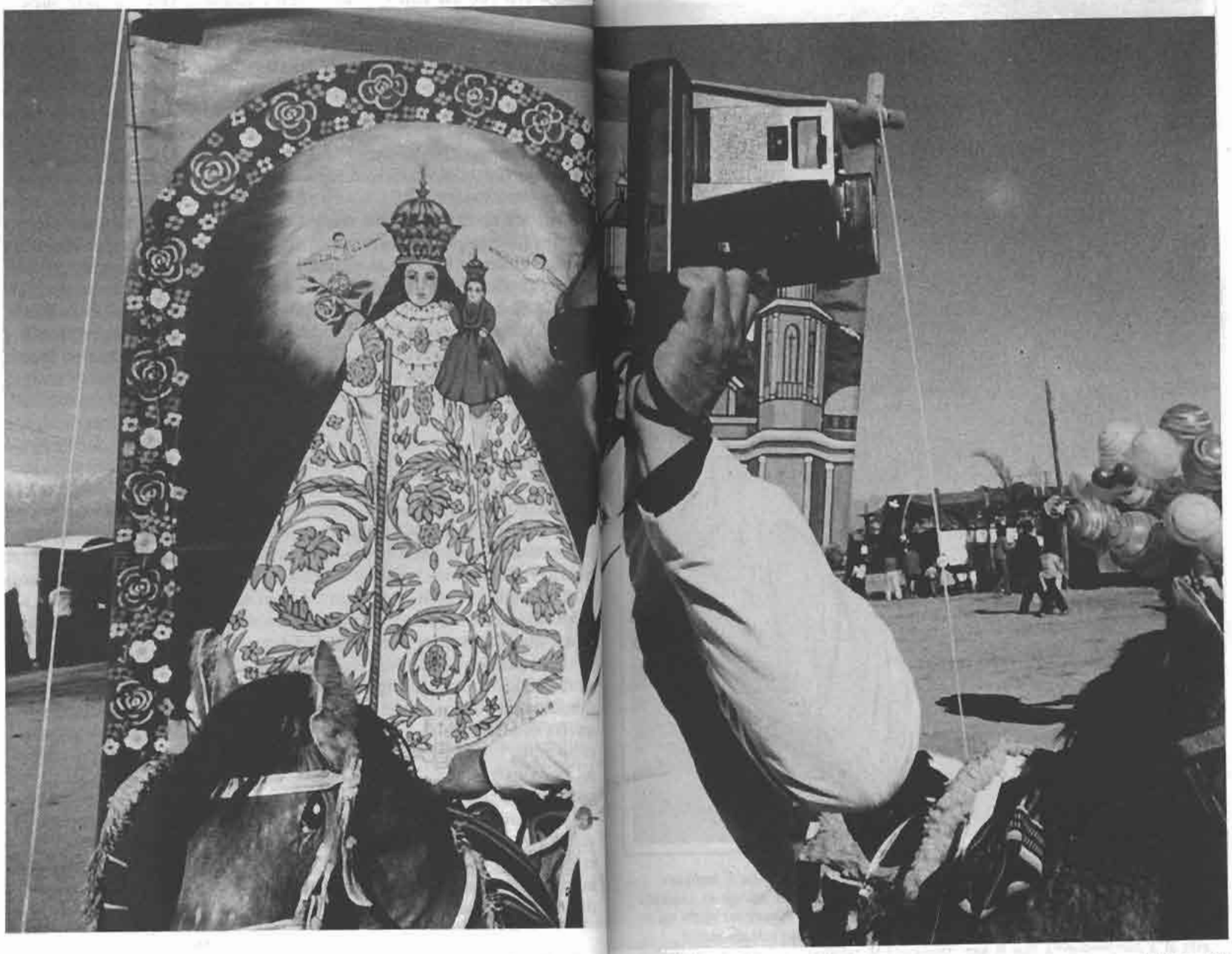
dedos. No fue así con Carreño, desde luego..., ella era muy superior»[24]. A la pregunta: «Cuando afirma que no conoce a nadie que ejecute con el peso natural actualmente, ¿se refiere a que en un período anterior hubo pianistas que lo hacían?», dice: «Siempre estaba Carreño. Ejecutaba de una manera perfectamente natural. Estudió con Breithaupt cuando tenía unos cuarenta y cinco años, según creo. Anteriormente, había estado tocando a la manera francesa... con *jeu perlé* y una mano rígida. No tenía ninguna potencia. Luego, cambió por completo. Recuerdo a Carreño como un perfecto ejemplo de la técnica del peso natural»[25].

Y para concluir con las secretas analogías que unen a estos dos artistas latinoamericanos, veamos un artículo escrito por el pianista chileno el año 1967. Allí se refiere a la vida de luchas y logros del artista, y dedica unas páginas a sus colegas mujeres. En uno de los párrafos se lee: «(...) Debido a sus múltiples ambivalencias, la posibilidad de una mujer artista de triunfar en su profesión es consecuentemente más difícil que la del hombre. En mi opinión, su batalla es dos veces más ardua, y los cuentos de hadas y los mitos rara vez están de su lado. (Basados en un fundamento patriarcal, suelen intersacarse únicamente por la princesa cuyo solo objetivo en la vida es vivir para siempre feliz con el príncipe encantado.)» Luego de un punto y aparte, agrega: «Aun en este tiempo en que el patriarcado tiende a desaparecer, cuando parecemos estar en el umbral de una nueva sociedad, basada en igualmente fuertes personalidades de ambos sexos, el hombre común suele esquivar a la mujer enérgica, independiente; sencillamente, no la necesita. Sólo un hombre excepcional puede llevar a cabo un matrimonio feliz con una artista, y ella será afortunada si logra encontrarlo. Pero más frecuentemente no es ese el caso; la mujer lo conquista, al igual que la Psique, mediante pruebas de paciencia, coraje y cariño, hasta que finalmente consigue el Amor»[26].

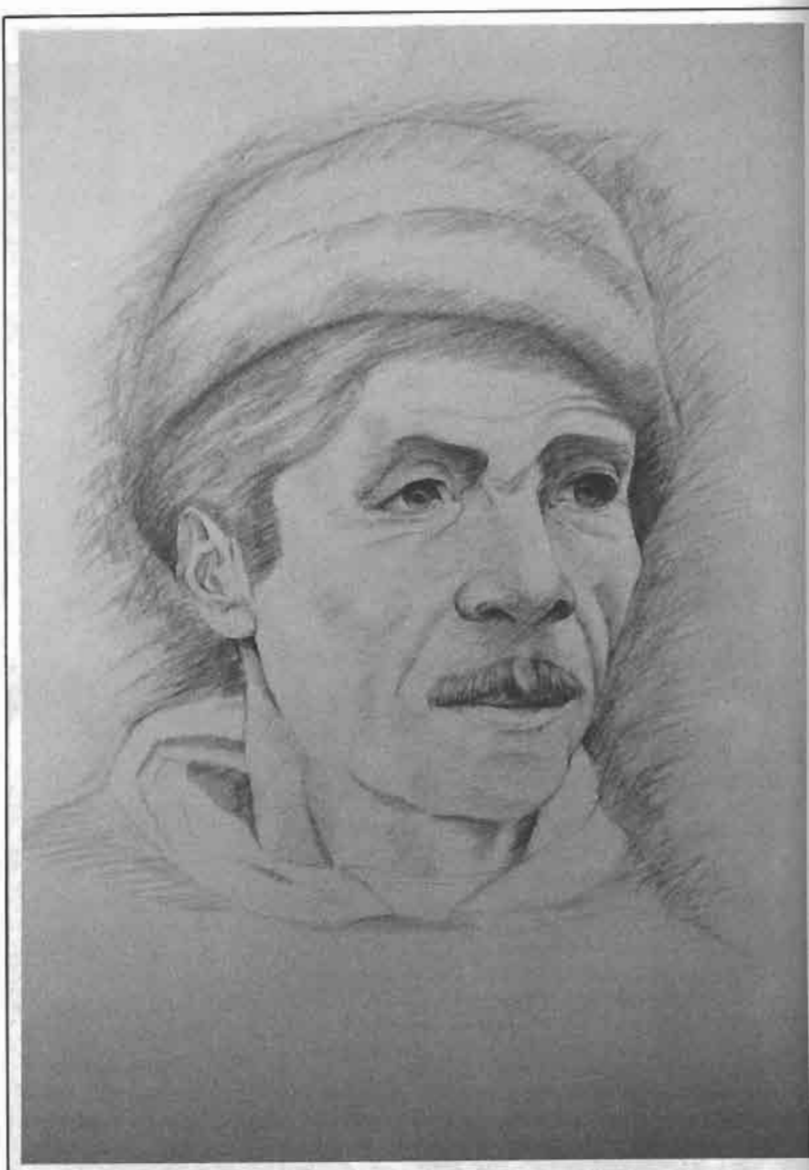
Pareciera que el autor, al redactar esas líneas, tuvo presente a Teresa Carreño. Todos sabemos de sus múltiples dificultades en la vida; sabemos de esos matrimonios que escandalizaron a la sociedad caraqueña el año 1885. Lo que esa sociedad no entendió es que no sólo el hombre, como anota Arrau, debe abrirse camino a través del trabajo, el éxito y la familia. Una artista, sigue el pianista, debe alcanzar también la plenitud como mujer.

Su época la aceptó en un rol: el de intérprete; no pudo desarrollar su otra vocación, la de compositora, como a ella le hubiese gustado, es decir, con dedicación absoluta. Pero su papel lo jugó a fondo. Fue la mejor. Así la recuerda el pianista chileno cuando, casi susurrando, dice: «Ah, era una diosa».

[24] *Ibídem*, pág. 134.
[25] *Ibídem*, pág. 135.
[26] *Ibídem*, págs. 278-279.



Santiago, 1980



La música de Leo Brouwer

VLADIMIR WISTUBA ALVAREZ

A diferencia de lo que sucede en el plano económico, donde América Latina tiene, básicamente, un rol subyugado de productor de materias primas no elaboradas, en el plano musical, concretamente en la música académica compuesta para guitarra, desde las tempranas décadas de este siglo ha habido una constante producción de obras que revelan alta elaboración e inventiva creadora. Compositores como el brasileño Héctor Villa-Lobos, el venezolano Antonio Lauro, el paraguayo-guaraní Agustín Barrios-Mangoré, el mexicano Manuel Ponce, la argentina María Luisa Anido, el uruguayo Abel Carlevaro y el chileno Gustavo Becerra-Schmidt, entre otros, han conformado un amplio repertorio guitarrístico. Sin embargo, hasta mediados de la década de los 50, este repertorio mostraba una «gran ausencia»: la música cubana[1] que no había alcanzado a franquear los umbrales de la llamada música «clásica» para guitarra, a pesar de contar en sus expresiones populares de riquísima y largas tradiciones.

En 1955 un muchachito de dieciséis años —que ya daba testimo-

Vladimir Wistuba es musicólogo. Vive en Helsinki, Finlandia. El artículo que publicamos es apenas un extracto de un trabajo mucho más extenso sobre «*Lo cubano* en las obras tempranas para quitarra de Leo Brouwer».

[1] Varios autores han señalado que durante el siglo XX hay dos grandes fuentes de influencias en la música popular de Occidente, una el jazz-afroamericano y, la otra, la música afrocubana y caribeña. A este respecto, consultar: *Ese músico que llevo dentro* de A. Carpentier y *Música y Descolonización* de Leonardo Acosta.

nios de ser un prodigio virtuoso— comienza a componer para su instrumento [2], éstos serían los primeros hechos de un vasto fenómeno posterior. Este fenómeno tenía (y tiene) un nombre individual: Leo Brouwer; pero, más tarde se llegaría a un nombre, a una configuración colectiva de un fenómeno llamado Escuela Cubana de la guitarra.

La Escuela Cubana de la guitarra no es un fenómeno fácil de definir; sin embargo, se distinguen cuatro elementos básicos:

a) una técnica renovada por el enriquecimiento de la técnica «universal» con recursos de procedencia popular y del *avant gard* internacional;
b) un repertorio propio;
c) nuevas generaciones de compositores;
d) un status socio-cultural favorable dentro de una perspectiva histórica común a compositores, intérpretes y editores [3].

Aunque la Escuela Cubana de la guitarra —como hemos señalado— se inicia con la obra compositiva de Leo Brouwer, ella es una clara continuación de las tradiciones guitarrísticas anteriores que, *grosso modo,* podemos ejemplarizar mencionando a Vicente González Rubiera («Guyún») en la guitarra popular y a Isaac Nicola en la didáctica de la guitarra académica. Además, esta Escuela guitarrística está inmersa en una rica trama de interrelaciones, no sólo con expresiones de la guitarra popular, sino que también, con la Trova joven, que es un resultante de la concurrencia de la guitarra y la poesía en los dominios actuales de la canción popular cubana (como ejemplo, mencionaremos la obra del cantautor Silvio Rodríguez).

Actualmente, los musicólogos cubanos consideran a Leo Brouwer como la figura más importante surgida en la música nacional para guitarra y como una de las más significativas después de la década del 50. Por su parte, internacionalmente, Leo Brouwer se ha hecho poseedor de un prestigio mundial que el crítico inglés Colin Cooper describe de la siguiente manera:

> «La frase "el más grande compositor de guitarra vivo" no encaja fácilmente en cualquier contexto, pero, como quiera que sea, es imposible pensar en otro compositor que tenga mejor derecho al título» [4].

A pesar de haber sido considerado el «enfant terrible» de la vanguardia musical cubana (su obra *Sonograma I* (1963) para piano preparado es considerada la primera obra aleatoria de Cuba), él nunca

[2] Brouwer comenta: «Comencé a componer a partir del instrumento. Es decir, empecé siendo guitarrista».

[3] Giro Radamés. *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba.* Ed. Letras Cubanas. La Habana, 1986.

[4] Cooper Colin, «Chanson de Geste (Leo Brouwer and the New Romanticism)». *Classical Guitar.* Vol. 3, núm. 10, London, 1985, pág. 13.

se planteó el «exterminio» de la tradición acumulada por la música occidental, sino su transformación. La idea que el universo y el devenir histórico del hombre en sociedad se transforma continuamente de una manera dialéctica es un principio claro y visible en sus opiniones,

> «De joven... yo notaba que un período histórico negaba al inmediato anterior, tomaba referencias de otros, pero no de éste; ese período nacía en sí mismo, se desarrollaba, se hipertrofiaba y moría. Esto es para mí vital» [5].

A partir de esto, Brouwer se plantea la necesidad de transformar sus recursos expresivos, ya que:

> «... estamos tratando de demostrar el sin sentido que tendría una visión regresiva de repetir el pasado literalmente» [6].

Con este principio central —ya presente en sus reflexiones de los años 50— él, fundamentalmente a partir de los 60, plantea que la innovación se hace parte de la praxis artística como algo natural,

> «... se trata de apresar una visión poética: la transformación de los grandes clisés (estilístico-históricos de la música) en una contemporaneidad. Es una visión del universo sonoro de todos los tiempos, conviviendo en un mismo instante» [7].

Dentro del marco cultural cubano, su marco contextual básico, Brouwer se refiere a él, consciente de una perspectiva histórica común a su identidad personal,

> «Se busca en nuestra historia para tener nuestras verdades. Es absolutamente necesario conocer el pasado histórico para crear en el "hoy"» [8].

Y también, por esta línea, se sitúa como un compositor que asume las luchas emancipadoras del llamado «Tercer Mundo» pensando que:

> «La solución para un país colonizado (recordemos la situación de Cuba hasta 1959 [nota del autor]) está en suprimir los rasgos definidores de la cultura opresora y no los rasgos comunes a la cultura universal» [9].

Otro hecho importante es cómo él ha conjugado el conocimiento e influencias de los avances realizados en Europa y su propia problemática; decía:

[5] Giro, *op. cit*, pág. 88.
[6] Brouwer, Leo. *La música, lo cubano y la innovación.* Ed. Letras Cubanas. La Habana, 1982, pág. 12.
[7] *Ibíd.*, pág. 32.
[8] *Ibíd.*, pág. 12.
[9] *Ibíd.*, pág. 25.

«Aunque mis pies hayan estado rodando por el mundo, mi pensamiento está nutrido de la cultura cubana...» [10].

Y explicita:

«Para Europa es común hablar de la influencia de Stockhausen, el caso Xenakis, los eventos importantes (Darmastadt, Venecia, Zagreb...), y tantos otros factores que se manejan desde el Continente como constantes formativas, como elementos de continuidad de las vanguardias, es una historia del quehacer diario. Para nosotros, en el otro hemisferio, estas constantes son información (no determinantes en nuestra manera de hacer, pero sí formantes en nuestro "repertorio" de referencias, en el balance técnico y estético)» [11].

También hay una evidente revalorización de lo barroco, desde un punto de vista de antecedente a búsquedas contemporáneas; la visión que concibe los desarrollos actuales como «nuevos» ecos, de hechos congruentes del «pasado», en especial, de la obra de J. S. Bach. Al respecto, Brouwer destaca la estructuración «improvisativa» de su estilo, donde la bordadura barroca se elabora a partir de un motivo esencial que se amplifica, se reitera hasta alcanzar una pulsación constante. Esto estaría en estrecha correspondencia con lo que Brouwer define como:

«Nuestro espíritu analítico..., aquél que puede abstraer las partes del todo y sacar el máximo de las células, partes que pudieran llamarse en música motivos o células y que en pintura pudiera llegar muy bien al cubismo, a la abstracción y, de ésta, a la integración plástica múltiple» [12].

Desde el punto de vista de la innovación, la concepción y práctica que de ella tiene Brouwer sería, básicamente, la «democratización» de los parámetros musicales. Además, desde muy temprano queda en evidencia que él «nunca se ha planteado la dicotomía música popular-música culta...» [13], en términos prejuiciados de valor; por eso, Brouwer plantea algo que creemos que no ha cambiado, el intento por realizar:

«... una simbiosis, un terreno común, entre dos extremos de la cultura como son la música contemporánea de vanguardia y la música moderna popular» [14].

[10] Giro, *op. cit.*, pág. 105.
[11] Brouwer, *op. cit.*, pág. 31.
[12] *Ibíd.*, pág. 38.
[13] Giro, *op. cit.*, pág. 80.
[14] González Heidy. «Sencillamente Leo». *Mujeres*, 17-19, La Habana, noviembre 1979.

En los últimos años Brouwer ha señalado que todos aquellos avances realizados por el *avant-gard* de los 60-70, no le preocupan como tales,

> «para seguirlos explotando o explorando. Creo que lo explorado no tiene por qué seguir trillado. Se usa en la medida de sus necesidades... En la esencia de lo que se comunica está el secreto de la cuestión».

Y piensa que el «secreto» no está en todos esos elementos que conformaron un nuevo lenguaje musical por sí mismos, ya que lo que fue nuevo «ya no lo es. Lo fue hace veinte años atrás» [15].

Entonces, Brouwer plantea para este fin de siglo el goce de toda la rica tradición acumulada (incluyendo el *avant-gard)* porque, como en una «espiral»:

> «... we are continually encountering the same point, but developed. We are once more taking up 19th century music, but on a higher level of expressión. I don't mean that we are going to surpass Mahler or Brams. I repeat, I'm not talking about quality. It is one step further in remodelling the whole thing» [16].

Lo más importante de establecer —entre otras referencias— es la relación muy estrecha de Brouwer con la pintura. Ya desde antes de ser músico, él quiso ser pintor y estudió pintura desde los doce años hasta los quince, pero se dio cuenta de que le faltaba talento para la que debería ser su carrera profesional. Entonces, él relata:

> «Con toda naturalidad me cambié para la música y ahí me encontré bien» [17].

Esto tiene una significativa importancia ya que Brouwer al hacer música nunca dejó la pintura totalmente [18]. El mismo ha manifestado las analogías de fenómenos musicales con técnicas pictóricas, por ejemplo, la abstracción geométrica cubista. Por otra parte, el musicólogo Radamés Giro (en su reciente libro *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba)* en numerosas oportunidades hace hincapié en los contactos de la técnica estructural de Brouwer con «los cuadros mágicos de Paul

[15] *Ibíd.*, pág. 76.
[16] Cooper, *op. cit.*, pág. 14.
[17] Giro, *op. cit.*, pág. 65.
[18] La actual sicología de la música señala que: «Podemos pensar que, en ambas, dominan leyes perceptuales del mismo tipo, si el *talento* (de percepción) *especial* lo consideramos como la asimilación perceptual y el entendimiento de figuras visuales, podemos entonces comprender la musicalidad como el talento para la asimilación y el entendimiento de figuras sonoras» (Karma, Kai, *Musiikkipsykologian perusteet...* Helsinki [Finlandia], 1986).

Klee»[19]. Y menciona la obra *Bocetos* para piano de 1961, como motivada por la pintura de los pintores cubanos Raúl Milián y René Portocarrero. El propio compositor señalaba, en 1964, que:

> «... (en) la pintura de Milián hay "timbres", masas sonoras que contrastan con "fondos" (acompañamientos) de extrema suavidad. En Portocarrero, siento que hay una trepidación rítmica esencialmente cubana, una armonía de colores siempre equilibrada por el contraste o por la analogía de combinaciones (en cuanto al color), pero siempre luminosas (sus interiores dan algo de lo romántico colonial del siglo XIX). En términos musicales, quiere decir formas periódicas, elementos rítmicos criollos, planos sonoros opuestos, elaboración de un mismo diseño (melódico o rítmico) (...). En fin, la afinidad entre la pintura y la música es tan apretada que los términos han llegado a fusionarse, de ahí que me haya podido expresar sobre la pintura de Milián y Portocarrero en términos musicales»[20].

Como podemos notar, entre los maestros mencionados por Brouwer, Portocarrero[21] es considerado uno de los máximos exponentes de una figuración realista *barroca* muy ambientada en la arquitectura colonial, principalmente de la atmósfera patinada por el tiempo de La Habana Vieja; el folklore, las fiestas populares, las artesanías, la ornamentación, etc. Este hecho tiene un indudable valor ya que evidencia que en el período que estudiamos, entre los inspiradores de la plástica universal ya mencionados: el Cubismo y las figuraciones sígnico-geométricas de Paul Klee, está también para Brouwer muy presente la concurrencia de lo visual de su propio entorno, a través de la recreación pictórica de pintores cubanos. Por otra parte, se nos ofrece algunos indicios sobre cómo el propio compositor siente y describe la cubanidad, lo cubano, y nos da un inventario mínimo de formantes capaces de connotar esa expresión peculiar.

[19] Giro, *op. cit.*, pág. 87.

[20] *Ibíd.*, pág. 82.

[21] Acerca del estilo característico en Portocarrero, la crítica cubana Adelaida de Juan sostiene: «Portocarrero... enrosca infinitamente las líneas que integran su estructura... para crear una unidad que fluye, regresa sobre sí misma y vuelve a ejecutar curvas hasta el infinito».

MARTIN PINO RODRIGUEZ

Leo Brouwer y la guitarra

—¿Cuáles son las afinidades y las diferencias entre un compositor latinoamericano y uno europeo?

—Las afinidades residen en la apropiación de la técnica y los medios tecnológicos más avanzados. La diferencia está en el enfoque, en la mentalidad y en la valoración que cada hemisferio concede a la otra parte; me explicaré: mientras el término «cultura» se maneja desde Europa, su significado centralizador excluye otras formas de cultura que no sean las europeas con su tradición misma. Por tanto, las culturas «americanas», asiáticas, u otras, sufren una valoración superficial por parte del hombre europeo o «eurocéntrico», que es incapaz de encontrar en ellas las raíces que hacen posible un «Stimung» de Stockhausen, o cualquier obra de Steve Reich, quienes se basaron en «ragas» hindúes o en polirritmias africanas, respectivamente. Por otra parte, algunos de nosotros conservamos un cierto complejo de inferioridad que nos hace mirar hacia Europa en busca de una «universalidad« que no es otra cosa que una de las tantas maneras de actualizarse, pero que no nos enraíza o «radicaliza» (*radice* = raíz) con nuestra gran esencia. En suma, nos diferencia: la ignorancia del europeo en relación con nosotros y la admiración nuestra hacia el Continente.

—¿Qué rol le asignarías a la música tradicional de raíces folklóricas o autóctonas en la búsqueda de una expresión propia?

—La música autóctona de nuestra América no puede ser «vestida» —literalmente hablando— de «lujo». Es mucho más hermosa en su plena desnudez. La operación cultural importante se hace cuando somos capaces de insertar las células más «puras» en el cuerpo formal más abstracto. En palabras llanas, un motivo de danza indoamericano no se mueve cómodo en formas sinfónicas; a no ser que dicho motivo sea esencial en *sí mismo* y no dependa de vehículos o formas particulares, como determinados tambores, o fórmulas rítmicas danzantes que, a su vez, tienen y contienen formas semánticas tradicionales y, por tanto, son incapaces de aceptar variación. La expresión propia se hermana con la más alta universalidad cuando sus componentes son permeables a un manejo en el más amplio desarrollo formal y conceptual.

—¿Tiene la misma difusión tu obra en nuestro Continente que en Europa?

—Mis obras se conocen mucho, pero donde menos se tocan es en la propia América Latina. Esto es así porque *toda* la América continúa compartimentada, respondiendo a un antiguo axioma que manejaban los creadores del imperialismo norteamericano en el siglo XIX: «divide y vencerás».

—¿Cómo enfocas la música latinoamericana respecto a la música contemporánea y qué espacio tiene esta última en Cuba?

—La música latinoamericana tiene valores universales que lamentablemente, por falta de difusión, tanto en la gestión editorial como en la grabación, no se conocen, simplemente. Esto hace que incluso nosotros, latinoamericanos, veamos lo contemporáneo como europeo o norteamericano (aunque esto último en menor escala). La música contemporánea siempre se toca menos por diversas razones, aún en Cuba, en donde llegamos a tener hasta cien ejecuciones contemporáneas por año, aproximadamente, cifra notable para un pequeño

país subdesarrollado. Algunas de las razones son económicas, puesto que a Beethoven no se le pagan derechos de autor y *casi* siempre llena las salas. Otras veces los intérpretes son los responsables —las más de las veces—, puesto que constantemente el intérprete se «mide» con los «grandes», y estos últimos se miden *entre sí* cayendo en ese círculo vicioso que se llama «gran repertorio» (Schumann, Bach, Tchaikovsky, etc.) y, por último, el público, que carece del apoyo informacional que deben darle críticos y entidades culturales, se siente inseguro a la hora de recibir lo contemporáneo. No sabe si debe «entenderlo», sentirlo, dejarse llevar, comprarlo..., y aquí opta por lo más simple: *eliminar* el problema contemporáneo de su área cultural, a menos que se trate de un fenómeno «en boga» de connotada resonancia, aun cuando escape de su asimilación.

—¿Qué diferencias existen en la música cubana antes y después de la revolución? ¿Qué incidencia tiene la ideología en tus obras?

—Antes de la revolución, la música existía sólo en las gavetas de los propios profesionales. Era ignorada por casi todas las poquísimas salas de concierto de prestigio; con la revolución se equilibró la situación y la cultura tuvo difusión masiva (hablo de cultura en todo sentido, *incluyendo también lo cubano*), creándose cientos de instituciones musicales a lo largo del país.

La mejor definición de lo ideológico es la *libertad absoluta* del fenómeno creador en su *forma y contenido*. Más reflejo ideológico existía en nuestra obra durante la asfixiante tiranía de Batista.

—Muchos jóvenes viven la música en forma aislada, individual, con grabadoras portátiles, sobre todo en Europa. ¿No crees que con ello se pierde la posibilidad de «socializar» la música a nivel de consumo, como ocurre a veces en los países «menos desarrollados»?

—Pienso que la grabadora portátil —o el *walkman*— no es más ya un símbolo juvenil de *status*, sino un medio de aislarse, pero no de la comunicación, sino de la enajenación. Yo prefiero al muchacho oyendo música en un *walkman* a que se reviente los oídos con el martillo neumático de las construcciones urbanas o con el estruendo de los trenes subterráneos.

—¿Cómo ves el futuro de la guitarra?

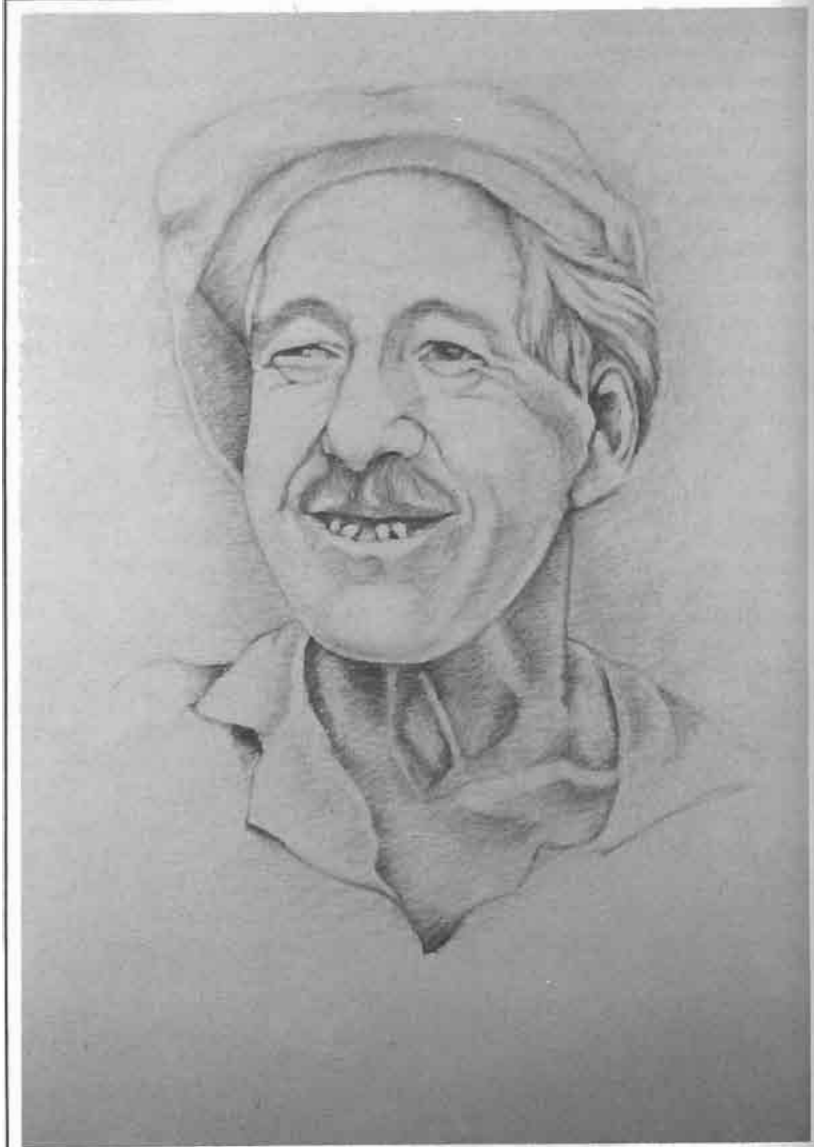
—La guitarra seguirá siendo un instrumento popular, compañero de la canción, de las soledades, de las fiestas, integrante inseparable de *todo tipo* de manifestación instrumental. Aunque el sintetizador trata de *oscurecer* la sencilla luz de la guitarra en el rock, en el flamenco, en la música latina, en lo clásico o en lo folklórico, aquélla seguirá siendo la compañera del hombre, pues el hombre vuelve a su simple raíz y la guitarra lleva ya, por algo, cuatrocientos años de historia.

(Florencia —Italia—, abril 1988.)

BEGIN TO BEGIN

«Esta Constitución, señores (la de 1980), no está en juego. ¡La respetamos y la haremos respetar! ¡No tenga nadie la menor duda al respecto! (...) O los chilenos confían en el gobierno que los salvó de la tiranía marxista y de la ruina económica, que les dio una estructura moderna y eficiente, que confió en su capacidad creadora y de trabajo y que sin estridencia ni demagogia los guiará a la grandeza y la realización, liderando el desarrollo económico y social de América Latina en el siglo XXI... O, señores, ¡empezamos todo de nuevo!»

(*De un discurso de Fernando Mathei, Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea, en el Club de la Unión, La Segunda*, 25-V-88.)



Partir hacia lo desconocido, con pasión

El pensamiento estético-musical de Pierre Boulez

ALFONSO PADILLA

Crear y teorizar: el compositor en tanto crítico

No obstante que el rol principal de un artista es, naturalmente, la creación de obras de arte, su función en tanto crítico, en el sentido anglosajón del término, es decir, teórico, reviste también una gran importancia, puesto que sus análisis y trabajos teóricos anteceden «a la génesis de la obra propiamente dicha». Por cierto que en el proceso de la creación artística se produce un juego incesante entre teoría (o ideas preconcebidas) y obra artística que nace, de tal modo que el quehacer creador influye a su vez en el análisis y en la teoría, y así sucesiva y simultáneamente. En otras palabras, se trata de la vinculación entre la teoría y la práctica de un arte.

Todo artista tiene su forma peculiar de crear, establecer prioridades, puntos centrales de interés, modalidades de trabajo, combinando lo racional y lo intuitivo de manera muy diversa entre sí. Hay quienes gustan de escribir, verbalizar acerca de su quehacer artístico, mientras otros prefieren guardar silencio. Heiniö sostiene que está históricamente probado que los compositores de nuestro siglo que más han utilizado la pluma, han sido aquellos que, de una manera u otra, han formado

Alfonso Padilla es investigador del Instituto de Musicología de la Universidad de Helsinki, Finlandia, país donde vive su exilio. El artículo que publicamos es sólo un extracto de un trabajo mucho más extenso.

parte de corrientes vanguardistas de sus épocas, mientras que los «tradicionalistas» en general se han refugiado en la socorrida frase: «mi música habla por sí sola» [1].

Pierre Boulez [2], uno de los «niños terribles» de la década del 50, pertenece a la primera categoría mencionada anteriormente. De este modo él continúa la tradición de Schoenberg, Webern, Stravinsky y de su maestro Messiaen —entre otros—, para quienes el trabajo analítico y reflexivo antecede al creativo propiamente tal. A fines de los años 30 Stravinsky llamaba a los estudiantes (y al público en general) «a dar crédito a los conceptos especulativos que han engendrado mi obra y que se han desarrollado con ella» [3]. La misma línea de pensamiento es adoptada por Boulez cuando critica al romanticismo, que concebía la investigación teórica como un ciclo cerrado desligado del trabajo creador. Por el contrario, Boulez postula que

> «una lógica conscientemente organizadora no es independiente de la obra; ella contribuye a crearla, y se le vincula en un circuito reversible - en un juego perpetuo de espejos» [4].

La doble función de creador y crítico de un compositor, Boulez no la concibe dependiente tan sólo de las características personales del artista, sino que también de la época en la cual él se sitúa. Boulez distingue dos períodos esenciales que ocurren en el desarrollo de las artes: uno de evolución lenta, donde opera un proceso de extensión de un lenguaje ya adquirido, y otro de evolución violenta y rápida, una

[1] Mikko Heiniö. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme soumalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan* (Las ideas de innovación y tradición. Vistazo a la filosofía musical de los compositores finlandeses contemporáneos. Tesis doctoral). Helsinki, 1984, pág. 305 y siguientes.

[2] Pierre Boulez es una de las figuras centrales de la música contemporánea de postguerra cuya presencia e influencia se hacen sentir aún en vastos medios musicales. Particularmente en Francia, su personalidad trasciende con creces el campo musical para convertirse en uno de los prototipos del intelectual de nuestra época.

Nació en Montbrison, Loire (Francia), el 26 de marzo de 1925. Estudió armonía, análisis y composición con Oliver Messiaen, contrapunto con Andrée Vaurabourg y la técnica dodecafónica con René Leibowitz. Junto con Stockhausen, Nono y Maderna, Boulez formó parte —y lidereó en algún sentido— la «vanguardia» musical de fines de los 40 y comienzos de los 50, cuya sede espiritual se hallaba en los cursos de verano de Darmstadt.

De 1946 a 1956 dirigió la orquesta de la compañía de teatro Renaud-Barrault. En 1954 puso en marcha la serie de conciertos «Domaine Musical», que le permitió al público parisino conocer muchas de las mejores obras de los «clásicos« del siglo XX (Stravinsky, Bartók, Varèse, Ives, Schoenberg, Webern, Berg), como también la música más moderna que se estaba haciendo por entonces en Europa. Desde 1963 Boulez comienza su carrera internacional como conductor, siendo considerado hoy en día uno de los mejores directores de orquesta. Desde 1977 dirige el IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique), anexo al Centro George Pompidou.

[3] Igor Stravinsky. *Poetics of Music.* USA, 1979 (primera edición en 1942), pág. 7.

[4] Pierre Boulez. *Eventuellement,* 1952. Reeditado en *«Relevés d'apprenti»,* París, 1966, pág. 182. (En lo sucesivo, *Eventuellement.)*

fase de destrucción, de descubrimientos y de establecimiento de un nuevo lenguaje. Naturalmente este último período hace más propicia y necesaria la labor de búsqueda teórica de un creador.

Para Dahlhaus «el resultado final del examen estético es la crítica»[5]. Según Boulez, el nivel más elemental de la crítica es la *reflexión,* a la que sigue la *crítica* propiamente tal, la que, de acuerdo a las palabras de Baudelaire que Boulez hace suyas, «debe ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero, a la vez, que cubra muchos horizontes»[6]. En otras palabras, Boulez opone la «crítica razonable y apasionada» al «eclecticismo asexuado».

La idea de «un punto de vista exclusivo» resume muy bien la concepción del Boulez de entonces. Su reflexión siempre ha sido apasionada, enérgica, plena de vitalidad. Pero el Boulez de los años 1948-63 no sólo era partidario del determinismo en la música, sino que, además, pensaba que el desarrollo o evolución de ella debía ocurrir en un solo sentido y de una única manera. Su concepción del serialismo total la concibió como la única históricamente justa y acertada, como la única que podía ser consecuente con el desarrollo general de la música culta occidental, como el único camino posible a partir de la situación en que se encontraba el panorama musical occidental de post-guerra. Su visión de entonces era dogmática, excluyente, intolerante. A partir de mediados de los años 60 —es decir, cuando su verdadera carrera internacional de director de orquesta comienza con el montaje de *Wozzeck* de Berg en la Opera de París— su visión comienza paulatinamente a modificarse, a ampliarse, a hacerse más tolerante. Revalora con nuevos ojos a sus antecesores, concibe la coexistencia estilística y la diversidad en la música de hoy. Su propuesta musical no cambia en esencia, pero su visión de la música y de sus colegas madura, sus «puntos de referencia» cambian, aunque seguirá manteniendo ciertas ideas centrales, como su rechazo a las manifestaciones de «anti-arte» en la música y el azar incontrolado, la aleatoria total. Los escritos y entrevistas de los últimos veinte años muestran un Boulez maduro, reposado, aunque siempre joven, vital, interesado por los nuevos fenómenos que aparecen en la música moderna y en la vida musical de hoy.

Volvamos a las ideas de Boulez. Para él, la crítica del compositor es, ante todo, una crítica analítica de obras de otros compositores, es decir, una crítica *«de technicien à technicien».* No obstante el carácter particular y técnico de la crítica, el compositor debe tender a darle un sentido trascendente a través de síntesis y generalizaciones válidas

[5] Carl Dahlhaus, *Estética de la música* (original: *Musikästhetik,* Köln, 1967). Ed. en finlandés: *Musiikin estetiikka,* trad. de Ilkka Oramo, Helsinki, 1980, pág. 9.

[6] Pierre Boulez. *Probabilités critiques du compositeur,* 1954. Reeditado en *«Points de repère»,* París, 1981, pág. 106. (En lo sucesivo, *Probabilités.)*

en perspectivas más amplias. Es decir, se trata de ir de las «especulaciones parciales» —a través de un «conjunto sistematizado»— a *LA* especulación, a la especulación generalizadora [7]. Boulez está convencido que la actividad teórico-especulativa de un creador es indispensable para su propia creación, por lo que postula «frente a nuestra época, una creación ligada de manera indisoluble a una crítica constructiva» [8].

Boulez reclama el derecho del compositor a ser y sentirse un intelectual, en el pleno sentido del concepto:

> «Jamás he comprendido por qué el compositor como primer deber tendría que relegar su inteligencia al cuarto de los accesorios peligrosos, incluso nocivos; él tiene derecho a la reflexión como todos sus "hermanos en creación" [9]. "La inteligencia debe participar en la elaboración'» [10].

En su propio caso Boulez ha aplicado bastante sistemáticamente sus postulados, puesto que, generalmente, cada nueva composición ha sido acompañada de uno o más trabajos teórico-analíticos.

Premisas filosóficas del pensamiento de Boulez

La lectura de los escritos de Boulez permite aseverar de manera rotunda que la columna vertebral de su postura filosófica, teórica y estética es la dialéctica, el método dialéctico de análisis. No obstante lo evidente del uso del método dialéctico por parte de Boulez en la inmensa mayoría de sus escritos, es sorprendente que ningún analista de la obra bouleziana haya reparado en ello. Sólo uno que otro —al pasar— ha comentado el tono general dialéctico de algún escrito o idea de Boulez, pero ninguno —por lo menos de acuerdo al material bibliográfico de que disponemos— ha profundizado en ello.

Lo primero que llama la atención es que, siendo Boulez un dialéctico —o al menos un creador que aplica el método dialéctico, se reconozca a sí mismo como tal o no—, *ni una sola vez* menciona a Hegel en sus escritos (a diferencia de Adorno, que menciona frecuentemente al filósofo alemán). ¿Cómo, entonces, Boulez se aproxima a la dialéctica? ¿A través de Hegel, aunque no lo mencione? ¿A través de Marx o el marxismo contemporáneo? ¿Mediante Adorno o Lévi-Strauss? Parece ser un misterio que la sola lectura de sus trabajos deja sin resolver.

En relación a Marx, Boulez lo menciona en un solo escrito, en el

[7] P. B. *Penser la musique aujourd'hui.* París, 1963, págs. 26-27. (En lo sucesivo, *Penser la musique.)*

[8] *Probabilités,* pág. 110.

[9] P. B. *L'esthétique et les fétiches,* 1961. Reeditado en *«Points de reère»,* París, 1981, pág. 19. (Citado más adelante como *L'esthétique.)*

[10] *Penser la musique,* pág. 166.

texto del programa de presentación del *Anillo de los Nibelungos* de Wagner, en Bayreuth, en 1976[11]. Boulez critica el diletantismo ideológico de Wagner y lo contrapone a la lucidez de Marx y Engels (pág. 255). Del mismo modo que Marx disociara lo revolucionario (su obra) y lo reaccionario (sus concepciones ideológicas y políticas) en Balzac, Boulez separa lo reaccionario (su ideología pangermana) y lo subversivo (su música y dramaturgia) en Wagner. Y agrega,

> «No es sorprendente el que dos judíos, Mahler y Schoenberg, sean los herederos más ilustres del pensamiento musical del más obtuso de los antisemitas» (pág. 256).

Sea como fuere el origen de la concepción dialéctica en Boulez, en sus escritos encontramos las siguientes ideas centrales de la dialéctica hegeliana-marxista:

— el universo, la sociedad y el hombre mismo están en constante movimiento y desarrollo;
— la interacción de los fenómenos;
— el desarrollo no ocurre en línea recta, sino en espiral;
— el desarrollo es el resultado de la interacción de elementos contrarios, opuestos; esta idea es expresada en la oposición de tesis y antítesis y su solución en la síntesis, que a su vez, contiene sus propios elementos internos opuestos que darán nacimiento a una nueva contradicción, y así sucesivamente;
— la violencia como motor del desarrollo;
— la evolución y el desarrollo como el paso de lo simple a lo complejo, de lo inferior a lo superior;
— el desarrollo contiene fases de evolución lenta y de revolución rápida (cambios cuantitativos y cambios cualitativos);
— una nueva calidad es la negación de la anterior y ella será negada, a su vez, por la que la sustituya;
— las categorías dialécticas de esencia y fenómeno, contenido y forma, causa y efecto, necesidad y casualidad, lo universal y lo particular.

Parte de estas concepciones centrales Boulez las expresa infinidad de veces en la analogía contenida en «un juego perpetuo de espejos», según la cual dos elementos diferentes, contrarios o antagónicos se influyen recíprocamente hasta el infinito. Por ejemplo, Boulez sostiene que el compositor está históricamente determinado por una época, pero, a su vez, él puede influir activamente en ella, de modo tal que ese contorno social ya modificado por él, vuelve a influirle, y así, sucesivamente.

La forma más corriente de expresarse el método dialéctico en Boulez

[11] P. B. *Le temps re-cherché.* Programa «Rheingold», del Festival de Bayreuth, 1976. Reeditado en «*Points de repère*», 1981, págs. 236-256.

es la manipulación con elementos contrarios. Prácticamente en cada escrito suyo hay señaladas estas polaridades que tienen una relación simultánea de «unidad» y «lucha». De las decenas de las que él trata podemos mencionar a modo de ejemplo las siguientes: disciplina-libertad, ritmo-polifonía, teoría-práctica, estilo riguroso-estilo libre, variación-inmovilismo, estructura cerrada-estructura abierta, cromatismo temperado-*continuum absoluto,* racional-irracional, texto fijo-texto móvil, divergencia-convergencia, tiempo amorfo-tiempo pulsado, elección-rechazo, horizontal-vertical, estructuras fijas-células en desarrollo, etc. Su exposición teórica-técnica contenida en *Penser la musique...* está llena de este tipo de antinomias.

Fue precisamente la aplicación creadora y fértil del método dialéctico de análisis lo que permitió a Boulez valorar a Schoenberg y a Stravinsky de manera diferente a como lo hicieran Adorno, Leibowitz y otros, para quienes Schoenberg y Stravinsky personificaban de manera total y absoluta el «Progreso» y la «Restauración», respectivamente. Boulez va más allá: intenta descubrir lo que hay tanto de renovador como de conservador, de nuevo y de tradición en la obra de cada uno de ellos, desde el punto de vista de las necesidades del desarrollo o evolución de la música contemporánea, al menos, consideradas como necesidades por Boulez y su generación. Su pensamiento dialéctico está concentrado en Boulez en los siguientes términos:

> «Una noción es raramente: ESTO o AQUELLO, categóricamente; ella se describe más bien como: esto, PERO, también aquello; ella es portadora de contradicciones irresolubles, las que son enriquecidas en su dialéctica. Por ello es que me abstengo de decir: BLANCO, NEGRO; no se puede hacer esto sino raramente, y así, incluso, inmediatamente se puede contraargumentar con pruebas abrumantes. Yo intento aproximarme a los fenómenos complejos asumiendo sus contradicciones» [12].

Es interesante comparar la actitud de Adorno y de Boulez hacia la dialéctica y su aplicación en el plano musical. Adorno, filósofo, sociólogo y compositor confiesa abiertamente su hegelianismo; Boulez, compositor, director de orquesta, investigador y organizador, tan sólo la aplica. El punto de partida y los objetivos de Adorno son teóricos, especulativos. En Boulez son prácticos: para él la especulación es un instrumento, un medio. Adorno habla de la música de hoy y del futuro; Boulez intenta hacerla. Aunque los propósitos de Boulez son ante todo pragmáticos —o quizás justamente por eso— la forma de aplicar la dialéctica en la música es más acertada que en Adorno. En Adorno a menudo la dialéctica es un método de análisis mecánico, parcial, mutilado, es decir, antidialéctico. Boulez aplica el método dialéctico de una manera viva, audaz, abierta a los nuevos fenómenos que ofre-

[12] P. B. *Le goût et la fonction,* 1961. Reeditado en «*Points...*», 1981, pág. 47. (Citado más adelante como *Le goût.)*

ce la música y la vida musical. Boulez no teme a las revaloraciones, a la crítica ni a la autocrítica.

Queda por hacer un análisis global del pensamiento y la obra bouleziana, precisamente a partir de una concepción dialéctica. Fundamentos estéticos-técnica composicional-obras no es una cadena unilineal, unidireccional, unívoca, libre de obstáculos. Sin embargo, un análisis de tal naturaleza parece ser necesario. El que una obra esté basada en tales o cuales principios estéticos, composicionales y estilísticos no hace de ella buena o mala *a priori*, interesante o fútil, de mucho, poco o ningún valor. El proceso de creación, la obra misma (nivel neutro) y la recepción y percepción de ella son instantes diferentes del proceso musical tomado como un todo. El análisis debe tomar en cuenta esa diversidad y el carácter diferente de ellos.

* * *

El pensamiento de Boulez establece vínculos sólidos con la corriente filosófica estructuralista y su expresión en el plano musical y musicológico, las corrientes semiótico-semiológicas. En su primer trabajo teórico importante después de su período de «túnel» (1949-52), Boulez se empeña en «engendrar un universo sonoro a partir de un principio básico» [13]. Este principio de base es el de las estructuras, que posee el mérito de «no alienar ninguna libertad, de no instaurar ninguna limitación» [14]. Boulez se aproxima aún más a la concepción estructuralista cuando más tarde analiza las relaciones texto poético-mundo sonoro en la música contemporánea. Es precisamente la noción de estructura —«una de las palabras de nuestra época»— la que entregará vías y posibilidades para superar los conflictos entre la poesía y la música. El concepto de estructura es el principio arquitectónico fundamental, clave, desde el nivel morfológico básico de una obra hasta las estructuras más vastas y globales [15]. Aquí corresponde hacer un alcance. En los métodos analíticos más convencionales utilizados en la musicología este concepto de estructura se encuentra bajo la idea de motivo, motivo troncal y motivo central, a partir de los cuales no sólo una frase musical, sino todo un movimiento o parte de una obra, toda una obra (o conjunto de obras, incluso) puede estar edificada.

Boulez estudia atentamente las investigaciones realizadas en su tiempo —comienzos de los años 60— en el campo de la lingüística y las posibilidades de su aplicación en el mundo musical. En 1962 sostiene que

«la evolución en el "significado" de la música nos muestra hasta qué pun-

[13] P. B. «... *Auprès et au loin*», 1954. Reeditado en «*Relevés...*», 1966, pág. 199. (Citado más adelante como *Auprès.*)

[14] Id., pág. 186.

[15] P. B. *Son et verbe*, 1958. Reeditado en «*Relevés...*», 1966, pág. 58.

to leyes lingüísticas similares gobiernan igualmente los sonidos y las palabras»[16].

Otro vínculo entre Boulez y el estructuralismo se evidencia con la adopción por parte del compositor de ciertos conceptos centrales de Lévi-Strauss, entre otros, los de contenido y forma. En diversos cursos celebrados en Darmstadt, Boulez operó con la clásica definición lévistraussiana:

> «La forma y el contenido son de la misma naturaleza, merecedores ambos de un mismo análisis. El contenido toma su realidad de su estructura y aquello que se denomina la *forma,* es la "puesta en estructura" de estructuras locales, de las que está formado el contenido»[17].

A partir de esta definición Boulez sostiene que «no existe oposición entre forma y contenido —no existe, "de un lado, lo abstracto, y, del otro, lo concreto"»[18].

En este punto Boulez y Adorno coinciden: la música «no puede tomar ninguna distancia, como lo hace el drama, con respecto a su contenido»[19]. La concepción de la dualidad contenido-forma de Boulez también se aproxima a la que concibe el marxismo moderno que, a su vez, es lejana de aquella otra interpretación marxista, dogmática y neoestalinista, que separa contenido y forma de una manera mecánica y absoluta.

El análisis de Boulez de *La Consagración de la primavera* de Stravinsky, es un antecedente del sistema funcional de análisis de Keller y constituye un referente obligado del análisis semiótico-semiólogo (entre otros, Ruwet, Nattiez, etc.). Este último afirma que ya en 1966 Ruwet cita el trabajo de Boulez como «uno de los mejores de la musicología contemporánea»[20]. Para Nattiez, el análisis de Boulez

> «presenta bastantes rasgos comunes con el análisis taxonómico, tal como lo concebimos. En primer lugar, por su "neutralidad", es decir, su indiferencia *a priori* frente a la poética y a la estética de la obra [su producción y percepción, A. P.]. —Luego Boulez separa los parámetros (melodía, ritmo) y habla más bien de transformaciones y de contrastes. En cuanto al procedimiento, es implícitamente paradigmático—»[21].

Me parece que es posible aplicar al método analítico de Boulez (que utiliza no sólo al examinar *La Consagración,* sino que es su método

[16] P. B. *Poésie —centre et absence— musique,* 1962. Reeditado en *«Points...»,* 1981, pág. 179.

[17] Por ejemplo, citado por Boulez en *Forme,* 1963, y *Périforme,* 1965. Ambos artículos reeditados en *«Points...».* Ver citas en págs. 85 y 99.

[18] *Penser la musique,* pág. 31.

[19] Theodor W. Adorno. *Stravinsky. Une image dialectique.* Original en alemán, publicado en el libro *Quasi una fantasia,* 1963. Edición francesa, París, 1982, pág. 171.

[20] Jean-Jacques Nattiez. *Fondements d'une sémiologie de la musique,* París, 1975, pág. 280.

[21] *Id.,* pág. 280.

general de análisis musical) la caracterización que hace Bent del análisis distribucional de Ruwet:

> «—este método difiere del análisis formal tradicional al reconocer la no existencia de moldes formales estandarizados. Cada análisis, por tanto, parte de principios primarios, evitando ideas preconcebidas, e intentando alcanzar [el mayor grado posible de] objetividad científica» [22].

* * *

Para Boulez, aun cuando la música tiene su especificidad, no es menos cierto que se encuentra vinculada a otros campos del quehacer y saber humanos, y, por tanto, tales relaciones merecen ser objeto de un estudio cuidadoso. Esta actitud científica hacia la música Boulez confiesa haberla heredado de Messiaen, quien le hiciera «sentir cuán necesarias e ineluctables son la investigación y la disciplina» [23]. Polemizando con Picasso, quien dijera: «yo no busco, yo encuentro», Boulez sostiene que tal concepción es una «ilusión narcótica», pues impide el autocuestionamiento en cada fase de la vida del creador. Para Boulez la búsqueda científica, la investigación, no mata la ilusión ni el genio, sino, por el contrario, es «la forma más resistente, y a veces la más loca, de la utopía». La investigación no es «el desierto de la lógica», ni «la seguridad de un universo circunscrito por las definiciones». Compara la investigación con el hambre, que se sacia una vez, pero luego regresa y todo recomienza [24]. Por tanto, cada teoría o sistema nuevo no es la meta final del conocimiento, sino una etapa más de un proceso infinito e incesante. Por ello Boulez afirma que:

> «un análisis formal no está fijado *a priori;* por el contrario, no es sino —si se puede decir así— la mejor solución provisoria, que permitirá encontrar una nueva solución provisoria mejor, o al menos, más amplia» [25].

En mi opinión, las concepciones de Picasso y de Boulez son divergentes sólo en apariencia. Si hay un artista de este siglo que se ha renovado constantemente a sí mismo y ha abierto caminos novedosos al arte, ha sido precisamente Picasso. Tal trayecto no hubiese sido posible sin que se autocuestionara y cuestionara el arte moderno constantemente. Es decir, la búsqueda, la reflexión teórica-técnica-estética, la investigación ha sido también para Picasso una condición inevitable e indispensable para su trabajo. La frase de Picasso tiende más bien a indicar que él no era un artista «experimental», en el sentido peyo-

[22] Ian D. Bent. *Analysis,* en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* London, 1980. Tomo I, pág. 377.

[23] P. B. *Rétrospective,* 1966. Reeditado en «*Points...*», 1981, pág. 554.

[24] P. B. *Géométrie courbe de l'utopie,* 1979. Editado en «*Points...*», 1981, págs. 562-3.

[25] P. B. *Conclusion partielle,* 1963. Reeditado en «*Points...*», pág. 94.

rativo del término, sino un creador maduro que sólo ofrece «encuentros» y «descubrimientos» y no sólo «intentos» o «pruebas». Desde el punto de vista de Boulez, su propia trayectoria como compositor desde mediados de los cincuenta lo llevó a concebir la utilización limitada de la aleatoria («azar dirigido») y, por otro, y esto es lo más significativo, a arribar a su concepción de «obra en movimiento» («work in progress»), que tiene dos implicaciones: de una parte, Boulez está revisando constantemente sus partituras, y por otro, son «obras abiertas», sujetas a ser adheridas o acopladas a otras o a otras nuevas. La diferencia, en mi opinión, es de énfasis, más que de contenido.

Si tenemos en cuenta que Boulez estudió seriamente matemáticas para seguir la carrera de ingeniero, no es extraño que él busque puntos de encuentro entre la música y las ciencias abstractas. En 1954 sostenía que «las exigencias de la música actual van aparejadas con ciertas corrientes matemáticas o de la filosofía contemporáneas» [26]. Al referirse a ellas de una manera más precisa, Boulez no vacila en

> «—pensar en la teoría de conjuntos, la de la relatividad, en la teoría cuántica, desde que nos contactamos con un universo sonoro definido por el principio serial; recurrir a la *Gestalttheorie*, a la fenomenología no nos parece más desprovisto de sentido, muy por el contrario» [27].

En la exposición de su propuesta musical en *Penser la musique...*, Boulez se apoya en el método axiomático de Louis Rougier, en el método deductivo geométrico expresado por el matemático Pasch, los «modelos representativos» de L. Brillouin y las tesis mencionadas de Lévi-Strauss. El neopositivismo de Boulez se puede resumir en una de sus frases favoritas: «hay que cuestionarse a sí mismo continuamente» [28].

No obstante esta disposición abierta hacia la comunión entre la música y las ciencias exactas, llama la atención el rechazo inicial —y la distancia actual— de Boulez hacia la obra de un Xenakis, por ejemplo. En varias ocasiones Boulez ha manifestado su disparidad de criterio con quienes se apoyan en fórmulas matemáticas o físicas o en la lógica formal para construir sus obras [29]. Mientras Boulez fuera director artístico de la serie de conciertos de música contemporánea «Domaine musical», ninguna obra de Xenakis figuró en su programa. Boulez habría afirmado que «Xenakis carecía de oficio» [30]. En esta actitud se manifestaron ciertos rasgos de lo que pudiera denominarse

[26] *Auprès*, págs. 185-6.

[27] Id., pág. 186.

[28] P. B. *Par volonté et par hasard.* Entretiens avec Célestin Deliège. París, 1975, pág. 157. (Citado más adelante como *Par volonté.)*

[29] Entre otras fuentes, ver la entrevista a Pierre Boulez realizada por Martine Cardieu en *Lettres Françaises,* del 12-11-1964, reproducida en el libro de M. Cardieu, *Boulez,* Madrid, 1977, pág. 69 y siguientes. Ver especialmente págs. 77-80.

[30] Antoine Goléa. *Vingt ans de musique contemporaine. De Boulez à l'inconnu.* París, 1981, pág. 168.

una «tiranía intelectual» por parte de Boulez la que, de alguna manera, aunque atenuada, continúa en la dirección del IRCAM y del Ensemble Inter Contemporain. De otra parte, Boulez no tomó en consideración que lo decisivo en la valoración de una obra no es saber qué principios la gobiernan, a qué lógica obedece, sino el resultado final. El propio Xenakis indica que en el origen de sus obras hay

> «muchas cosas. Por allá puede ser un sonido, por acá una idea, o bien una tesis.—En lo que yo hago hay una enorme cantidad de intuición, es decir, de algo no razonado, pero que tiene una buena dosis de organización, de coherencia—» [31].

* * *

Al resumir el pensamiento filosófico de Boulez parece claro que él establece puntos de encuentro con la escuela de Frankfurt, con Marx, con el estructuralismo, la semiótica musical, con el neopositivismo, las corrientes fenomenológicas y existencialistas, y otras, pero no es posible reducirlo e identificarlo plenamente con ninguna de ellas. Ante todo, en su eclectismo, Boulez da la imagen de un pensador y un músico dialéctico, que aspira a una aproximación científica, intelectual, inteligente y desprejuiciada a los problemas y fenómenos que plantea la música de hoy, problemas eternos —los más— y algunos surgidos en nuestra época.

Premisas filosófico-musicales

Para Boulez la música es «a la vez arte, ciencia y artesanía» [32]. Al definirla así, el compositor francés refuta el concepto romántico que considera la música sólo como arte, una manifestación del genio creador del artista, a la vez que rechaza la visión de considerarla sólo como una ciencia [33].

Rara vez Boulez se refiere a la música como «arte», sino más bien la denomina «medio de expresión». En 1951 rechaza la tesis de Stravinsky según la cual la expresión no ha sido jamás una propiedad inmanente de la música y que ésta es sólo orden y construcción. Para

[31] Entrevista de Iannis Xenakis realizada por Daniel Durney en 1969, publicada en el artículo *Rencontres avec Iannis Xenakis*, en la revista *Musique en Jeu*, núm. 1, 1970, pág. 46.

[32] *L'esthétique*, pág. 19.

[33] P. B. *Necessité d'une orientation esthétique*, 1963. Reeditado en «*Points...*», 1981, pág. 65. Boulez no cree estar inventando nada nuevo, sino tan sólo volviendo a la concepción de Vitry, de Machaut y Dufay, que concebían la música como arte y como ciencia. Stravinsky pensaba que la música era un oficio más, una artesanía. La concepción de Boulez es, por tanto, sintética, resume varias tradiciones. (En lo sucesivo, *Necessité.)*

Boulez, la belleza formal no engendra sola la emoción [34]. Esta idea la repite veinticinco años más tarde al señalar que «las consideraciones técnicas son función de una expresión que yo deseo dar, y no simplemente búsquedas de medios» [35]. Este concepto básico en su concepción Boulez lo complementa al indicar que la música

> «—no está destinada sólo a "expresar", ella debe tomar conciencia de sí misma, convertirse en el objeto de su propia reflexión, a la manera que en Mallarmé "la poesía se convierte en un *objeto en sí*, cuya justificación primera se da en la búsqueda propiamente poética» [36].

«La música es un arte no significativo», afirma categóricamente Boulez en numerosas ocasiones. La música no expone ideas racionales, no es responsable de conceptos que le son extraños. Ella puede asumir «la determinación de nuestras ideas, sus cualidades emocionales, su carga moral», especialmente a través de un sistema de convenciones adoptadas colectivamente y que opera por reflejos asociativos. Pero una vez que esas convenciones desaparecen, la música se nos ofrece como un código indescifrable. Por ello es que Boulez destaca la especificidad de la música como medio de expresión:

> «La "no-significación" de la música es, irremediablemente, nuestra fuerza específica; no perdamos jamás de vista que el orden del fenómeno sonoro es primordial: vivir este orden es la esencia misma de la música» [37].

Boulez se manifiesta «consciente de la necesidad de comunicación esencial que debe ser la música» [38], comunicación que «juega un rol aún más importante en la música que en los otros medios de expresión, puesto que ella es irreversible en el tiempo» [39]. Todo esto hace conveniente que los músicos conozcan los descubrimientos que los hombres de ciencia han hecho en el plano de la comunicación, con el objeto de utilizarlos en las investigaciones musicales propias. Un compositor no crea una obra sólo para que un reducido grupo de amigos o personas interesadas la conozca. El «espíritu de ghetto» mata la música contemporánea. El compositor debe buscar comunicarse con el público en general, el desconocido, presente y futuro, pero no a cualquier precio, no haciendo concesiones al facilismo ni a la demagogia. Si la obra es válida, tarde o temprano establecerá contacto con el público [40].

[34] P. B. *Moment de Jean-Sébastien Bach*, 1951. Reeditado en «*Relevés...*», 1966, pág. 14.
[35] *Par volonté*, pág. 76.
[36] P. B. *Zu meiner III-Sonate (Sonate «que me veux-tu»)*, 1960. Reeditado en «*Points...*», 1981, pág. 152.
[37] *Necessité*, pág. 74.
[38] *Par volonté*, pág. 76.
[39] *Necessité*, pág. 73.
[40] *Par volonté*, págs. 97-100.

Problemas estéticos de la creación musical

La búsqueda de un lenguaje musical nuevo (serialismo total), llevó a Boulez y a su generación a concentrarse en los problemas técnicos de la creación musical y a desdeñar las reflexiones estéticas. En su primer escrito conocido Boulez confiesa: «tengo horror de tratar verbalmente aquello que se denomina con complacencia "el problema estético"»[41]. El reconocerá posteriormente de manera explícita que los problemas estéticos, la especulación estética, estaban completamente subordinados al proyecto técnico[42].

Para Boulez, el proceso de la composición musical («invención musical» según su terminología) contempla dos aspectos que son distintos aunque complementarios y que se determinan y condicionan mutuamente: lo racional y lo irracional[43]. Estos aspectos los trata Boulez bajo estas denominaciones o bien, según el punto de vista y del problema de que trate, con otros términos que se les aproximan: función, técnica, idea, pensamiento, estilo, material, para referirse a lo racional, y estética, elección estética, imaginación irracional, gusto, inspiración, para designar lo irracional. Estos conceptos, a veces, adquieren en Boulez otros significados.

Desde la época de Aristóteles, al menos, que el hombre ha intentado codificar lo bello y la belleza en un sistema de reglas, constata Boulez. Para él, todos los principios estéticos son variables, cambiantes; «la belleza —natural o no— es un asunto de convenciones arbitrarias, de hábitos y de educación»[44]. Estas convenciones y reglas actúan como funciones estructurales; de ahí que todos los cambios notables ocurridos en la historia del arte son producto del cambio de tales funciones o de un cambio del *sentido* de las funciones. El gusto no es más ni menos que la expresión del conjunto de normas y convenciones estéticas que operan en una época dada. Por ello es que no existe el gusto absoluto, aunque existen ciertas constantes en él que dependen, «ante todo, de las reacciones comunes a todo ser humano, frente al mundo

[41] P. B. *Propositions,* 1948. Reeditado en «*Relevés...*», pág. 74.

[42] Por ejemplo, ver *L'esthétique,* págs. 17-18; *Necessité,* pág. 54, y *Par volonté,* pág. 76. Adorno explica de la siguiente manera el menosprecio por las cuestiones estéticas entre los músicos expresionistas: «El desprecio de la estética, del cual Schoenberg se había convertido en el portavoz, tenía su razón de ser en tanto ella, como algo externo a su objeto, vocifereaba penosamente detras de él, dictando a su gusto reglas tan inmutables como improductivas. No se trata de restaurar tal estética, ni su gusto depurado ni sus leyes eternas. La estética de hoy pasa por la liquidación de todo esto». (Th. W. Adorno, *Vers una musique informelle,* apareció en alemán en 1961. Versión francesa, *Quasi una fantasia,* París, 1982, pág. 339.)

[43] Se trata, evidentemente, de conceptos que encierran un sentido metafórico. Lo irracional es lo intuitivo, lo espontáneo, lo que aparentemente carece de lógica, lo no calculado de antemano.

[44] *Le goût,* pág. 36.

y a los puntos de similitud en los que se encuentran todas las formas de sociedad» [45].

Mas, aunque no existe el gusto absoluto, hay una tendencia hacia lo absoluto, lo intemporal: es la trascendencia del gusto, la tendencia que aspira a sobrepasar los marcos de la cultura y los parámetros históricos locales. No toda obra que refleja el «gusto de la época» la trasciende. Son trascendentales sólo aquellas donde la *calidad* sea relevante; las demás quedan como testimonios o documentos de la época y la cultura determinadas. Por otro lado, no siempre las obras de los grandes creadores reflejan necesariamente «el gusto de la época», como son los casos de Cézanne, Poe o Webern [46].

Al referirse a la música de la India, Boulez señala que nosotros (en verdad, debería decir los no-indios) estamos en condiciones de apreciar su belleza directa exterior (la estructura de superficie, diría Chomsky), pero no su simbología precisa que conlleva implicaciones religiosas y metafísicas. De ello Boulez deduce que el gusto no es sólo una categoría estética, sino que también la ética y la metafísica, a veces, pueden jugar en su determinación un rol muy importante, incluso primordial [47].

Boulez hace suya la formulación de Pierre Souvtchinsky referida a la doble naturaleza del gusto: «explicable e inexplicable, definible e indefinible, determinable e indeterminable, inmanente y trascendente» [48].

El compositor es la suma del coeficiente histórico más el coeficiente personal, que es determinante, estima Boulez. El compositor nace en un mundo que le otorga un sistema de referencias compuesto de convenciones mentales, estéticas o puramente prácticas; fuera de él el compositor no puede existir: «la vida colectiva nos determina, pues, de una manera irrecusable». El rol del compositor es fijar su relación con tales convenciones, aceptándolas o rechazándolas, total o parcialmente, dependiendo esto, ante todo, de la época que le toca vivir. La elección inicial requiere una visión de la historia que implica una clarividencia irracional,

> «una agudeza en la percepción del "momento" cuya sola investigación lógica es incapaz de dar cuenta» [49].

Para Boulez, el gusto no es sinónimo de estilo. Se puede escribir en un estilo pero sin gusto, y viceversa. El estilo, en tanto red de funciones, es un fenómeno eminentemente racional, aunque contiene también elementos irracionales. El gusto, en cambio, es primordialmente

[45] *Id.*, pág. 42.
[46] *Id.*, pág. 42.
[47] *Id.*, pág. 43.
[48] *Le goût*, pág. 45.
[49] *Necessité*, pág. 60.

irracional, aunque también presenta factores racionales. El estilo y el gusto «forman una especie de espiral a doble revolución» [50].

El gusto, según Boulez, juega un rol determinante en la elección del material a emplearse, puesto que no todo material es bueno en cada ocasión. Es decir, el gusto es decisivo en la elección estética. El gusto —con sus elementos racionales e irracionales— opera con la morfología, la sintaxis, la retórica y la forma: la función del gusto es aquí analítica y sintética a la vez.

* * *

Ya indicamos que la generación de Boulez estuvo a fines de los 40 y a comienzos de los 50 concentrada en los problemas técnicos del nuevo lenguaje musical, a costa de una visión estética de todo el problema. «La falta de reflexión propiamente estética» —señala Boulez— «en conexión con el desarrollo del lenguaje, fue, en gran medida, responsable de las patinadas intelectuales» [51]. Pero, de otro lado, la *elección estética* no conduce a resultados válidos y profundos si no está basada en un dominio de la técnica, en una *elección técnica* sólida. Por ello, él sostiene que

> «la música (y todo acto creador, en efecto) exige no solamente el *desear,* sino el *hacer:* de *desear* a *hacer* el único camino pasa por el *conocer,* el *saber*» [52].

La invención musical («misterio de la creación») no es analizable de una manera unívoca, ya que hay una infinidad de aspectos en ella. En primer lugar,

> «—la creación es un fenómeno colectivo —no en el sentido ingenuo y estrecho de esta expresión, sino [inserto] en el cuadro de una compleja organización social» [53].

El punto de partida de una obra puede ser de muy distinto orden. Es posible que sea una idea muy general sobre la forma y abstracta de todo contenido; tal vez una intuición puramente instrumental o sonora; una búsqueda de lenguaje; a veces el perfil de la obra es claro de comienzo a fin, en otras, en cambio, es un camino lleno de sombras. Para Boulez no existe un sólo método de invención, porque hay dos aspectos en la creatividad:

> «—una suerte de invención natural, que es irracional, y proviene del temperamento y del talento» y «existe la invención que puede basarse en lo racional, creando uno mismo las canciones necesarias que la estimulan» [54].

50 *Le goût,* pág. 47.
51 *Necessité,* pág. 58.
52 *Id.,* pág. 55.
53 P. B. *L'intermédiaire,* 1971. Reeditado en *«Points...»,* 1981, pág. 549.
54 P. B. *Music and Invention.* En *The Listener,* LXXXIII, 1970, pág. 101.

La imaginación, por tanto, opera en el juego dialéctico entre invención racional e invención irracional. Según Boulez, la invención irracional es a menudo estimulada por factores extramusicales, lo que hace que su campo de acción sea muy amplio. La formación profesional —base de la invención racional— presenta el peligro de la direccionalidad, de la limitación creativa del nuevo compositor, pero también, si es correctamente llevada, es capaz de darle flexibilidad y amplitud de criterio. Existe un tercer tipo de invención para Boulez: la «invención formal». Dado que en la música contemporánea ya no rigen formas musicales preexistentes a la obra, «sino, por el contrario, su invención debe coincidir con su forma. Esto es, la forma no puede más pre-existir; debe post-existir» [55].

Esta invención formal presupone ir de conceptos formales generales muy abstractos —aplicables a cualquier medio de expresión artístico— hasta una concepción específicamente musical muy concreta.

Sean cuales fueren las particularidades del proceso creativo, Boulez estima que hay que trabajar en cada fase de la invención con lo que él estima «el fundamento mismo de la estética: la duda» [56].

Considerando el proceso de la invención musical desde un punto de vista estético, Boulez estima que existen las siguientes seis etapas en la creación musical:

1) elección estética y técnica, que opera en diversos niveles, desde la morfología más elemental hasta la forma global, desde la búsqueda semántica hasta el proyecto poético;
2) los componentes estilísticos de la obra, las relaciones entre el estilo individual y el estilo colectivo;
3) la reflexión sobre el *sentido* (sens) de la obra misma;
4) la estética del concierto, de la audición, es decir, el problema de la comunicación;
5) la justificación colectiva del proyecto estético individual («la realización social de la obra», diría Marx);
6) la permanencia de esta justificación, es decir, «la ambigüedad profunda de la obra y la relatividad de su existencia» [57].

Es precisamente esta posibilidad de múltiples lecturas que puede ofrecer una obra lo que más le preocupa a Boulez, quien diría más tarde que

> «—la obra que me interesa— es aquella que tiene una buena dosis de ambigüedad, lo que le permite tener muchas soluciones y sentidos» [58].

En esta concepción aparece un matiz significativo en el pensamiento

[55] *Id.*, pág. 103.
[56] *Necessité*, pág. 72.
[57] *Id.*, pág. 72.
[58] P. B. *Où en est-on?*, 1968. Reproducido en «*Points...*», 1981, pág. 506.

de Boulez. En su discrepancia con Picasso defendía el carácter exploratorio, experimental del arte. En la cita anterior habla de «soluciones» planteadas por el compositor. Para Mauricio Kagel, en cambio, «en el arte no hay soluciones sino propuestas, planteamientos» [59].

El concepto de estilo en Boulez, con el paso de los años, cambia. Hasta mediados de los 60 él considera aún el estilo como una red de convenciones dadas *a priori*, anterior a la obra. A comienzos de la década de los 70 su visión se modifica. Así como en la música contemporánea no hay más formas musicales preexistentes, tampoco ocurre con el estilo. Es decir, el estilo de la música contemporánea vendría a ser una especie de no-estilo *a priori*. Boulez se pregunta si el estilo determina la idea o viceversa. El considera que el estilo no es una cualidad que deba ser buscada por sí misma. La tarea del compositor es la búsqueda de la coherencia, de la homogeneidad, de la unidad de los elementos que manipula; en este proceso el estilo aparecerá como un factor «operador». En breve, el estilo es una consecuencia de la idea y no su causa [60].

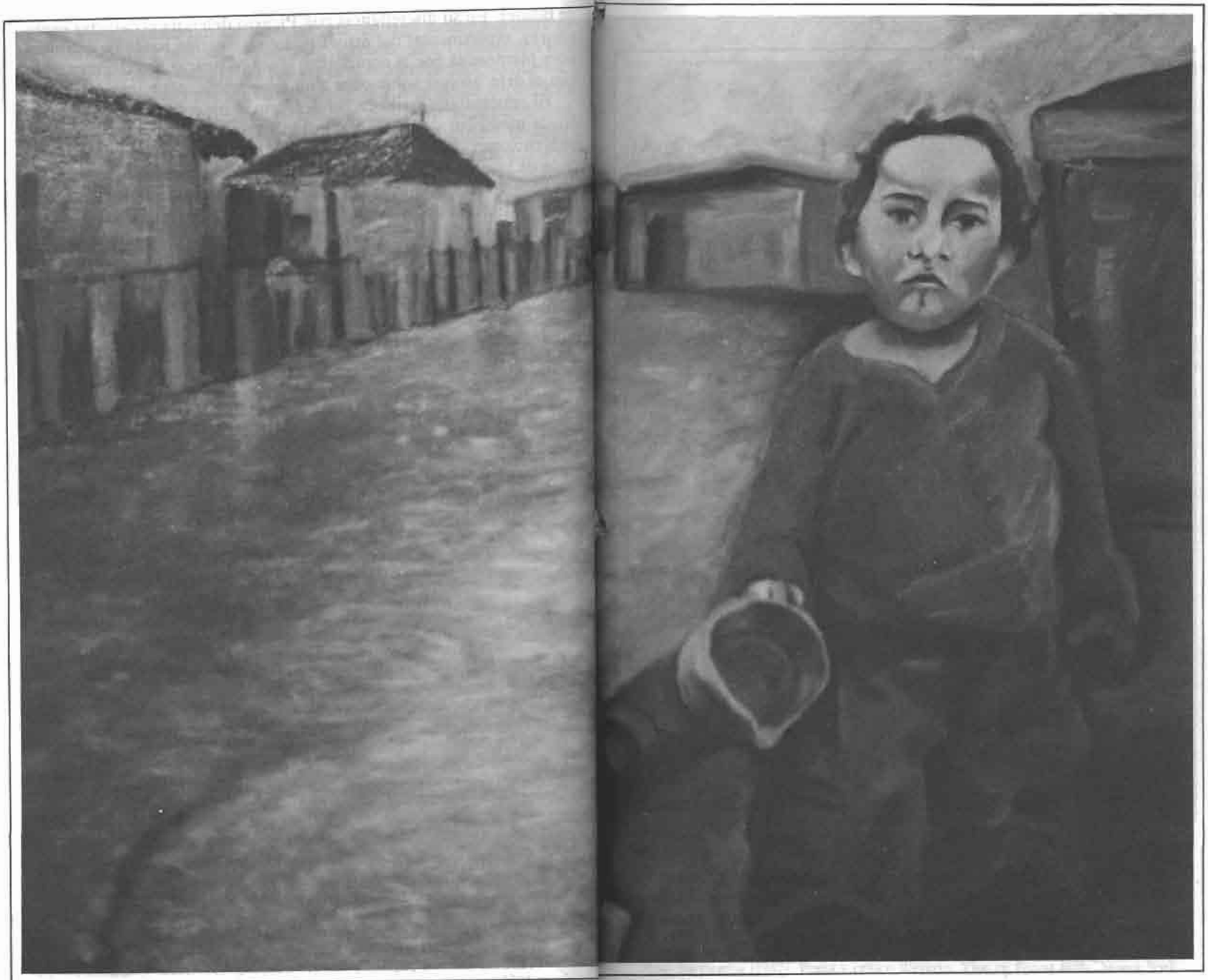
* * *

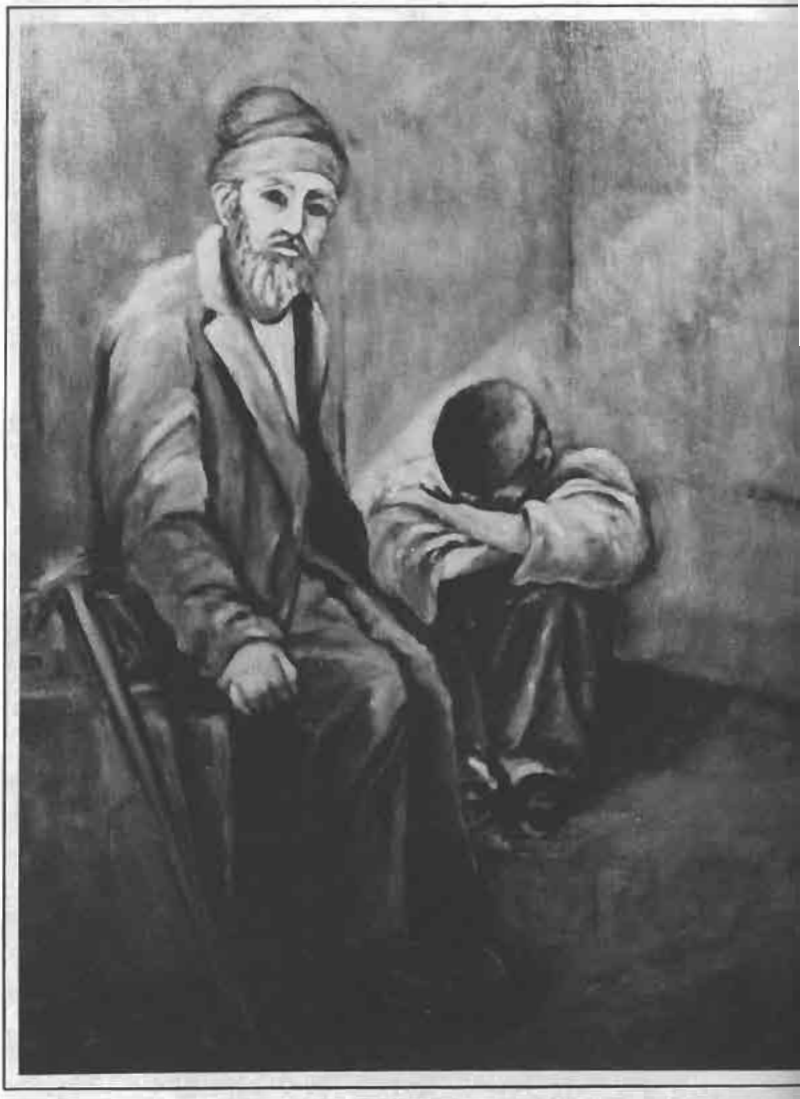
No obstante su imagen de compositor «cerebral», «fríamente racional», en más de una ocasión Boulez ha sostenido que «la música debe ser histeria y hechizo colectivos» y que «para crearla eficaz, hay que considerar el delirio y, por cierto, organizarlo» [61].

[59] Entrevista realizada por el autor de este trabajo, publicada en la Revista *Araucaria*, núm. 29, 1984, págs. 117-125, y en la revista *Synkooppi*, núm. 13, bajo el título de *«Minä itse olen myytti»*, págs. 43-46.

[60] P. B. *Style ou idée? Éloge de l'amnésie*, 1971. Reeditado en *«Points...»*, 1981, págs. 321-2.

[61] P. B. *Propositions*, pág. 74, y *Son et verbe*, pág. 62. Ambos reeditados en *«Relevés...»*, 1966.





Poemas

RAUL BARRIENTOS

Años difíciles

El mundo ha envejecido
Y el hombre es el jinete que perdió el caballo
Piensa Mrs. June Stanford.

(Rosamel del Valle.)

El niño es el ángel que perdió el caballo, musitó en triplicado Thomas Dentzel a la hora del espejo,
el día que desmanteló sus carruseles. Germantown, 1928. Años difíciles.
Será por mis pecados, repetía Jenny Littleton, rubia entre negros, mirándose los dientes sin pan que llevarse a la boca, la de sus cuatro polluelos.
Años de vender dos lámparas y quedarse con una alumbrando el paladar. Dios que todo lo vé, ahí
el adorno escuálido del esqueleto con terribles cintas de cumpleaños.
Y los inviernos, esos alfileres sin llorar, como el olor de los sótanos húmedos, persistente.
Y el verano del 33: dormir en el patio, la camisa, la cabellera desatada, la locura y el terror de las caries.
Años difíciles. Y comprar, águilas de la ocasión, comprar ahora que se desplegó esta carcoma, comprar si tienes el dinero.
O vender si no lo tienes. Y de un plumazo sobre el San Juan River a todo vuelo, pajaritos de la ocasión.
Monopolio sería la palabra reflejada en el río, detrás del museo, duplicada en los sueños.

Raúl Barrientos (1942). Poeta y crítico literario. Vive en Forest Hills, Nueva York (Estados Unidos).

Charles Darrow la escribía y la volvía a escribir en las arenas de Atlantic City; la escribía con ese rouge de película en el espejo del baño. Sólo Dios lo sabe.
Todo negocio es un riesgo, qué bárbaro. Como el amor. En el fondo, tal vez caminando por Chelten Ave.,
se trate de comprar un chancho y venderlo como si fuera una estrella. El chancho rosado de los carruseles.
Sólo los ángeles son capaces de cabalgar chanchos rosados sin desbarrancarse, musitó Darrow, con el miedito de no ser original.
Años difíciles, repetía Jenny. *Será por mis pecados que sin siquiera sonreír he ido cometiendo.*
Vuelta loca pecaré, se decía en la tina del baño, enmarañada frente al espejo.
Galoparás, se dijo a los ojos, como asomando entre medias de seda.

Vacas gordas entre vaquitas flacas (Arpillera 70×50 cm)

¿Caminaron realmente los actores por esta orilla?
Las hojas comenzaron a latir, el río a correr, las luces sobre el corno de la caída de la tarde,
y por debajo, voces a brillar con la pátina lenta de los botones que amarran a los muertos.

Fue el año de las vacas perseguidas y las lenguas pálidas por el suelo, entre ladridos y la lluvia.
El año de los mapas con horarios de trenes que horadan el hígado —los cambios de dirección según escampe—;
y la garganta sorda por los pelitos del polvo, los estornudos al pie derecho: tiemblan las grandes corazonadas,
la gotera en los tazones y el día con su nudo abrazado a la puerta como sollozando.

Año del enigma y su lectura sin norte, cuando los pájaros cantan el sermón de la montaña, su pianola en despoblado,
la lluvia su bolero para el botón de rosa vecino, el cielo sus garras si le tocan el corazón,
—goteara loco el gallo en la veleta si le tocan la campana—; y el rayo
sobre las inundaciones del Supremo, Su firma con las ruedas en el barro decreta la paz.

Entonces, hombre y mujer peinados por Su gracia, se lustran los zapatos y la cara secreta de sus vidas,
los vestidos de noche en la noche de los bailes como brasas que hablan por los muertos,
y hacen lo que van a hacer, cantan lo que van a cantar firmes por un año.
Las luces sobre el corno comenzaron a correr.

El río

«The river is within us, the sea is all about us»

(T. S. Eliot).

Los adoradores del aire y de la máquina olvidaron su río, el río que llevó un secreto de ángeles,
la cama de íncubos nadando y el fulgor boca arriba de súcubos con la candela al revés.
Y cuando el río abrió la certeza del mar cercano, entró al arco iris con soltura de rueda sin timón:
el Espíritu de St. Louis volaba lejos en un tiempo de jacintos empolvados.
Ahora corre por dentro el murmullo de la madeja que una anciana deslíe, balanceándose al sopor del verano,
mientras afuera el bramido del mar desparrama en la playa la ropa de extranjeros sin norte,
baratijas de vendedores viajeros, un zapato, el mismo zapato que en mayo estuvo allí,
un remo con mayúsculas de amor y su fecha carcomida, el corazón, su lezna.

Lanchones con olor a brea flotan de espaldas al río, el río con su lado verde,
—siempre la ribera de la vida tuvo colores serios— y su carpa de circo multicolor,
sus acróbatas locos, su carga de negros que lloran cantando blues, que cantan blues como llorando
con un fondo de música sin Dios, de vacas muertas que gimen despacito rezando al azar.
No sé mucho acerca de dioses, dijo la voz, *pero el río se va sonando por las líneas de mi mano.*
Nadie sabe lo que ellas en el calor quieren decir: este mismo arco —tierra, aire, tierra—
no tiene más sentido que la primera efusión de Jennifer Porter, cuando después de la lluvia entró un pitazo de vapor como saliendo.

All that Jazz

No hay nada que agregar al verano, a la fanfarria de fierros bajo el reloj de William Penn;
sol y jazz explotan en las vitrinas, en llamas caen las nubes y el gallo de la veleta en la tentación, la fiebre en el brocal del viernes;
sol y jazz enrojecen frente a la luz del tránsito, y remedándose marchan al Delaware, justo cuando haciendo la cruz,
un tren subterráneo va de sur a norte, y el otro a West Philly.
Nada que agregar. Erase una vez.
Sólo escuchar a estos nueve muchachos, su Dios en el cuerpo por un brillo de centavos, sus diocitos de viernes bancario comiéndoles las entrañas.
Podríamos llamarlos The Mellon Bank Group, o The PSFS Jazz Band o, simplemente, The Provident.
Serán, con un grito en el cielo, los resurrectos, los nueve Scottsboro Boys que en un principio fueron cuatro.

En Chattanooga se colaron al tren de Alabama Great Southern porque pensaban que en Memphis tendrían trabajo.
Lento iba subiendo la colina.
Tan lento el Choo-Choo tren reptaba la colina —cuentan los instrumentos—, *que una pandilla de blancos subía y bajaba tirándonos piedras.*
Uno de ellos me pisó la mano —roncó Patterson con el bronce de todos los Patterson del sur—. *Así comenzó el caso de Scottsboro: con un pie blanco sobre una mano negra.*
Y los echamos del tren.
Quejándose el Alabama Great Southern entró al túnel de Lookout Mountain y recibió una lluvia de piedras.
Saliendo a la luz, el tren tomó velocidad.
Eramos nueve negros, dicen los nueve instrumentos.

Y los granjeros de Paint Rock, turba capitaneada por el jefe de estación, los esperaban con rifles y revólveres. Mujeres de trenzas doradas bajo la cofia, palos y horquetas.
Todo lo que era negro lo echaron del tren. El carbón dejaron para la máquina.
Cerca de las camelias, la pandilla de blancos y las dos muchachas rubias con la mezclilla de los hombres.
A nosotros nos juntaron a la izquierda —línea del saxo alto—, *entre almacén y correo. Una sola cuerda sirvió para amarrarnos a todos por las muñecas.*
La cuerda iba de mano en mano de negro, nueve negros. Los blancos tenían armas, cigarrillo al labio; nos subieron al camión.

Sudor de junio para contar la historia tal como ellos la recuerdan en su jazz del viernes, a la salida de las oficinas.
Recordaremos la brisa que levanta la brizna en praderas de hacer el amor, dicen;
el ritmo de timbales en el tabaco, el baile que se acabó, dicen; los bramidos de bronce entre rejas y la flauta del cordero que quita el sueño, dicen.
Y recordando se interrumpen, dialogan, recomienzan: *En un principio fue a dólar el día de trabajo, nadita de nada bajo el sol.*
Los mercaderes desataron sus culebras contra nosotros, y la luz al templo entró engañada por los gallos del domingo.
Pero los querubines, los serafines locos. Aleluya, aullaba Charlie.

Y fue la mujer de la costilla blanca, a dólar el día de trabajo con su lámpara de siete velos entre los bares de la estación.
Con el pelo escondido, Ruby fue Victoria bajo el overol tiznado de los trenes. El ritmo de los trenes que silban de calor, bufan sus agallas
en el ritmo de Eugene, el menor de los tarros, que soñaba con el mar nunca visto atado al atabal de la buena suerte,
herradura del timbal que señala al caballo desatado, desbocado de la mañana a la noche, y de la noche a la playa de los siete ángeles locos y la espuma de los siete velos.
Días de humo y noches de fiebre cuando arden las camelias y en sueños el tren recibe agua antes de perder la cabeza.
Clarinete: *¿Se ha visto alguna vez una mujer en llamas nadando al reino de los cielos con un no-me-olvides entre los labios?*
Oboe: *¿Se ha visto tal vez a la perra de los muertos iluminando el baile, la cama, la ceniza, con el ojo de hueso entre los labios?*
Saxo: *En la penumbra de los muelles, al primer hálito, dicen que se ha visto.*
Flauta: *En Mobile, dicen.*

Girando sin tino en su eje a la manera del reloj del año pasado, todos vimos el grito ácido en el calor del verano, su boca;
el tren que silbó saliendo de Lookout Mountain con los muchachos de Chattanooga Choo-Choo.
Era la noche de los carros de carga que cruzan Alabama. Tal vez en Memphis habría trabajo.
Los subieron a un camión. En media hora los tenían encerrados en Scottsboro.
Los amenazaron, los interrogaron, los golpearon. Los más pequeños lloraban. Ozie Powell, negrito de Georgia, lloraba.
Porque Andy quiso proteger a su hermano Roy, recibió un culatazo. Olen Montgomery hincado buscaba sus anteojos, gimiendo ciego gemía.

Trajeron a las dos muchachas blancas —recordó Patterson— *y nos preguntaron si las conocíamos. No* —contestaron en coro los nueve instrumentos.
Ustedes las violaron.
Una moneda tintinea en la caja negra que dice Scottsboro Boys.

En sus rostros, la tristeza de los dioses perdidos y la pluma del pavor, la sorpresa que nace cuando el sol y la luna dicen que sí,
las sirenas dicen que sí, Ruby con su lámpara de aceite entre los bares de la estación, Vicky con disimulo subiendo al tren de Alabama por un brillito de centavos.
Brillan las hojas pisoteadas frente al correo, ladran los perros, arden las plantaciones cuando el camión ilumina la carretera.
No podemos borrar este murmullo de linchamiento ni el chirriar de goznes ni el pájaro larvario que gime preguntando qué hora es para cantar.
Y entonces la trompeta levantó un ramillete marchito: *Tendido estuve sobre la hierba y al mediodía los pastos ardieron,*
con el ángel rubio estuve en el sopor de los puertos, el ángel que cantando encendió un reguero de visiones;
en los trenes de doble llave estuve, y ellos abrieron hogueras nocturnas, cascadas de fuego en la cabeza, signos de ceniza en el carbón de mi frente.
Cada uno con su pala insomne, señor juez, cava su tierra. ¿Quién lava los signos de ceniza?

O cuando los negros entran en Alabama entre tabaco y algodón, y los perros brillantes aúllan al tren de carga sus tijeras de la noche
como Olen, ciego en el clarinete que huele las rosas del jardín del lado, las espinas del frente,
las raíces locas en la tierra con el silbido de los trenes subterráneos que se cruzan bajo este City Hall.
Olen Montgomery ciego en su clarinete tras la reja, su brizna al viento que anoche estuvo soñando con las campanas del otro idioma y la luna flaca volcada sobre el corazón,
y unos pájaros que volaban hacia el oeste —*¿Qué querrían decir los pájaros que volaban hacia el oeste?*—, y entonces toca la melodía para escucharla hincados en la pradera el año que viene.
¿Verdad mi negro, dice la hierba en su programa de corazón a corazón, que las cartas no mienten?

Y la tuba de Andy anuncia una nueva colina y detrás, la ciudad nueva sin el látigo amargo de las hortigas;
¿a qué sale del costado el borbotón? El llanto de sangre sube a la oreja, cuenta lo que nunca se contó, un banquete de pan y vino,
y golpea *Perdóname, señor, un año más viejo quiero festejar* con las sienes oscuras en los muros de Kilby. Se acabó el hombre de fierro.

Después baila el esclavo el baile de las máscaras, las flores, el barro de los domingos.

Se desmoronó la alegría, Andy tiembla al borde de la muerte, y Clarence con su trompeta lo remeda buscándole la risa:

Quiero saber qué significa «pronto» en su lenguaje. Aquí un mes son dos meses, una lombriz solitaria son doce, o un año y más todavía.

Cuentan historias de perdón, historias de perdón, historias de perdón.

Ibamos en el Chattanooga Choo-Choo porque en Memphis tendríamos trabajo, pero la rueda cambió su destino y nos llevó al Apollo de Harlem.

Porque fueron tentados por el pastor negro de Brooklyn y entraron como Atracciones Especiales, perdónalos, señor.

Porque sus zapatos blancos y sus bastones deportivos fueron irrisorios entre las 50 bailarinas del Harlem, perdónalos, señor.

Porque fueron engañados por el pastor Harten, y terminaron con los pelos pulidos y brillantes y los bolsillos planchados, perdónalos, señor.

Willie, que mostraba la flor venérea mascando chicle.

Roy, que zapateaba de los labios para afuera.

Eugene, el menor de los tarros.

Olen, ¿Qué querrían decir los pájaros que volaban hacia el oeste?

¿Por qué libertad condicional para Andy —ahora de 30— y para Clarence —con 32 en el jazz— a 13 dólares la semana en el aserradero de hacerse aserrín?

Y Mrs. Mitchell afirmó en el Advertirser que Andy ganaba una suma sideral para un negro ignorante y sin entrenamiento,

esta misma Mrs. Mitchell que ahora tira una limosna para la música.

Y Andy con la tuba volviendo al jazz: *No hay diferencia con la prisión,* y los devolvieron a la cárcel, que siga el blues mientras Patterson descansa con la toalla al cuello, y acuclillado disimula su corpulencia detrás del trombón

como si estuviera escondido en Michigan, cuando querían extraditarlo al verano terrible de Alabama el 48.

Nos persiguen, señor juez. Estas mujeres quieren que las violemos según la fama.

Por eso, Pauline, álias «Tillie», Faulkner invitó a Montgomery a beber unos tragos a su pieza la noche del 26, como si fuera el 4,

y antes de medianoche se metieron a la cama bajo una lluvia de fuegos artificiales.

Montgomery borracho en Detroit, Montgomery borracho en el Bronx, Montgomery borracho.

Sería un acto de gracia —declaró Mrs. Francis Levikoff— *darle un revólver para que se destape los sesos.*

Réquiem por Montgomery, borracho en Monroe, GA., sin párrafo que lo recuerde este 9 de junio.

Réquiem también por Roy Wright, que apuñaló a su mujer en la cama sucia y después se suicidó.
Réquiem por Haywood Patterson, que escribió sus memorias y por meretriz se le rieron en la cara en Detroit, bar de la muerte, y lo enviaron a una cárcel de Michigan con su cáncer de limón.
Réquiem por Clarence Norris y sus cuarenta y cinco años en la silla, cuando la carne no es carne por el golpeteo árido de los trenes que cruzan Alabama y los fierros de ese verano no terminan.
Réquiem por los nueve.
Y Réquiem por las dos muchachas blancas con sus mezclillas de macho, muriendo olvidadas en el sur a 30 millas de distancia una de la otra,
las 30 millas que hay entre Flintville, TENN., y Huntsville, ALAB., y después de treinta años desde el viaje en el Chattanooga Choo-Choo tren de carga;
réquiem por Ruby Bates que terminó carcomida en los pulmones; réquiem por Victoria Price que terminó carcomida por las lombrices del corazón.
Este que llamamos Andy Wright, el muchacho de fierro, guarda la música, cuelga su valija, y antes de hundirse en el tren, torna la cabeza como si viera
las rejas que dejó, resurrecto después de diecinueve años de cárcel; cuando cruzó la puerta de Kilby, no hizo un solo comentario al periodista de punto fijo.
Y escribió: «Me siento como un conejo en un bosque extraño, y los perros me siguen, y no tengo lugar donde esconderme. La libertad no significa nada para mí».
No hay nada que agregar.
Que el silencio suba quemándose por sus malos pensamientos, o que entre al río con las muchachas desnudas al atardecer,
o que baje a conversar cara a cara con la cara desnuda de Dios en el subterráneo al ritmo de tacos altísimos.
y le pregunte por qué en West Philly están quemando negros.

La última limosna tintinea en la caja del viernes, tintinea el reloj de William Penn.

Ahora que la flauta es el símbolo del cordero y en la noche llamean los valles de algodón.

Un viaje muy particular

SERGIO VUSKOVIĆ ROJO

Este viaje fulgurante y terrible a que nos invita el texto de Sergio Vusković, va produciendo, poco a poco, una imagen, una figura concreta, que dominará el texto, y que es la del *hombre desnudo, vendado y, por lo tanto ciego, frente a la tortura.* Estructura de poder de un hombre frente al otro. Figura extrema donde el hombre es un lobo para el hombre. Situación de fragilidad del hombre reducido a su puro estar ahí, desnudo, y absolutamente amenazado, porque el poder ha llegado al límite de poder *dar muerte al otro.*

Pero ésta no es sólo una imagen, es una situación real, vivida y viviéndose. Una situación que es a la vez punto de llegada y punto de partida. Porque el comienzo del viaje a que nos conmina Sergio Vusković empieza en este punto límite. En esta situación extrema que es la tortura.

Punto de llegada, también, porque la represión y la tortura que a Sergio le tocó sufrir, proviene de un sistema y de una lógica de dominación, que se propone reducir a todo un pueblo, que lucha y sigue luchando, a esta situación límite donde el individuo; solo e indefenso, se halla reducido a su más estricta individualidad fisiológica frente al sistema de dominación.

La tortura es el punto extremo de una lógica que se impone a toda la sociedad, que atraviesa todos sus compartimentos, que se expresa en la intervención de sindicatos, partidos políticos y universidades. Que se proyecta en la desaparición de la previsión y de la seguridad

social. Que en lo económico se expresa en el libre juego del mercado, la privatización del bien público y la exaltación del egoísmo frente a la solidaridad.

Pero el texto nos habla también de una respuesta, que aquí es la respuesta del pensamiento. De la importancia que el pensamiento puede tener en una situación cuyo propósito principal pareciera ser la destrucción de todo pensamiento.

El pensamiento se defiende. Se defiende en el momento mismo del ataque final, en el momento de la tortura. Cuando el sistema represivo se lanza a la aniquilación total de este individuo, que en cambio comienza a pensar en Wittgenstein, en Pío Baroja, en su biblioteca. Asistimos así a la resistencia de este yo, que en medio de una situación que Descartes no imaginó, se refugia en este espacio exiguo pero potente del «yo pienso».

Pero no de un yo que está dudando, sino afirmando. Afirmando como resistencia al dolor, a través del recurso supremo de anularlo, produciendo un corte respecto de las otras implicaciones que ese dolor representa.

La respuesta al dolor emprende un viaje a lo suyo; piensa en aquello donde lo individual se transforma en lo colectivo, en donde esta experiencia concreta se reproduce, es decir, en el libro, en la biblioteca, en lecturas que se han hecho y que se propone hacer.

Sergio Vusković fue prisionero de guerra en Dawson durante tres años, en los duros y heridos rigores del sur de Chile. Luego de vivir en el exilio, regresa a su patria, donde lo llamaba el compromiso con su pueblo. Cae de nuevo en manos de los esbirros del régimen militar chileno, y su nueva relegación conoce ahora la sequedad del norte calcinante y yermo. Espacio lunar sin árboles ni pájaros.

Esta segunda estadía en los campos de concentración de Pinochet, la he conocido a través de un texto todavía provisorio y que narra el momento cuando reencuentra lo que le es propio, llevando a cabo un reconocimiento inédito de la casa que ya ha habitado. Así, en la soledad del norte de Chile, se pone a pensar, sistemáticamente, sobre los fundadores de lo que ha sido hasta entonces su práctica principal: la del pensamiento.

Para ello vuelve a Platón. Lo lee y estudia. Me pregunto, ¿por qué no? Piensa a Platón en Conchi y Taltal, ¿y por qué no?

Este acto al parecer tan natural contiene preguntas preñadas de implicaciones y significados. Por ejemplo, ¿por qué Platón y no otro? Y el texto, en el silencio de su carácter preparatorio, aporta la respuesta que tiene que ver con todo este proceso de revisión teórica.

Platón es la racionalidad de Occidente, del cual somos, aunque «excéntricamente» y desde la periferia, una parte. Platón nos enseñó la pregunta que desde ese entonces domina la manera que tenemos de interrogarnos sobre las cosas.

Se trata entonces de volver a las preguntas fundamentales, que re-

cuperan esta cultura occidental, que llegó al tris de su nada en aquel instante de la tortura en que nos introduce, *Un viaje muy particular.* ¿Qué queda de esa cultura en el momento de la tortura? ¿Es ésta también su producto?

Así propuesto, este recorrido constituye un proceso de recuperación cultural. Recuperación del yo, en primer lugar, pero también recuperación de lo suyo, de su familia, de sus camaradas. O sea, de los valores del amor, de la solidaridad, que la tortura quisiera negar. Recuperación de su mundo.

Con esto llegamos a la otra imagen que nos aporta este viaje singular: la necesidad absoluta de la acción unitaria para cambiar la situación que ha hecho posible esta lógica de dominación, que produce y reproduce cotidianamente este asalto a la razón.

OSVALDO FERNANDEZ

¿Cómo rehacer el camino que lleva hacia el centro de la mente, cuando ésta es un país sin límites, una provincia sin confín?

El transporte mental es como un cono, un embudo que partiendo, ancho, de la frente se interna en el espacio mental interior. De allí llega una luz amarilla-blanca, una dorada luz suave, un resplandor profundo, que al transformarse en absolutamente consciente, aparece, de golpe, como el mismo embudo; pero, invertido, inundando de luz todo el cerebro, con un mensaje, poseedor de una fuerza ciclónica: aquí estoy yo, como Cristo, pagando pecados que no he cometido.

¿Quién pensó este pensamiento?

¿De dónde viene su fuerza, su energía arrolladora?

Ahora, veo que fue un camino que se recorrió —¿quién lo recorrió?— partiendo desde el córtex (tal vez desde el lóbulo frontal) hasta el espacio material profundo de la masa encefálica y allí, quizás, rescató, en una pesca inusitada, recuerdos latentes de la primera educación católica, que se formalizaron, que se hicieron conscientes en esta frase; fue un viaje inesperado e involuntario; un rápido andar entre el córtex y el arquecórtex, como un lanzarse a nado en el mar de la información subyacente.

Viajero de la mente, desnudo has emprendido esta travesía. Nadie hizo tus maletas, como cuando parten los hijos de la mar.

¿Dónde se produjo la inversión del cono conductor y de la cual no fui consciente sino mucho más tarde? ¿Cuál fue el rol de la región del hipocampo o tuvieron que ver, con este cambio de la Forma, los axones y sus más arraigadas y alejadas dendritas?

Partió un ancho haz de luz que se fue angostando hasta transformarse en un largo tubo sin fin y retornó al revés. Soy un simple punto de conciencia y de aprehensión de conocimientos y estímulos, pero que los interpreta y contesta con todo el potencial humano mental y con

toda la historia personal. Veo esta travesía; mas, la veo sin ojos físicos y me doy perfecta cuenta de que tampoco es una mera alucinación.

Se trata de un espacio y tiempo interiores, lábiles; con consistencia y textura de goma, elástica; flexibles, alargables y acortables; posibles de profundizarse y de enroscarse, actuando en una dimensión temporal única, sin pasado ni futuro determinados o indeterminados. Lo caracteriza la unidimensión temporal extendible.

¿Cuál es su lengua? ¿Con qué voz llega hasta mí su habla? ¿Cómo se manifiestan estas nuevas categorías? ¿O se trata de un continuum espacio-tiempo indiferenciado, que está allí, adentro? O, ¿es información que pugna por expresarse, por llegar a ser, por devenir? *(werden-to become).*

La información producida, por sí misma genera la necesidad de ser transmitida de un modo autónomo y peculiar hasta un receptor calificado. Así como el orden disposicional en el código genético; el sistema de computadores de un lanzamiento espacial o el que controla una fábrica automatizada; la acción de las ondas alfa, beta, gama que emite el cerebro o la información que entregan los parafenómenos; telepatía, hipnosis, capacidad de anticipación, kinestesia psíquica; desde una simple huella o pista hasta llegar al libro, en el cual Wittgenstein descubre el decir y el mostrar.

En este caso, evidentemente se expresaba en inglés por ser su lengua natal y porque, a lo mejor, tenía interés en que entendiera su mensaje. Quizás a cada hombre le habla en su idioma. Sin embargo, no excluyo que pueda hablar también con gritos onomatopéyicos o con palabras que no están en el diccionario-marchandero-tenneté-que se han ido formando en la marcha general de la Humanidad o en el lento proceso de aprendizaje del idioma, que siempre lo va haciendo un niño completo y no una simple cinta magnetofónica. ¿Por qué cuesta tanto aprender-aprehender una sola palabra?: auto-a u-to; uto-ato. Tampoco descarto su posibilidad creadora: llegar a él para escuchar sonidos no oídos o para ver colores no vistos.

Después de su cegadora presencia, viene un período de laxitud, de insensibilidad, un momento en que el cuerpo se ha quedado solo, y no siente. ¡Oh lapso infinito, cómo te prolongaras!

Tan pronto como uno se da cuenta de sus propios límites, uno trasciende dichas fronteras psicológicas: una inmensa pradera sin fin se abre ante el rayo de luz mental. Allí nunca está nublado.

Durante toda la experiencia, siempre estuve consciente, centrado en mí mismo, con una actitud de *«awareness»,* de clarividencia y de consciente interioridad; registrando, grabando todo lo que sucedía, sin agregar ni censurar nada sobre la vida personal y sobre lo que está sucediendo a mi alrededor; pero, alerta sobre un solo punto, un aspecto decisivo que requería esencial y expresa vigilancia. Era como un complejo microbiocomputador en el cual su autoprogramación permanecía objetiva e incomprometida, pero, con una luz roja, detenien-

do cualquier flujo, en esa determinada dirección. ¿Hasta cuándo duraría su acción? ¿Qué pasaría si se apagaba? ¿Su acción tendría efectividad sólo dentro de determinados límites?

La seguridad del efecto de la luz roja me permitía superar esta angustiante inquietud y trascender la situación.

Quizás exista, junto al extremado grado de conciencia en una situación límite, otro oculto sistema de control (no cortical) del organismo, el cual puede programar pensamientos, emociones y acciones tendientes a asegurar su permanencia como ser diferente, dentro de sus propias fronteras. Conservando sus funciones vitales y cuidando de sí mismo, si así se requiere. Tal vez podríamos hablar de un inconsciente productivo, que, cuando actúa como tal, se produce y se reproduce a sí mismo en cada situación límite o cuando ésta se re-evoca.

Sentirse una parte de la carne del mundo, del vivo organismo que formamos todos los hombres, aprehender la esencial unidad viva de todos los seres vivos pasados, presentes y futuros. Esa esencial unidad es completa: mientras una de sus partes sufre, otra goza; otra marcha, mientras aquélla permanece inmóvil; una nace al mismo tiempo que una sección muere; un fragmento baja a la tumba y otro comienza una nueva vida. (El mismo día en que sacábamos de la casa el ataúd con el cuerpo de nuestra abuela, se casaba una de las jóvenes de la casa del lado.) La muerte, en verdad, no es tan terrible si uno apercibe que es una parte de este cuerpo general. La tranquilidad e impasibilidad lo invaden todo.

¿Corresponde a este cuerpo común una mente, también universal y de la cual nuestras conciencias no son más que granos en el mar de la concienciabilidad?

«¡Puchas que lo tienes chico!», escucho entre risotadas, mientras otro me colocaba los electrodos en la espalda.

La intensificación de aquel cono de luz interior me permite verlo, en una silla oscilante, casi como una mecedora y golpeando sus puños en la mecedora

«Ya lo viera yo a usted aquí, ¡a ver si se le paraba!»

«Ja, ja, ja...»

La cegadora luz interior me permitía hacer transparente la venda. Sin ojos veía su presencia. A veces, el golpe de corriente me hace dar tirones involuntarios, con lo cual yo mismo me hago mal en las muñecas, por las esposas que me amarran, desnudo, al mástil. Tengo que tener confianza en mi cuerpo, que él continuará solo, como las otras veces, llevando adelante sus funciones. Por ahora, te dejo aparcado aquí, en este mástil. En cualquiera emergencia retornaré a ti. El cuerpo aprende a cuidarse a sí mismo cuando se le abandona.

Sigo gritando porque el otro continúa con los electrodos en mi espalda. Es como si recibiera un mandato superior, desde lo más profundo de mí, de gritar más fuerte.

«Sigue con la corriente en la espalda. Es donde más le duele.»

En el singular punto de conciencia en que me ha transformado, se prende, como en un semáforo, una luz amarilla: «Picaron el anzuelo», siento decir en mi interior, porque, en realidad de verdad, la electricidad en la espalda no me producía ningún gran mal. Me invade una gran tranquilidad. Sigo gritando, porque debo hacerlo. Todas las antenas de mi cuerpo están atentas: soy un pólipo de luz con todos sus tentáculos prontos a recibir excitaciones: sólo una isla de conciencia, presta a aprehender conocimientos, a interpretarlos rápidamente y a actuar en consecuencia. Sigo gritando, pero, la electricidad ya no me duele, por mucho que el otro me siga recorriendo toda la espalda con los electrodos sin interrupción. Gozo intensamente mi discreta victoria.

De repente, soy consciente que es la cuarta vez que he tenido esta experiencia con el Pájaro Torturador: le había dejado antes, por tres veces mi cuerpo; en cada oportunidad bajo una amenaza de muerte; pero, aunque una neblina manaba de su faz pintarrajeada y de su uniforme de enmascaramiento (verde-rojizo-café), esa neblina envolvía mi cuerpo; pero no así mi conciencia.

Había una neta separación: él disponía de mi cuerpo y yo de mi mundo interior.

La soledad producida por el miedo era vencida por los recuerdos. En los recuerdos se ignora todo el tiempo:

«Tellagorri
Galchagorri
ogni etorri
onerá.»

Versos en vasco que una vez leí en *Zalacaín el aventurero,* de don Pío Baroja, y que, ahora, rompen la emoción que duerme en nosotros. Mientras él suministra una descarga eléctrica regulada, no mortal, en mis órganos sexuales, emprendo un subyugante viaje hacia un problema que me angustia: estoy seguro de haber leído dichos versos en la obra de Baroja, mas no recuerdo su traducción. ¿Qué es lo que significan? Tendré que hacer un esfuerzo para comenzar a recordar toda la novela, desde un comienzo. Pero, ¿por qué me acuerdo precisamente de estos versos en vasco?

En la corriente de este segundo tipo de pensamiento se enciende la luz roja. Peligro.

—«¿Dónde están las armas?
—Yo se lo diré.
—Por ahí vamos bien.
—Están en los regimientos.
—No me estés agarrando para el fideo.
—Vayan a los regimientos y ahí las encontrarán.
—Tú te lo has buscado.»

Y él recomienza su trabajo y yo vuelvo a mi viaje solitario. Ya parece que me estoy habituando.

Partió un ancho haz de luz desde la superficie de mi frente: «*Tellagorri, Tellagorri...*» Pero, ¿es que me interesa verdaderamente averiguar lo que significan esos versos en vasco? ¿Por qué no me puedo acordar de su traducción?

Vivimos en un mundo repleto de información libre, en el sentido que puede no tener un receptor inmediato. Si un computador superior la programa no hay en el mundo información que se pierda. ¿O el computador superior somos nosotros mismos? También de nosotros parte una información que actúa por su cuenta. Alguien la captará. Cuando salga de aquí averiguaré cuál es la traducción. Total el libro lo tengo en mi casa. Luz roja. Peligro.

—«¿Dónde está escondido tu hijo?
—¿Y cómo lo voy a saber yo, si siempre he estado aquí?
—Te mejoraré la memoria.»

Los círculos concéntricos. Poner la mente en blanco. Pensar en los círculos concéntricos para no pensar en nada. ¡Ah! Sí. El *Zalacaín* lo tengo en la casa. Pero, ¿en cuál estante?

Parece que hay una técnica para emprender este viaje. Total, ya lo he probado en las tres experiencias anteriores. Sí: vuelvo a los círculos concéntricos, son blancos. Sin embargo, si son blancos, cómo los distingo en el fondo luminoso en que se dan. Pero, los distingo: ellos abren el camino hacia el viaje liberador; es otra forma de sueño, otra manera de manifestarse de este gran consolador. El sueño. ¿Cuándo podré dormir?

EL OJO DE LA AGUJA

«Los ricos son los que producen plata, y a ellos hay que tratarlos bien para que den más plata.»

(Pinochet, en inauguración de un «nudo vial». *El Mercurio*, 26-V-88.)


R Godoy

La «Historia de Chile» de Gonzalo Vial

HERNAN SOTO

Desde la obra de Encina no aparecía entre nosotros un trabajo histórico de parecida popularidad. La *Historia de Chile* de Gonzalo Vial consiguió amplia circulación, acrecentada últimamente en decenas de miles de ejemplares que se regalaron como fascículos durante veintitrés semanas junto a la revista derechista *Qué Pasa.*

La historia ha sido siempre una preocupación para las clases dominantes, que ven en ella un instrumento privilegiado para moldear la conciencia de la sociedad. En Chile, como en otros países, la historia es un ámbito en el cual se produce un intenso enfrentamiento entre posiciones reaccionarias y progresistas. A la obra de los grandes historiadores liberales del siglo XIX replicó Encina con su voluntariosa interpretación conservadora del pasado nacional. Apareció, además, una corriente tradicionalista en la cual los nombres de Mario Góngora, Jaime Eyzaguirre y ahora Gonzalo Vial resaltan por derecho propio. A mediados del presente siglo surgió la historia escrita desde posiciones marxistas y de avanzada, que cambió sustantivamente el panorama historiográfico de Chile; brotó con ella una exigencia de rigor científico hasta entonces ausente.

La *Historia de Chile (1891-1920)* de Gonzalo Vial es una obra que merece, a mi juicio, un análisis detallado por su resonancia y el período de que trata, generalmente poco considerado por otros historiado-

Hernán Soto es ensayista y analista político. Vive en Chile.

res. Debe ser cuestionada en dos planos: el filosófico, que tiene que ver con la concepción de la historia, y el propiamente técnico, de la investigación y crítica.

Sin pretensiones especializadas, quisiera provocar con mis observaciones ese interés entre los estudiosos de izquierda.

El propósito de Vial aparece claro: demostrar que el quiebre institucional que causó el golpe militar de 1973 tuvo raíces más profundas (en lo que nadie puede estar en desacuerdo) y que dicho golpe era la única salida posible para la sociedad chilena (lo que sí constituye una afirmación sobradamente antojadiza). Dice:

> «Puede tenerse cualquiera opinión respecto de lo actuado por las Fuerzas Armadas con posterioridad a 1973. Pero es un hecho histórico indiscutible que ese año, el país no tuvo sino la salida tomada: la militar.»

Agrega:

> «El régimen y gobierno resultantes, buenos o malos, no fueron la causa de lo que sucedió en 1973, fueron su consecuencia y su corolario inevitable...», «en la propia democracia chilena se fue desarrollando una enfermedad oculta y fatal que llevaba a aquélla hacia la muerte y no nos dábamos cuenta...» [1].

Es un planteamiento hábil. No defiende directamente el golpe fascista: «...el presente esfuerzo investigador sólo aspira a darles (a los políticos y politólogos) los elementos históricos necesarios para su análisis...», pero se sostiene que era inevitable, necesario, fatal. Si el golpe era, digámoslo, como una consecuencia de la naturaleza, el desenlace ineludible de un proceso degenerativo que venía de antiguo, sus protagonistas y beneficiarios reciben de antemano la absolución. Si no era posible hacer otra cosa desaparecen las responsabilidades y hasta los crímenes más horrendos pasan a tener base de justificación.

No podemos confundir la historia con el historiador, y por eso, al comentar el libro, no hacemos al mismo tiempo la crítica de las actuaciones públicas de su autor. Pero el hecho de que Gonzalo Vial haya sido Ministro de Educación del fascismo habla de sus compromisos y orientación ideológica.

Vial basa su historia en la tesis de la ruptura de la unidad nacional como causa de la paulatina e inevitable decadencia de la sociedad chilena. La ruptura del consenso, de «esa *Weltaschauung* basada en el catolicismo hispánico» que hacía ver el mundo de un modo semejante a los distintos actores sociales, Vial la sitúa hacia 1870, en la pugna encabezada por la generación de 1825, una vanguardia irreligiosa.

No explica de qué unidad nacional se trata, pero es poco dudoso que no añore la época del predominio incontrarrestable de la clase de los terratenientes en alianza con una incipiente burguesía, ligadas por lazos de parentesco y negocios que perduraron largo tiempo. Predo-

[1] Cito de los fascículos agregados a *Qué pasa* para su circulación masiva.

minio bendecido por la Iglesia y sostenido por la represión portaliana que se prolongó hasta fines del gobierno de Montt. En esa unidad nacional de Vial hay una categoría abstracta que evade la realidad de la sociedad dividida en clases y la opresión en que se encontraba la mayoría de la población en Chile.

La utilización de la idea de unidad nacional, como clave para explicarlo todo, es general en el acercamiento teórico del autor y le permite —evitando el examen de la lucha de clases— justificar los fenómenos más reaccionarios de la historia, mezclándolos con otros que no lo son.

Escribe que debemos entender la unidad nacional como «un sistema de valores fundamentales»; «así concebida, ella no excluye las pugnas internas, a veces muy duras y hasta sangrientas, entre individuos, grupos, clases e instituciones». «Verdaderamente un país —continúa— no puede subsistir, perdida su unidad nacional. Debe, en todo caso, reconstituirla sobre las antiguas o nuevas bases, como requisito indispensable para volver a tomar su tranco histórico.»

Lo que en realidad es bastante obvio; como decir que un Estado no puede subsistir si se desintegra.

Y agrega:

> «Este proceso suele ser doloroso, y desde muchos ángulos, injusto. Pero si se logra un consenso mínimo que reemplace al destruido —innove o no respecto a sus premisas— el país recupera su ritmo y puede continuar desarrollándose. La persecución medieval contra los cátaros; las posteriores a la Reforma en toda Europa —católica y protestante—; la guerra civil norteamericana y ya durante el presente siglo, la española, y los genocidios comunistas (?), han sido liquidaciones (buenas o malas) de problemas de unidad nacional.»

Con esa línea de argumentación, no se ve por qué Vial no podría calificar el exterminio de los judíos y las minorías raciales por los nazis, o hilando más delgado, lo que ha pasado en Chile, «doloroso y, desde muchos ángulos, injusto», como «liquidaciones (buenas o malas) de problemas de unidad nacional», para usar sus mismas palabras.

La teorización de Vial que según él despoja al término «unidad nacional» de «cualquiera connotación, política, sentimental o patriótica», recuerda la denuncia de Engels a los teorizadores puros: «... en nuestros tiempos tempestuosos, los teorizadores puros en el terreno de los intereses sociales sólo se encuentran en el campo de la reacción y justamente porque estos señores no son en modo alguno teorizadores, sino simples defensores de esta reacción».

La pugna entre católicos y laicos fue, sin duda, importante en Chile, pero se dio, también, con características diferentes, según el caso, en muchos otros países latinoamericanos constituyéndose en un fenómeno general. Hay que preguntarse, entonces, por qué se produjo más o menos coétaneamente en tantos países. Y la explicación podría no ser me-

tafísica ni misteriosa. El avance capitalista produjo tal conmoción en una sociedad todavía adormecida en sus estructuras feudales que sus resultados se extendieron a todos los planos de la vida social.

Dice el *Manifiesto Comunista:*

> «Donde quiera que ha conquistado el poder la burguesía, ha destruido las relaciones feudales, patriarcales, idílicas. Las abigarradas ligaduras feudales que ataban al hombre a sus "superiores naturales" las ha desgarrado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo entre los hombres que el frío interés, el "cruel pago al contado". Ha ahogado el sagrado éxtasis del fervor religioso, el entusiasmo caballeresco y el sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta. Ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio. Ha sustituido las numerosas libertades escrituradas y adquiridas por la *única* y desalmada libertad de comercio. En una palabra, en lugar de la explotación velada por ilusiones religiosas y políticas, ha establecido una explotación abierta, descarada, directa y brutal.»

La *Historia de Chile* de Gonzalo Vial es muy extensa; más anecdótica —y de ahí su amenidad— que explicativa de las grandes corrientes sociales y políticas enfrentadas en un Chile en que despuntaba la conciencia proletaria, irrumpían los sectores medios, se fortalecía la burguesía y se acentuaba la dominación imperialista. Vial es un historiador conservador típico; para él no existen leyes o criterios objetivos en la trama de los hechos humanos, donde prefiere ver la realización del plan de Dios; la mano de la Providencia, en la concepción agustiniana que equilibra necesidad y libertad. En la misma línea de Jaime Eyzaguirre, Gonzalo Vial se concentra en la investigación y se aparta del ensayo y la arbitrariedad característica del gran ideólogo conservador fallecido, cuya influencia tradicionalista se acrecienta en círculos ansiosos de dar un contenido espiritual al fascismo de Pinochet.

El trasfondo es una expresión del enfrentamiento entre reaccionarios y progresistas en la historiografía. La existencia de leyes objetivas en la sociedad y la posibilidad consiguiente de hacer una historia científica no solamente en cuanto a su método, que comienza por un examen minucioso, estadístico, documentado, de la estructura económica y su funcionamiento, sino también en cuanto a sus explicaciones y proyecciones ha sido demostrada entre nosotros por Ramírez Necochea, Pinto, Jara, Ortiz, Vitale y otros investigadores que entregaron visiones de la vida social, la política y el comportamiento de las clases sociales fundadas sólidamente en la economía. En esa visión materialista surge la posibilidad de actuar sobre el futuro, a partir del conocimiento del pasado. Dada la regularidad de los fenómenos, y su carácter no fortuito, es posible prever las grandes orientaciones y desarrollos fundamentales que enmarcan la lucha de clases.

Por supuesto que no todo es negativo en la obra de Vial. Sus visiones culturales, la historia de las costumbres, especialmente de la clase alta; la exposición «desde dentro» del enfrentamiento entre católicos

y laicos, son meritorias y constituyen contribuciones valiosas, que no bastan para compensar su vacío conceptual. Tampoco se oculta la mirada del aristócrata para el cual los obreros, los artesanos, los campesinos, la gente común son sombras que se mueven difusas más allá de las rejas del parque que rodea la casa señorial.

Gonzalo Vial aborda casi todos los temas relevantes del período. En esa misma extensión, en esa ansia de abarcarlo todo está otro de los elementos de su debilidad.

Quiero ejemplificar con dos temas lo planteado. Ellos son el imperialismo y las causas de la guerra civil de 1891.

a) El imperialismo

Para Vial, su acción en Chile y Latinoamérica ha sido gruesamente exagerada. «Una suerte de "deus ex machina" para todos los acontecimientos sudamericanos durante los siglos XIX y XX...» Repárese en la superficialidad del planteamiento: nadie seriamente ha pretendido explicar por la acción imperialista todos los acontecimientos sudamericanos del siglo pasado y del presente y, además, al formularlo de ese modo caricaturiza deliberadamente la posición progresista.

Duda si el siglo XIX fue efectivamente el siglo del imperialismo inglés, desplazado en el XX por los norteamericanos. Y califica esta concepción como «extremadamente simplista y maniquea».

Concluye:

> «Pero no parece —si enfocamos sólo el cambio de siglo y los vínculos entre el Viejo Mundo y Sudamérica (Chile particularmente)— que estas vías llegaran a alterar en lo fundamental el curso histórico. Ni menos todavía que los hechos sudamericanos reconociesen como causa determinante o preponderante los movimientos económicos de potencias o capitalistas europeos.»

Nos dice, al señalar la existencia de varios imperialismos en contradicción:

> «Los países pequeños manejaban tales diferencias para su beneficio, neutralizando unas con otras a las grandes naciones de su tiempo... igual que hoy los pueblos "no alineados" explotan en su provecho la rivalidad de los Estados Unidos, la Unión Soviética y China.»

Que en el siglo XIX operaron varios imperialismos en América Latina es un hecho establecido; también, que hubo disputas interimperialistas y aún que algunos vencieron coyunturalmente a Gran Bretaña. Nadie cuestiona la hegemonía económica británica, ejercitada con cuidadosa discreción para evitar enfrentamientos con Estados Unidos. En el caso de Chile las cifras son ejemplificadoras: entre 1860 y 1875, Inglaterra recibía entre el 56 y el 58 por ciento de nuestras exportaciones y nos vendía entre el 34 y el 41 por ciento de las importaciones. En

la minería, en 1878, los capitales ingleses representaban el 13 por ciento; en 1884, el 34 por ciento y en 1901 el 55 por ciento del total invertido en esa área crucial de nuestra economía.

Halperin escribió a propósito del imperialismo británico en América Latina a fines del siglo XIX:

> «De nuevo para Inglaterra se trata sobre todo de custodiar (con presiones discretas) intereses privados que conocen ya admirablemente de qué modo es posible asegurarse apoyos locales (...). Sus resultados son impresionantes: en las tierras sometidas a la hegemonía económica británica esta situación de predominio sólo será discutida muy ocasionalmente por políticos cuyos previos fracasos los inducen a una sinceridad muy poco apreciada por un público que los juzga guiados sobre todo por el resentimiento y permanece indiferente al fondo del problema.»

Continúa:

> «Sólo cuando, luego de 1929, la decadencia del poder económico de la metrópoli haga imposible mantener la relación que se consolida en esta etapa, descubrirán la Argentina o el Brasil que han tenido que soportar un imperialismo británico.»

Si en América Latina hubo un imperialismo dominante a finales del siglo XIX, ése tuvo el sello británico. ¿Y puede alguien discutir que el predominio norteamericano ha sido la característica central de nuestra economía en lo que va corrido del siglo?

Un especialista estadounidense, Gordon Cornell-Smith *(Los Estados Unidos y la América Latina,* Fondo de Cultura Económica, México, 1977) escribió: «La primera guerra mundial confirmó y ensanchó la hegemonía de los Estados Unidos en la América Latina; su posición ante sus vecinos tuvo una fuerza inigualada hasta entonces, además de que ningún poder exterior se le enfrentó» (pág. 174). Nos dice además: «La autoimagen de los Estados Unidos según la cual no han sido una potencia imperialista hacia América Latina, se ha apoyado trayendo a colación sus propios orígenes antiimperialistas y mediante una interpretación especial del imperialismo». Agrega, citando a Robert Burr: «En los Estados Unidos se da por sentado que las naciones de la América Latina son especies inferiores de Estados que legítimamente caen bajo la influencia de los Estados Unidos, que existen primariamente para dar cuerpo a su política exterior; contribuir a su defensa y estar al servicio de su economía» (págs. 26 y 27).

Un texto inédito, poco conocido, de Woodrow Wilson, de 1907, ilustra los fines de la política norteamericana en términos que a Gonzalo Vial podrían parecer exagerados:

> «Como el comercio no conoce fronteras nacionales y los fabricantes quieren tener al mundo como mercado, la bandera de esta nación deberá ir tras ellos para echar abajo las puertas de las naciones que no quieran abrirse. Los Ministros de Estado deberán salvaguardar las concesiones que hayan obtenido los financieros, aun cuando haya que arrollar la soberanía

de naciones que no quieran someterse de buen grado. Hay que obtener o formar colonias de suerte que no haya ningún rincón del mundo que no se tome en cuenta o que quede sin aprovechar...» (pág. 161).

La teorización debilitadora del antiimperialismo en que se empeña Vial choca con la realidad de los hechos; tan lamentables que hicieron que Jaime Eyzaguirre condenara la «sórdida insolencia de los extraños». Y reprochara, con amargura, a las clases dominantes:

> «Nada sacamos con que se repita que entre 1901 y 1913 los Estados Unidos han efectuado veintisiete intervenciones armadas en la América Española. Lo que conviene subrayar es que ninguna nación del continente, fuera de la pequeña Guatemala, alzó su voz cuando México fue invadido y cercenado por su vecino poderoso» *(Hispanoamérica del dolor).*

b) La guerra civil de 1891

La tesis de Gonzalo Vial es la siguiente:

— Balmaceda no amenazaba en modo alguno los negocios ingleses en Chile;
— el capital británico se entendía con Balmaceda, quien solamente enfrentaba a North;
— el imperialismo británico no fue el motor oculto del alzamiento contra Balmaceda.

Lo dice así: «... se comprenderá que resulte de un simplismo insostenible la afirmación sin cesar repetida de que el "imperialismo británico" haya sido el motor oculto del alzamiento revolucionario contra Balmaceda... El Presidente no significaba ningún peligro serio para los negocios ingleses en Chile...», «la única pugna definida entre el mandatario chileno y capitalistas ingleses —la caducidad del monopolio de North y el permiso para el ferrocarril Agua Santa-Caleta Buena— vio a empresarios también británicos firmemente junto a Balmaceda».

Como Vial no llega a sostener que no hubo pugna entre el gobierno chileno y North hay que preguntarse qué importancia tuvo North en el salitre y la economía chilena.

Lo dice el propio Gonzalo Vial: «... North era una potencia tarapaqueña. No sólo, ni siquiera principalmente, por las numerosas e importantes oficinas salitreras que le obedecían, sino también por una red de empresas varias, la cual cubría las necesidades provinciales más importantes». «*Sus* minas de Arauco, unidas a la costa por *su* ferrocarril proveían el carbón nacional que hacía... marchar *sus* "máquinas" en Tarapacá. *Su* empresa de agua potable abastecía Iquique y cargaba de líquido *sus* locomotoras. *Su* compañía de alumbrado iluminaba las casas y calles iquiqueñas. Pero el corazón de este imperio eran para North *sus* vías férreas... los ferrocarriles salitreros...».

En otras palabras, Balmaceda chocó frontalmente con el más importante capitalista británico que controlaba la llave de la riqueza salitrera, que era, a su vez, la llave de la economía chilena. La demostración clásicamente científica hecha por Ramírez Necochea de la influencia británica en la contrarrevolución del 91 no parece existir para Gonzalo Vial que se empecina en limpiar de culpas al imperialismo y demostrar que estamos ante un «mito» fraguado por la izquierda.

Que Balmaceda haya negociado en algún momento con Gibbs no debilita su proyecto nacionalista orientado a liquidar el monopolio de North, a chilenizar la industria y abrir las puertas a capitales chilenos y extranjeros bajo definida tuición del Estado.

Tampoco puede confundirse la penetración imperialista en la cual actúan consorcios de la misma o distinta nacionalidad que compiten entre sí con la acción uniforme y sincronizada de un ejército invasor. Lo concreto es que North era el poder económico inglés más poderoso y que Balmaceda decidió enfrentarlo; que North logró la solidaridad de su gobierno y de los demás capitalistas británicos que se sintieron amenazados; que la prensa londinense atacó sin misericordia a Balmaceda y que derrotado éste los capitalistas ingleses siguieron haciendo mayores y mejores negocios con los vencedores de Concón y Placilla. Esos son los hechos.

Algunas citas sacadas del libro de Hernán Ramírez Necochea muestran la debilidad de la argumentación del profesor Vial. Se trata de citas extraídas de documentos existentes en el Departamento de Estado de Estados Unidos y el Foreign Office de Londres y una del diario *Times.*

> «Puedo mencionar como un asunto de particular interés el hecho de que la Revolución cuenta con la completa simpatía, y en muchos casos, con el activo apoyo de los residentes ingleses en Chile... Es sabido que muchas firmas inglesas han hecho liberales contribuciones al fondo revolucionario. Entre otros, es abiertamente reconocido por los dirigentes de la guerra civil que Mr. John Thomas North ha contribuido con la suma de 100.000 libras esterlinas.»
>
> (Informe del Ministro norteamericano en Santiago al Departamento de Estado, 17-3-1891.)

¿Ese dinero fue o no el motor oculto de la guerra?

> «... La civilización que significa moralidad, respeto a las mujeres... todo ha desaparecido: hay en Chile un gobierno comunista (?), un déspota o varios déspotas que, bajo el falso nombre de poder ejecutivo, ha trastornado toda paz» *(The Times,* 24-4-1891).

En la nota antes citada, el Ministro norteamericano informó a su gobierno: «Los gerentes y superintendentes de las oficinas salitreras en Tarapacá urgían a sus trabajadores a unirse a los revolucionarios prometiéndoles $ 2 por día durante el período de su servicio y, al mis-

mo tiempo, amenazándolos con dejarlos cesantes a menos que se unieran (a los rebeldes); si no, ellos nunca volverían a tener trabajo en Tarapacá».

Y una vez derrotado Balmaceda, el embajador británico escribía:

> «La comunidad británica en Chile no hace secretos de su satisfacción por la caída de Balmaceda, cuyo triunfo, se cree, habría envuelto serios perjuicios a los intereses comerciales británicos» *(Informe al F.O.,* 21-9-1891).

Y reconocía en carta del 15-9-1891:

> «No hay duda que nuestros marinos de guerra y la comunidad británica de Valparaíso y de toda la costa proporcionaron amplia ayuda material a la oposición y que vulneró en muchas ocasiones la neutralidad.»

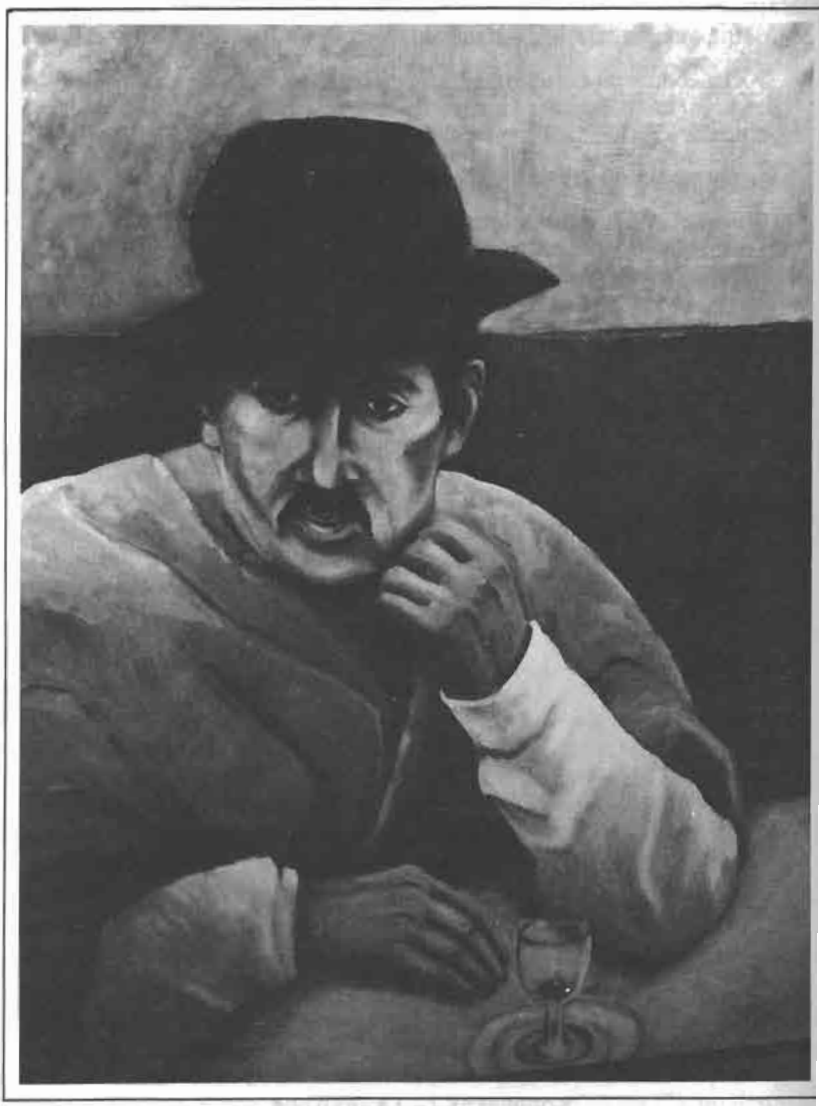
Bastan estos ejemplos —y hay decenas y decenas— para mostrar la inconsistencia de las afirmaciones de Gonzalo Vial, supuestamente destructoras de mitos y simplismos.

Termino estas notas sobre las cuales espero volver en el futuro. Parece apropiado cerrarlas con las palabras de un historiador alemán —Alfred Weber—, que en pleno vértice de la derrota, en 1945, comprendió que había llegado el momento de escribir la historia con otros criterios y enfoques que sirvieran para evitar futuros desastres: «La catástrofe que hemos vivido y que seguimos viviendo hasta ahora, indica para quien esté dotado de un mínimo de perspicacia el fin de la antigua ciencia histórica», dijo.

SORPRESAS DE LA HISTORIA

«Ese año (1970), frustrado una vez más por la inflación, el estancamiento y la persistencia de sus urgentes problemas, Chile hizo *algo inaudito en los anales de la historia: tras ciento cincuenta años de gobiernos democráticos, libremente eligió un gobierno marxista.*»

(De un discurso de Fernando Mathei, Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea, en el Club de la Unión, *La Segunda,* 25-V-88.)



VOLODIA TEITELBOIM

«Araucaria de Chile» en Chile

El día 27 de mayo se realizó en Santiago un acto en homenaje a los diez años de la revista **Araucaria.** Lo organizó el Comité de Amigos de la revista, que presiden el arquitecto y ex Rector de la Universidad Católica Fernando Castillo Velasco, el Presidente de la Sociedad de Escritores de Chile, Poli Délano, y el pintor Mario Carreño. Se realizó en la Casa Larga, el célebre centro de artes plásticas que dirige Carmen Waugh.

El breve carta enviada a nuestra redacción nos informan: «Fue un acto breve y de buen nivel. Animó Davagnino, se leyó un saludo de Humberto Díaz Casanueva, cantó Isabel Aldunate, habló Raúl Zurita —quien viajó especialmente desde Temuco— y se escuchó un mensaje grabado por el director de **Araucaria,** acompañado de una muy buena selección de diapositivas sincronizadas bellamente con música».

El acto aparece, por otra parte, como una primera manifestación pública del trabajo que desarrollará el equipo de redacción de la revista que se ha organizado en Chile. El equipo está integrado por Ligeia Balladares, Pamela Jiles y Hermán Soto, que se agregan a los nombres de Virginia Vidal, Omar Lara y Guillermo Quiñones, que pertenecían desde antes al Comité Permanente de nuestra publicación.

El texto enviado por el Director es el que publicamos a continuación.

Queridos amigos:

Reparen ustedes, por favor, un momento en el nombre. La revista se llama **Araucaria de Chile.** Araucarias hay en muchas partes del mundo. Pero esta publicación, como bien saben, sacó su denominación de la araucaria araucana, cuyo fruto, el pehuén, era el pan de los indomables mapuches. Se dio la paradoja que siendo natural de la cordillera de los Andes, naciera en el exilio, más cerca de los Apeninos, de los Alpes o de los Pirineos. Pero en su partida de bautismo en el extranjero se le puso intencionalmente el nombre de pila **Araucaria** y el apellido **Chile.** Así quedaba clara la voluntad inequívoca de sus padres. Sería una chilena desterrada que con el tiempo necesariamente retornaría a su tierra. Aunque no pudiera lograrlo, le dedicaría sus páginas. No sólo para evocarla, porque eso es propio del deportado, debiendo sí cuidarse de no caer atrapado en las peligrosas trampas de la nostalgia y del sentimentalismo cursi o llorón. Venciendo la distancia, su misión sería contribuir a defender la cultura chilena que, como todo el país, vivía y sigue aún viviendo, en los hechos, bajo Estado de sitio y toque de queda. Las recientes amenazas de muerte y conminaciones a abandonar el país a tanta actriz y actor, las continuas prisiones de periodistas, el acoso a la Universidad, multitud de formas brutales o disimuladas de persecución, con odio profundo hacia los valores del espíritu, de la libertad de pensamiento y creación, demuestran que en Chile la palabra cultura sigue siendo, para los autoinvestidos guardianes de la salud del cuerpo y el alma de la nación, una expresión obscena y sospechosa.

En su número inaugural **Araucaria** di-

jo que se proponía contribuir al máximo, dentro de su pequeña medida, a la defensa y difusión de la cultura chilena asediada al extremo dentro del país, y al desarrollo de sus nexos con la cultura del ostracismo. Había que mantener integrado al cuerpo central el brazo del Chile Peregrino, compuesto por centenares de miles de compatriotas nuestros diseminados por la Tierra. El propósito de los ocupantes del país era también acallar la conciencia libre y el arte auténtico y condenar la diáspora chilena a la mudez y la desesperación, esterilizar a los expulsados, entre los cuales se contaban muchas figuras en diversas esferas del saber, de la investigación científica y la creación artística.

En medio de tanta desmembración geográfica **Araucaria** nació para evitar la desmembración espiritual. La cultura chilena debería seguir siendo una sola dentro y fuera del territorio. Tenía que resistir todos los embates, como ese pino araucario, que germina y se mantiene siempre de pie, enhiesto, firme y verdea sin doblarse ni menos quebrarse bajo las tempestades del invierno más crudo.

Nació la publicación cuando en Chile no habían surgido aún revistas y periódicos que sirvieran de cauce a las ideas democráticas, a la expresión cultural opositora, al análisis profundizado en diferentes disciplinas.

El exilio era llamado antes «la guillotina seca». En nuestro tiempo un pontífice la calificó de algo «peor que la muerte». Aunque tal sea el propósito de los que lo renuevan sucesiva y sistemáticamente cada seis meses, durante quince años, para nosotros no es ni será «la muerte en vida». Ni tampoco queremos que sea «una cárcel sin rejas».

El exilio es un drama, a veces una tragedia; pero también puede ser, y ojalá se torne una escuela en que se aprendan muchas cosas útiles. Entre esas enseñanzas asimiladas fuera está la convicción de que no somos un país europeo, equivocadamente situado en el Cono Sur de América. Formamos parte indivisible del continente. La revista, por lo tanto, debía empeñarse en recoger la colaboración de los mejores latinoamericanos. Así ha sido. Tendremos que agradecer siempre el gesto y la generosa mano abierta de personalidades como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Eduardo Galeano, Mario Benedetti y muchos otros, de famosos artistas plásticos chilenos y del continente, que forman parte de nuestro plantel de consejeros y colaboradores. En este terreno el aporte fraternal de los grandes de la cultura latinoamericana se hizo presente desde el primer instante. Sus nombres aparecen a menudo y mantienen en nuestras páginas su noble vigencia sin desfallecimiento. El número 40, con el cual **Araucaria** ha encendido y apagado diez velitas, registra precisamente notables artículos, ensayos o textos y grabados de personalidades de la cultura continental y europea. Simbolizan esta última presencia los dibujos de la portada y del interior, obra del insigne poeta español Rafael Alberti, subrayada en la contraportada, con la bella y florida fotografía de una esquina, en el barrio Tetuán de Madrid, donde el letrero municipal anuncia con diáfanos caracteres la «calle de Araucaria».

¡Qué de peripecias hemos vivido los chilenos de adentro y de afuera en estos ultimos quince años! ¡Y cuántas ha protagonizado **Araucaria de Chile** en los diversos tramos de su trayecto! Toda esta ininterrumpida aventura o desventura forma parte de la biografía del país. Representa una página de su vida y de su historia en la lucha por la libertad. Ella acumula diez mil páginas, que son las que suman los 40 números o volúmenes publicados hasta ahora, cada uno con la extensión de un libro.

Araucaria de Chile anda errante, caminando y repartiéndose por el mundo. Es un vínculo unificador de compatriotas dispersos, no diremos por cuatro, sino por cinco continentes, porque también en Oceanía se le acoge como una voluminosa carta familiar que llega trimestralmente con cierta puntualidad. Los chilenos de Australia y Nueva Zelandia la consideran suya. Siendo un bien moral, ayudan a venderla y a costearla. Festejan sus natalicios. Suelen leer algún trozo de ella en sus reuniones. Muchos la reciben no como un mensaje enviado del exilio central al exilio más lejano, sino como un recado que proviene simplemente de Chile, porque es **Araucaria de Chile.** En ciertas veladas,

en los atardeceres o noches de Mozambique, se la distribuye y repasa, pues también en Africa negra los nuestros se congregan en torno al arbolito araucano.

Se la registra con un número clave en el catálogo de la Biblioteca del Congreso de Washington. *Figura como material* de consulta y trabajo en numerosas universidades de Estados Unidos, Canadá, América Latina y Europa Occidental. Es posible comprarla en algunas estaciones de metro moscovita o leningradense. En Noruega se ha publicado una **Araucaria de Chile** en el idioma del país. En la Folket Hus o en Konsert Hus de Estocolmo, *allí por donde pasan los Premios* Nobel, habitualmente se celebran los cumpleaños de **Araucaria** con actos espléndidos. Como en la London Scholl of Economics o en la Universidad de Colonia. El 26 de febrero del '88, a las 20 horas, se realizó el homenaje a su X Aniversario en el Ateneo de Madrid, histórica institución donde acostumbraba reunirse la Generación del 98, teatro de trascendentes debates intelectuales en diversas épocas.

En una cosa fundamental hasta ahora no hemos tenido suerte: en que **Araucaria de Chile** sea también Araucaria de Chile en Chile. La pobre no ha sido profeta en su tierra. Ni criatura reconocida por sus parientes más cercanos. Hemos chocado con *muchas dificultades* para que este pinito de papel se arraigue en su tierra de origen. ¿Causas? Varias. Por empezar, la malquerencia del señor Capitán General, que en alguna ocasión la muestra por la televisión en términos poco amables, anunciando que ella no entrará al país. Así a **Araucaria de Chile** se la remacha como proscrita. Pero no le *gusta el extrañamiento. Debe volver,* quiere volver y podrá volver siempre que su familia le abra la puerta, la acoja en su hogar y la ayude a cumplir su misión en casa.

En el segundo semestre del año pasado permanecí unos meses en Chile. Por tratarse de un viaje muy particular, realizado en condiciones anómalas, me *estaba vedada la posibilidad* de tener contactos públicos, ni siquiera privados con mucha gente que quiero y me hace falta. Conviví el país con la suma de sus inquietudes y problemas, sintiendo intensamente todo, cada detalle de su vida política y cultural. Me tocó a fondo la situación del pueblo, su pobreza material. Me conmovieron sus ansias de libertad frente a la indecible injusticia. Concluí que no todos estamos *a la altura* del deber elemental. Habrá que hacer *muchísimo para que por* fin la oposición se entienda y enfrente al régimen como corresponde, partiendo de la base que su designio es eternizarse en el poder. Amigos que conocían **Araucaria** de oídas o porque habían leído alguna mención suya o la recibieron durante su exilio europeo me *preguntaban por ella. Sé* que se vendía en alguna librería santiaguina, con riguroso sigilo. A pesar que no es grata para los detentores del poder, ella se esforzará por no ser clandestina.

Ahora se publican con mucho arrojo en el país varias revistas muy importantes, pero si se quiere tener la otra parte del cuadro o mirar *la cara oculta de la* luna, en este caso el rostro del éxodo, no se puede prescindir de **Araucaria.** Ha sido y sigue siendo, sin embargo, un gajo que no se puede separar de la naranja, porque Chile no es una naranja mecánica. Habrá que recurrir a esta semidesconocida en su patria, no obstante que es tan chilena como cualquier chileno y lucha por la vuelta *a la libertad y a la de*mocracia, por el respeto al hombre y a la cultura como muchos obreros, pobladores, estudiantes, mujeres —¡tan valientes mujeres!— e intelectuales de adentro.

En agitadas discusiones prenatales, en las conversaciones preliminares, sostenidas en el Trastévere romano, donde se estudiaba su *fundación y el propósito* y sentido que debía animarla, se partió de un *axioma:* la revista que iba a surgir debía ser chilena de tuétano y entraña, por origen y destino. Y un día tendría que fijar su domicilio en Santiago. Aunque su dirección fuera inicialmente parisiense y su administración se radicara en un barrio madrileño, donde al fin se concen*traría todo su reducido y modestísimo* equipo de trabajo, nuestro plan era que la revista no sólo llegara a Chile, sino que ojalá se la redactara aproximadamente, decíamos entonces, al menos en una mitad dentro del país, para que le tomara bien el pulso, interpretara con exactitud su proceso, compartiera su aliento, re-

cogiera su vibración, su ambiente y aportara cuanto pudiese a su combate. *Durante diez años no lo conseguimos.*

Hoy agradecemos el esfuerzo y el espíritu de colaboración de aquellos chilenos de Chile que, sobreponiéndose al ensimismamiento nacional, a ese embrujo o hechizo medio hipnótico, sumamente envolvente, que produce el país —y que yo mismo alcancé a sentir durante mi reciente estancia—; que venciendo ese fenómeno de concentración absorbente en los angustiosos y avasallantes problemas internos, sacaron fuerzas para echar una mirada al mundo que gira alrededor de sí mismo, y no sólo de Chile. Y lo que es más difícil y loable, escribieron unas carillas desde adentro sobre lo que está sucediendo, con toda la verdad que fluye de una conciencia y de un corazón exigidos al máximo, y tuvieron la decisión adicional de enviarlas a la redacción en Madrid. Esas escasas colaboraciones se produjeron y han sido preciosas. Nos volvían más apremiante la necesidad de que **Araucaria** no fuera fatalmente una revista condenada a exilio perpetuo, sino también una palabra de Chile interior-exterior, un capítulo de diálogo. No queremos tampoco que sea una publicación de intelectuales para intelectuales, sino que recoja las interrogantes, los fermentos, los impulsos y reclamos que a diario viven el país, el pueblo, no sólo en los campos de la cultura, sino en los más diversos dominios de la sociedad.

Imaginarán ustedes la magnitud de nuestra alegría al conocer vuestra resolución de plantar firmemente en tierra nativa **Araucaria de Chile.** Comienza a plasmarse nuestro sueño. Hacemos votos porque se convierta en verdad de la vida. Crear dentro del país un Comité de Redacción, en el cual participan nobles amigos, sobre todo mujeres de talento y coraje, escritoras y periodistas que conocen muy bien **Araucaria,** algunos de los cuales forman parte de su comité permanente o de su plantel de colaboradores y consejeros, es una garantía cierta de que la revista saldrá enriquecida, vitalizada y más chilenizada aún por la labor sistemática de escribir buena parte de ella desde «las entrañas del monstruo».

En el mundo ancho y no tan ajeno existen círculos de lectores de la revista. Que éste o éstos ahora se formen dentro de Chile, es el mejor regalo de cumpleaños que puede recibir **Araucaria** en su X Aniversario.

La revista vio la luz con un claro signo antifascista en la frente, con una rotunda definición democrática, libertaria, humanista y defensora de la cultura. A juicio de muchos que han estudiado el curso de su parábola, uno de los secretos de la acogida dispensada por vastos círculos de lectores es su amplitud, su rechazo a toda forma de sectarismo y exclusión, el cuidado por los niveles de excelencia. Ella no pide otra militancia que la antifascista y democrática. Esperamos que en el futuro, entre sus colaboradores y lectores figure no sólo lo mejor del oficio intelectual, sino también de nuestro pueblo, porque ella no es ni quiere ser una publicación cerrada ni elitista. Ojalá pueda quebrar todas las barreras del silencio y llegar a los oídos y los ojos de multitud de chilenos.

Bienvenidos sean también los suscriptores en el mayor número posible, porque el espíritu también necesita del pan, del indispensable financiamiento y respaldo económico para subsistir.

Invitamos a su lectura, a expresar opiniones, sugerencias, dudas, críticas. Solicitamos que también colaboren en la tarea los trabajadores culturales en las más distintas áreas, respetando las normas de calidad que le son inherentes. El hombre necesita de la literatura y del arte. Y también —¡qué duda podría caber en el Chile dramático de nuestros días!— precisa y requiere como del aire, de los derechos humanos, entre los cuales figuran el derecho a la vida, a la libertad, a la salud, a la vivienda, a la educación. Todo esto tiene que ser dicho y examinado en sus páginas en forma viva y humana y con la hondura correspondiente. Saludamos a todas las organizaciones, entidades que en Chile levantan la bandera de la cultura, de la democracia, deseando estrechar relaciones con ellos para realizar en conjunto una faena fecunda.

Así, a los diez años, que para una publicación de esta naturaleza supone ya la edad de la madurez, **Araucaria** comienza a realizar el propósito primordial para el cual nació, el punto principal de

su programa de trabajo y de su razón de existir: ser también **Araucaria de Chile** en Chile.

Esto equivale a nacer de nuevo. Ya lo dijo Neruda: *«Si tuviera que nacer mil veces / allí quiero nacer, / cerca de la araucaria salvaje / del vendaval del viento sur...»*

Estas «muchas gracias» se las digo desde lejos, pero en verdad me siento tan cerca que me parece estar adentro, junto a ustedes, en la sala, entre otras razones porque tengo la sensación que ahora **Araucaria**, hasta hoy una expatriada más, inicia su viaje de regreso, comienza por fin la vuelta anhelada a sus lares.

Los saludo, los abrazo de todo corazón. Hasta luego, queridos amigos y compañeros de la **Araucaria de Chile** en Chile.

«Araucaria de Chile» en España

Finalmente, Madrid se sumó también a los festejos realizados en diversas capitales europeas con motivo de los diez años de vida de nuestra revista. A fines del mes de febrero, chilenos y españoles repletaron el salón principal del Ateneo de la ciudad. Se desarrolló allí una velada cuya parte inicial estuvo dedicada a la poesía. Previamente, la apertura oficial la realizó el Presidente del Ateneo, senador José Prat, ex combatiente de la Guerra Civil Española y figura eminente del Partido Socialista Obrero Español.

La actriz peruana Liz Ureta y el actor chileno Heine Mix leyeron veinte textos poéticos de autores chilenos de este tiempo. La lectura se inició con el poema «¿Qué crimen no cometieron?», de Alfonso Alcalde, publicado en 1978 en el número 1 de **Araucaria**, y se cerró con un texto de Raúl Zurita, a cuya producción está dedicada la sección literaria del número 40 de la revista. Entre uno y otro fueron leídos trabajos de Cecilia Vicuña, Edgardo Jiménez, Eugenia Echeverría, Carlos y Guido Decap, Jorge Etcheverry, Floridor Pérez, Sergio Muñoz Riveros, Elicura Chihuailaf, Jorge Montealegre, Omar Lara, Oscar Hahn, Gustavo Mujica, Sergio Macías, Mauricio Redolés, Gonzalo Santelices, Roberto Bolaño y Diamela Eltit.

A continuación intervinieron Guadalupe Ruiz Jiménez, Directora del Departamento Latinoamericano del Ateneo y Carlos París, Catedrático de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, quienes rindieron homenaje a la revista en tanto ella encarna la contribución del campo de la cultura chilena a la lucha del pueblo chileno contra la dictadura. Reiteraron la determinación de los españoles de no cejar en su esfuerzo solidario mientras no haya sido definitivamente restablecida la democracia chilena.

El acto se cerró con la intervención del Secretario de redacción de la revista, cuyo texto publicamos a continuación.

LAS CERTIDUMBRES DE «ARAUCARIA»

Carlos Orellana

Este año —pronto— se cumplirá medio siglo de la aparición de la primera edición española de *España en el corazón*. En verdad, la primera edición estricta es un poco anterior: data de noviembre de 1937 y fue publicada en Chile. Pero es

la de aquí la que más ha hecho por incorporar una aureola mítica a su recuerdo. Fue preparada, como se sabe, por el Ejército del Este e impresa en el Monasterio de Montserrat, cerca de Gerona. Dícese que en la fabricación del papel, junto a la materia prima tradicional, se recurrió a los más diversos desechos, sin excluir banderas capturadas al enemigo y también, como dice el propio Neruda, «alguna túnica ensangrentada de un soldado moro». La imprimieron los propios soldados, bajo la dirección del poeta-tipógrafo Manolo Altolaguirre.

Con *España en el corazón* Pablo Neruda fijaría las coordenadas de una relación entre ambos pueblos que habrían de marcar la conciencia de varias generaciones de chilenos. Viviríamos a partir de entonces —sobre todo, aquéllos que el 36 no cumplíamos siquiera los diez años— con la imagen de la «España rota» (con que León Felipe prolongaba la iracundia y la congoja de Neruda) oscurecida por la otra imagen: la de la España que después de la derrota veíamos siguiendo con severa y lúgubre fidelidad la línea de los que vivaban a la muerte.

Pertenezco a una promoción que arrastró, sin poder resolverla, la contradicción alimentada por la existencia de dos Españas que tampoco habíamos vivido: para nosotros había una España ausente —la nuestra— que sólo podíamos revivir a través de nuestras lecturas, lo que era como acudir al auxilio efímero de nuestros sueños. Nunca —pensábamos— podríamos ya llevar a cabo aquella quimera cultivada a los dieciocho años, cuando imaginábamos hacer como Azorín, a pie, la ruta de don Quijote. España se había quedado para nosotros —pensábamos que para siempre— en las páginas de sus escritores.

De la otra España no queríamos saber nada. Era una realidad que los de mi generación teníamos como hibernando, sepultada entre lo que para nosotros era su atributo verdadero: las sombras. Habíamos decretado expulsarla de nuestro afecto, relegándola en el olvido. Estábamos educados en la conciencia de que debíamos mirar hacia el futuro, avizorar amaneceres, buscar siempre la luz. De aquella España algo aprendimos: a distinguir lo que nos era ajeno, a separar nuestros códigos de los de quienes encarnaban la regresión y la crueldad.

Pero el puente tendido por Neruda con *España en el corazón* iba más lejos. No sólo nos asociaba al drama de la Península. Sus versos resonarían como un escopetazo de dolor y de furor, que prevenía al mundo del nuevo Apocalipsis que empezaba a amenazarlo. El poeta, osea, el vate, el que avizora lo que viene, presentía que la Guerra Civil española era sólo el primer acto de una tragedia mayor. Cuando Pablo Neruda responde al que le pregunta, con su imprecatorio «¡Venid a ver la sangre por las calles!», la desgarrada letanía que le habían inspirado los rincones destruidos de Madrid proyectaba en gran pantalla futurista la imagen de la sangre que luego ahogaría en su holocausto a todas las ciudades de Europa.

Luctuosa misión la del poeta, que nos transmitió, junto con la lancinante belleza de sus versos, nuestra primera lección de lo que era el fascismo, esa forma perversa de la política y de la conducta que atravesó el océano y que nos fue legada como herencia indeseada por este Continente.

Hay que decir que la aparición del fascismo agregó un componente perturbador en nuestra visión de los valores predominantes de la cultura europea. Con razón el protagonista de una novela de Alejo Carpentier habla de la perplejidad de un intelectual latinoamericano ante la dificultad para asumir esa flagrante contradicción que sugiere la barbarie engendrada en el vientre de la más esplendorosa civilización de la Historia.

Toda la sobrecarga profética de *España en el corazón* no podía hacernos presentir que, muchos años después, se abatiría sobre Chile un cataclismo de proporciones similares. Llegó septiembre de 1973, y la dictadura militar, con su secuela de persecución y muerte, nos obligaría a desembarcar en España, haciendo el viaje inverso de aquellos miles de españoles que, huyendo de parecidos quebrantos, treinta y cinco años antes, Neruda había llevado a Chile a bordo de una nave ya legendaria, el «Winnipeg».

Eramos muchos centenares de miles, así que tuvimos que repartirnos en cincuenta países diferentes, buscando en

ellos lo que nuestra propia tierra nos negaba: la posibilidad de reconstruir vidas, proyectos e ilusiones.

En todos esos países ocurrió lo que en todos los destierros: se afincó y floreció una cultura nacional. Los chilenos debieron luchar para vivir y sobrevivieron, luchando, además, por no perder y aun desarrollar su identidad, las señas de su origen, las referencias que le dan sentido a su nacionalidad. Los cantantes y conjuntos musicales siguieron haciendo su música, mientras a su lado surgían otros grupos, se componían nuevas canciones y se desarrollaban nuevos estilos; los pintores recogieron en sus telas croquis y cromos de paisajes físicos y espirituales distintos al de su país; no renunciaron a seguir pintando; los cineastas hicieron en una década de exilio casi tantas películas como en toda la historia anterior del cine chileno; y así los teatristas, los narradores y los poetas, que aunque no era fácil, se atrevieron a ir más lejos que sus predecesores. La creación cultural, tanto como el trabajo político, nos ha servido para resistir la tentación de ser meros náufragos o vagabundos.

Entonces nació en Madrid, con ramificaciones en París y en otras ciudades, **Araucaria de Chile**. De ello hace ahora diez años. Es algo más que una revista; es como un libro, no sólo por su volumen, sino por la naturaleza de la verdad que procura transferir al lector, que no está formulada de manera trivial o como cosa esporádica; no es una verdad de circunstancias, ni está dicha para que sea olvidada apenas se ha doblado la última página. La nuestra se define con una frase breve: es la verdad de Chile. Como fue la verdad de España que conocimos en los diversos países de América a través de tantas revistas publicadas por quienes buscaron en nuestro continente, como nosotros hoy, aquí, un sitio donde vivir y un espacio donde poder hacer escuchar el pregón de nuestro pueblo traicionado.

Araucaria ha acompañado a los chilenos en su exilio, en esos cincuenta países donde se han visto obligados a expatriarse. A ellos les lleva la visión de los problemas de Chile y Latinoamérica, y la posibilidad de reflexión sobre nuestro pasado y nuestro presente. Abarca muchos dominios: la historia, la economía, la política, la educación, los problemas de la ideología y de la creación artística. Publica textos literarios —poemas, cuentos, capítulos de novelas, obras teatrales— y procura seguirle la pista a los acontecimientos de la actualidad del trimestre en Chile por la vía de la crónica, el reportaje, la entrevista y el testimonio.

Araucaria es una revista política en cuanto a la connotación inevitable de sus trabajos. No podía ser de otro modo en los tiempos que corren. Es una revista política que procura unir, aglutinar, abarcar a todos los chilenos que tienen algo que decir en el campo de la creación y que están de acuerdo con nosotros en lo esencial: acabar con la tiranía de Pinochet. Todos sabemos cuánto ha prolongado la vida del dictador el que la oposición chilena no haya sido capaz en todos estos años de unirse y conformar el bloque unitario, sin exclusiones, que se necesita para cambiarle la cara al país.

Araucaria ha mostrado que, a pesar de la derrota, nuestro pueblo —tanto el de fuera como el de dentro— no se siente espiritualmente demolido: piensa y crea, y en algunos dominios, con una intensidad y profundidad casi sin precedentes. El haber sido vencidos nos ha obligado a reflexionar; a pesar de todo, el exilio nos ha hecho más maduros, y la revista refleja fielmente ese itinerario, ese proceso que ha permitido sacar inteligencia y fuerzas de nuestra aflicción. En sus diez años, no sólo es la historia del destierro la que podemos hallar en sus páginas, sino la historia de cómo, en la década, la cultura chilena ha ido acreditándose como un componente en la vida de nuestro país perfectamente responsable y consciente de los graves deberes que tendremos que afrontar cuando en Chile se haya recuperado la democracia.

Araucaria nos ha ayudado, también, a compenetrarnos de nuestra filiación latinoamericana. Esto pueda quizás sorprenderlos, a pesar de que hoy ya casi no ocurre en España aquello de otros tiempos, en que la dificultad para precisar fronteras o delimitar nacionalidades, llevaba a muchos a encomendar misiones imposibles al viajero que se dirigía

a Latinoamérica, como entregarle, por ejemplo, a quien iba a Buenos Aires un encargo para algún pariente que residía en Colombia o en México. Ya no es así, pero tal vez no se comprenda siempre con claridad que cada país de nuestro continente tiene un perfil propio, y que en el empeño de probarlo, a veces se va muy lejos y nos da por marginarnos los unos de los otros, por aislarnos, buscando afirmar una identidad a fuerza de cerrar los ojos ante la del vecino. Los chilenos hemos pagado caro esta ceguera, que estaba tan cerca de la soberbia como de la ignorancia. Un siglo de una *cierta estabilidad institucional nos hizo* pensar que éramos distintos. Mientras alguna nación no lejana se autocalificaba de «la Suiza de Sudamérica», nosotros solíamos engolosinarnos con la tontería de sentirnos los «ingleses de la América Latina». El golpe de Estado y sus consecuencias devastadoras pusieron fin de modo brutal a estos espejismos y probaron que nuestros problemas no eran en lo esencial diferentes de los que tienen los demás pueblos latinoamericanos.

Araucaria se ha propuesto profundizar en esta constatación, pero no sólo en cuanto a establecer proximidades a propósito de nuestras tristezas. La identificación es más profunda y se da en todos los órdenes, de manera que compartimos el dolor de todas las derrotas así como el júbilo por todas las victorias. Son comunes ahora las ansiedades, las pesadumbres y las alegrías. Esta comunidad, por supuesto, alcanza también al campo de la creación cultural. Los chilenos nos sentimos, por eso, tan orgullosos del genio poético de Pablo Neruda, como de la magia novelesca de Gabriel García Márquez, o de la luz prodigiosa de la pintura de los campesinos de Solentiname. Todos estos son ahora dones igualmente nuestros.

* * *

Diez años es mucho tiempo para una revista del exilio, y más cuando los hemos ido contando uno a uno, con pocas ganas de homologarlos y no muchas más de festejarlos. Cada nuevo año de una publicación como la nuestra, así como de cualquiera otra muestra del quehacer y la vida en el destierro, es la prueba viva y dolorosa de la prolongación de éste. Es decir, la comprobación de que todavía no hemos sido capaces de poner fin a la dictadura. Con todo, en el fondo de nuestro ánimo no dejamos de hallar razones para desterrar la tentación de sentirnos deprimidos. Cumplir diez años también puede interpretarse como una señal de triunfo, porque a Pinochet le gustaría vernos sin fuerzas, incapaces de hacer nada, sumidos en el derrotismo y la decadencia, y revistas como **Araucaria** prueban que seguimos vivos, que nuestro corazón y nuestro entusias*mo no cesan de latir y están en buena* salud, y que nos mantenemos enteros a la espera de ese anhelado tiempo de cambio que ya no puede, ya no debe tardar tanto.

El tiempo de esa espera no es un tiempo de inmobilismo. El pueblo está en constante actividad y los trabajadores del frente de la cultura aportan su cuota de contribución propia desde el ángulo de sus competencias específicas. Este año, en el mes de julio, habrá en Santiago, la capital chilena, una masiva manifestación: *Chile Crea,* el Primer Encuentro Internacional del Arte, la Ciencia y la Cultura por la Democracia en Chile. Queremos, por supuesto, que con*curran muchos españoles. Oportuna*mente se tomarán las providencias necesarias para darle una forma orgánica a esta participación. Pero, mientras tanto, aprovechamos la coyuntura que nos ofrece esta velada, para hacer el primer anuncio público de su realización.

* * *

Aludimos al principio a los cincuenta años de *España en el corazón.* Lejos de nuestro ánimo establecer un parangón entre aquel hito de la producción poética chilena y la modesta revista que los ha convocado a ustedes esta tarde. Pe*ro sí nos interesa establecer que somos* tributarios suyos. La estirpe es la misma, la de aquéllos que asumen su propia historia dentro del contexto de la Historia mayor, con el ánimo no sólo de entender ambas, sino también de intentar transformarlas.

Volvemos a decirlo. Nuestros diez

años de vida no son, en fin de cuentas, años de derrota. Nos sostiene, como a nuestro poeta mayor, una sabia certidumbre apenas extraviada que él expresaba en estos versos:

«Alguien me está escuchando y no lo [saben
Pero aquellos que canto y que lo saben
Siguen naciendo y llenarán el mundo.
. . . . . .

PATRICIO CLEARY

Cómo nació la pintura mural política en Chile

Fue en Valparaíso, hace veinticinco años, en el mes de julio de 1963, que se pintó el primer mural de propaganda política, modalidad que luego, y en particular en 1970, durante la contienda que terminaría con la elección de Salvador Allende como Presidente de la República, habría de cobrar un auge enorme, llegando incluso a convertirse en un fenómeno político-cultural que llamó la atención en el mundo.

El hecho se produjo en la campaña previa a las elecciones de 1964. Allende y sus partidarios afrontaban el evento en medio de las mayores dificultades económicas, hecho que contrastaba con el enorme despliegue de recursos que mostraba la candidatura de Eduardo Frei. Su comando no sólo contaba con grandes medios financieros, sino con el apoyo de calificados profesionales: periodistas, sociólogos, psicólogos, especialistas en comunicaciones. Su propaganda copaba radios y periódicos y ella se apoyaba en slogans precisos, por lo general bastante eficaces, producto de investigaciones a cargo de gente calificada y competente. Se empleaban recursos directos e indirectos. La Marcha de la Patria Joven, fue no sólo un gran evento propagandístico montado con grandes recursos materiales, sino además un acontecimiento que se siguió desde el punto de vista informativo bajo la dirección de expertos en comunicaciones, que produjeron atractivos e impactantes reportajes.

La candidatura de la democracia cristiana había dado un paso totalmente nuevo en este terreno en las luchas políticas en Chile. Su propaganda estaba entregada a una agencia publicitaria, y su plan no dejaba ningún aspecto que no contemplara, incluida la propaganda callejera, que hasta entonces había sido dominio tradicional de la izquierda. Así fue como en los primeros días de la campaña, abierta oficialmente en mayo del 63, las calles de todas las ciudades del país aparecieron con sus muros pintados con las llamadas «estrellas de Frei», algunas con características monumentales.

Todo esto tomó por sorpresa a la candidatura popular, y no fuimos una excepción quienes trabajábamos por ella en la provincia de Valparaíso. Carecíamos de preparación para enfrentar el desafío, acostumbrados como estábamos a una cierta improvisación y rutina. No atinábamos, por lo general, sino a la descalificación de lo obrado por el adversario o a una tentativa, tan loca como inútil —por la pobreza irremediable de nuestros medios económicos— de tratar de seguir sus pasos, imitando sus procedimientos, cuya característica principal era una completa profesionalización.

Recuerdo nuestra «Casa del Pueblo» en la calle Melgarejo, con sus muros

adornados con retratos hechos por el retratista porteño Raúl Anguita, y recuerdo nuestros quebraderos de cabeza para saber cómo implementar nuestra campaña de propaganda. Nos proponíamos partir con una gran «ofensiva callejera», y su iniciación, una inolvidable noche del mes de mayo, aunque nos produjo muchas satisfacciones por la magnitud de la movilización de activistas —miles de ellos salieron a pintar hasta altas horas de la madrugada—, nos acarreó también complicados problemas políticos. Nuestro material de base estuvo constituido por diez sacos de negro de humo original donados por los obreros portuarios y petroleros, quienes proporcionaron también el colapiz y un buen número de tambores. Con todo ello pudimos preparar más de dos mil litros de pintura negra de excelente calidad. El resultado fue que llenamos literalmente toda la provincia de Valparaíso con las famosas «equis» de la campaña de Allende. Tanto que, por falta de una mayor reflexión previa, se cometieron muchos errores, como el haber pintarrajeado, por ejemplo, muchos monumentos, edificios y lugares tradicionales, lo que dio origen a una venenosa pero eficaz campaña de los diarios *El Mercurio* y su edición vespertina *La Estrella*. Nos calificaron en todos los tonos: vándalos, maleantes, etc., y acompañaron sus crónicas con fotos maliciosamente retocadas.

De repente nos hallamos totalmente a la defensiva.

Fue en este clima que surgió, producto de conversaciones entre el pintor Jorge Osorio, un estudiante de arquitectura con muchas condiciones artísticas llamado Osvaldo Stranger, y el autor de esta crónica —que tenía las funciones de encargado de propaganda de la campaña— la idea de intentar fórmulas propagandísticas distintas, como representar, por ejemplo, artísticamente, en afiches pintados directamente en los muros las consignas y aspiraciones populares. Aprobamos la idea, a partir de un boceto que sin propósito concreto había diseñado Osorio en sus ratos de ocio. Fue más fácil despertar el entusiasmo de todos nosotros que hallar, en seguida, los medios para su realización. Finalmente, el problema se resolvió y elegimos una muralla ubicada en la avenida España, la estratégica arteria que une Valparaíso con Viña del Mar. Osorio y Stranger, apoyados por un comité de jóvenes, pintaron el mural en una sola noche.

Fue ese el primer «mural político» que se haya pintado, que sepamos, en el país. Era el mes de julio de 1963.

En el comando la reacción fue «de dulce y de grasa». Algunos lo tomaron simplemente como una humorada y a otros les pareció que se trataba de un gasto inútil. Pero el entusiasmo se había ya apoderado de los pintores, y Jorge Osorio planeó de inmediato un segundo mural. Lo pintaron también en la avenida España, esta vez en un muro mucho más largo que el anterior, y más cerca de la Estación Barón. Era una alegoría de las luchas del pueblo y de sus esperanzas. Causó una buena impresión, y la medida de su impacto lo dió la reacción más o menos inmediata del Comando de la candidatura democristiana, que hizo traer de Santiago un equipo profesional de propagandistas callejeros para que pintaran en los días siguientes una inmensa estrella de Frei con la leyenda «50.000 becas para los niños pobres». Osvaldo Stranger respondió la noche siguiente pintando al lado de la «estrella» el emblema allendista con un slogan: «En el Gobierno Popular no habrá niños pobres». Había comenzado lo que se dió luego en llamar «batalla de propaganda de la Avenida España». En ella participaron muchos comités juveniles, en particular los del cerro Placeres, que tomaron como tarea el cubrir prácticamente en toda su longitud la avenida España con la «equis» de Allende, a la que, a partir de ese momento, se le agregaron los colores nacionales, provocando un gran impacto visual. Recuerdo que el propio Neruda, que vivía entonces en el cerro Bellavista, detrás del teatro Maru, manifestó su interés y entusiasmo por lo que llamó «bella acción policrómica».

La acción más espectacular vino a continuación con el mural monumental que se pintó en el puente Capuchinos, sitio de enorme visibilidad, ya que por allí pasa el grueso del tránsito que circula entre Valparaíso y Viña del Mar. Tenía cerca de ciento treinta metros de largo y una altura que oscilaba entre los

tres y los seis metros. Trabajaron en él tres equipos diferentes, integrados en su mayor parte por estudiantes de las Universidades de Chile y Santa María y dirigidos por los pintores Gastón Vilavecchia, artista italiano radicado en Viña, Nemesio Rivera y Jorge Osorio. Cada grupo desarrolló un tema distinto, y por la magnitud de la tarea, tuvieron que apoyarse en una infraestructura de carácter casi empresarial. Durante los días en que duró la ejecución de la obra, el puente se convirtió en objeto de una virtual romería popular. Los comités con todos sus integrantes iban a ver los avances del mural y llevaban comida y refrescos para los pintores.

El mural causó una gran impresión en la zona y desencadenó una ola de iniciativas que se regó por toda la provincia. Se pintaron muchos otros murales importantes: uno encargado por los portuarios, otro en Quintero, etc. En el Comando subsistían todavía, a pesar de todo, algunas reticencias, y fue necesaria para que se disiparan la opinión categórica del propio candidato, que calificó el movimiento de los murales como lo más novedoso de su campaña. Fue por lo demás el propio Allende quien llevó a Santiago la idea de reproducir el ejemplo.

La historia posterior es más conocida. La pintura mural se convirtió en un fenómeno artístico nacional de masas y alcanzó su plenitud en la campaña electoral de 1970. Lo que había nacido en aquel mes de julio de 1963 como una iniciativa local, producto de la imaginación de un pequeño grupo de porteños, pasó a convertirse en uno de los aportes más pujantes y originales de la creatividad popular chilena cuyos ecos, como ya hemos dicho, llegaron más allá de nuestras fronteras.

Son muchos los nombres ligados a esta gran aventura artística colectiva. Yo quiero evocar únicamente el de un pintor de brocha gorda, Ramón Meza, que enseñó a los jóvenes brigadistas del cerro Placeres cómo pintar las letras de manera profesional. El, sin saberlo, se convirtió así en uno de los pioneros de aquel vasto movimiento.

Varia intención

RAUL ZURITA EN RUSO

La revista soviética *Literatura extranjera,* que aparece mensualmente en Moscú con un tiraje de cuatrocientos mil ejemplares, publica en su edición correspondiente al mes de febrero de este año, una selección de poemas de Raúl Zurita, de sus libros *Purgatorio* y *Anteparaíso.* La selección la hizo el mismo Zurita. La traducción al ruso corrió por cuenta de Eugueni Evtushenko, viejo amigo de Chile, quien escribió también una introducción, una presentación de Zurita al lector soviético. La versión que se publica a continuación ha sido traducida directamente del ruso por el escritor José Miguel Varas.

* * *

Son hermosas las cordilleras chilenas nevadas, cuando la sombra diminuta del avión se desliza por sobre su blancura inmaculada y uno se aprieta contra la ventanilla con cierta admiración melancólica, porque sabes que allá abajo, particularmente repulsiva en contraste con semejante belleza, impera desde hace tantos años un lamentable ambicioso sobre el país de Gabriela Mistral y de Pablo Neruda. A Pinochet le gusta ataviarse con una guerrera de general de inmaculada blancura, remedando la pureza de las blancas cordilleras. Las nieves enrojecen de ira al verlo. Alguna vez ya no estarán ni Pinochet ni su junta, pero las cordilleras permanecerán. En fin de cuentas, la naturaleza aparta de sí aquello que mancha su belleza.

Este pensamiento, como un manantial oculto bajo el manto de nieve, se esconde en la poesía de Raúl Zurita. El es un poeta de una clase especial, secreto y a la vez abierto e indefenso. Esta apertura oculta es el resultado de la autodefensa instintiva en medio de la lucha permanente con la censura, con la ideología del cuartel. Quieras que no, resulta inevitable la metáfora. Los poetas rusos conocen esto muy bien; recordemos aunque más no sea «Las quejas de un turco» de Lermontov.

Pinochet se empeña en parecer liberal y en los últimos tiempos ha establecido una por demás hábil *«semi-glasnost»*. Pero la semi-glasnost no es todavía *glasnost* y para los escritores, trabajar en las condiciones de la *semi-glasnost*, ¡ay, qué difícil es! La *semi-glasnost* es, a su manera, una semi-mordaza. Con ella, el régimen que está lentamente bloqueando, balancea la represión policial a los manifestantes con el asesinato en los callejones oscuros.

La complejidad de Zurita no es sólo un camouflage táctico, es la esencia de su sistema artístico. En los versos de Zurita no hay nada consignista, no hay proclamaciones, nada es de cartel político. Zurita no aspira a hacer de la poesía «una bomba y una bandera». Pero nosotros nos hemos quedado con un modo muy primitivo de entender la poesía ciudadana, confundiendo con ella las declaraciones sobre temas sociales. La protesta no es necesariamente agitativa. La protesta puede ser una reflexión sobre aquello que no es aceptable reflexionar. La protesta contra el imperativo incondicional del dictador puede expresarse no sólo bajo la forma de la indignación verbal o escrita, sino también en lo incompleto, o en la acción al revés. La protesta no es siempre un grito. La protesta puede ser también el silencio, el gemido y el murmullo. La participación en la manifestación de protesta durante algunas horas o durante algunos minutos no reduce la significación de la actitud moral que se manifiesta cada día, del descontento por la compra-venta de conciencias.

La literatura chilena, trágicamente dividida en dos, más allá de la doblez de algunos literatos, ha mantenido en su conjunto la inspiración de un shock eléctrico contra el golpe militar, y la poesía de Zurita es una confirmación más de ello. La resistencia de la nación contra el régimen militar no es posible sin la preservación de la cultura como tal y de la conciencia cultural. Las metáforas nevadas de Zurita sobre la marcha majestuosa de las Cordilleras, son sangrantes. Esta poesía tiene la extrema sensibilidad de la carne a la que ha sido arrancada la piel. Su reserva se refiere sólo al dolor propio, no al de los demás. Los labios mordidos hasta la sangre para ahogar el grito de dolor hablan más del dolor que el mismo grito.

La calidad de la poesía de Zurita mantiene el alto nivel de la tradición de la gran poesía chilena. No es fácil de leer y aún menos, de traducir. A pesar de que yo disponía del original y de la hermosa traducción literal de B. Dubin, tuve que romperme los dientes frente a estos versos sin rima, sin puntuación y a veces antigramaticales y en cierta medida, lo confieso, los he simplificado. Cuando conocí personalmente a Raúl, me sorprendió la extraordinaria sencillez en el trato de este poeta tan complejo. Las personas auténticamente talentosas no tienen tiempo para complejidades artificiales en la vida, que ya sin ellas es tan compleja que resulta imposible, por lo visto, expresarla en todo su alcance, ni con los versos más complejos ni con los más simples.»

Eugueni Evtushenko

LA RISA Y LOS TAMBORES DE GABRIEL PARRA

Copio de mi diario: día 21 de abril, 1988. En Praga. Me llama Silvia, mi mujer, desde Italia para decirme con voz quebrada que en Chile ha muerto Gabriel Parra, el extraordinario baterista del grupo *Los Jaivas*, en un accidente de automóvil.

Busco —sin encontrarlo— en la
reverberación de Praga,]
en la mitad de Abril
un lugar donde escribirte, Gabriel.
Un enjambre de rostros parece
perseguirme desde esta mañana]

cuando el teléfono mencionó tu
nombre, uno más]
de los que conmigo comparten el
olvido.]
Días de primavera casi desatada, de
viento, de cielo abierto,]
sin embargo anoche hacia la
madrugada]
la lluvia y el trueno me despertaron,
eras tú?]
Tu recuerdo es capaz de llenar
muchas ciudades]
como una llama azul que significa
distancia.]
Yo te recuerdo en un pensamiento
que cumple ya mil años,]
no son acaso diez siglos los que
me separan de nuestra ciudad de
vientos y palmeras?]
—Alguien llora en la esquina, o es
el viento?—]
Ahora me siento en un rincón de la
Taberna de la Serpiente de Oro]
y bebo un vaso de vino.
Aquí viví, Gabriel
durante años construí aquí mi
desordenado sueño del exilio]
que muchas veces fue poblado por
tu ser]
como un redoble, como un sonido,
como el trueno]
como una batalla en la cual te
divertías, te reías]
Gabriel, yo recuerdo tu risa y tu
barba cerrada]
y un rostro de gitano
una mañana de Göttingen.
Yo te recuerdo divertido de
asombro]
ante varios muchachos de un
colegio alemán]
mientras sonaba vuestra música
como un «temblor de cielo»]
pero de un cielo con Violetas y
Nerudas y trutrucas]
y tus tambores así ordenados para
cantar...]

Osvaldo Rodríguez

LA DE MARINA ARRATE, VOZ IMPRESCINDIBLE

Antólogos, estudiosos, entrevistados, entrevistadores (sobre todo éstos), incurren con frecuencia en omisiones injustificables. Quizá por eso Miguel Angel Asturias pensó llamar a una selección suya de textos de Darío, *Antojología*. El *antojo* —en el mejor de los casos del cajista que prepara la impresión—, llega a tergiversar toda una propuesta crítica, silenciando nombres y títulos que deberían estimarse imprescindibles.

En entrevista del mes de julio —publicada en septiembre del 87 en *EL SUR* de Concepción— Ana María Maack me consultaba sobre las poetas mujeres de Concepción. Creo haber agotado entonces la lista que los más enterados me habían proporcionado. Sin embargo, hubo una omisión del todo inaceptable: la de Marina Arrate.

Nadie que se interese por el desarrollo de la poesía chilena de hoy, puede dejar de considerar a la autora de *Este lujo de ser* (LAR: Serie del Mirador, 1986). Así lo estimaron, por ejemplo, las organizadoras del Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana celebrado recientemente en Santiago. La suya fue una de las pocas voces de provincia a las que se les dio audiencia pública en los recitales vespertinos de esas jornadas. Conformó un grupo selecto, junto a Mahagaly Segura de Valdivia y Betty Rosa Muñoz de Chiloé. Las ausencias de poetas de Chillán, Talca, La Serena, Antofagasta, pesó fuertemente en la estima de quienes sosteníamos que un Congreso destinado a reivindicar marginalidades tenía que incluir *también* la voz de la provincia, tanto como la de la poesía femenina popular. ¿Cómo aceptar la exclusión de la Batucana o de otras que, con ella, constituyen la expresión actual de la lírica inaugurada, en su formulación contemporánea, por Violeta Parra? Si a ésta pudo dedicársele toda una sesión de estudio, en la que participaron con su docta autoridad Fernando Alegría, Juan Armando Epple y Javier Campos, Violeta misma no habría podido estar presente, según el criterio estrecho de una de las organizadoras, quien sostuvo que el Congreso no les tenía espacio reservado a las poetas populares, por ser la suya expresión propia del folklore... Inaceptable principio que figurará como grave error en cualquier balance que de ese encuentro se emprenda con seriedad en el futuro.

Marina Arrate representó no sólo

con total propiedad el decir poético de la provincia: incluyéndolo, haciendo del suyo parte constitutiva importante —en cierta medida— de una propuesta así, también realzó con caracteres singulares su tono personal. Supo plasmar un discurso lírico hondamente original, que se manifestó desde el sistema de imágenes conformado, hasta la modalidad misma de su enunciación, sin rupturismos estridentes, de cadencia grandemente constreñida, acorde a una visión de tensa serenidad interior, muy suya. En el recital en el cual le correspondió participar su voz fue como un remanso, proyección necesaria de esa voluntad de compresión, de rebuscado trabajo con la palabra poética. Si algo define adecuadamente el proyecto y la formulación de la poesía de Marina Arrate, es precisamente la contención. Lo notable es que el receptor-auditor sí pudo captar la dimensión de lo connotado, ese abismo al que abre la palabra ceñida, estricta, de Marina Arrate.

Tal cual sucede con la mayor parte de nuestras poetas actuales, su obra tiene todavía escasa difusión. Ha publicado tan sólo un libro y la recepción crítica ha sido magra. Sin embargo, bastaría ese poemario —muestras del cual hay en un número reciente de **Araucaria**— para asegurarle, en cualquier panorama riguroso que intentara trazarse de la poesía chilena de hoy, un lugar indisputable. No intentaremos aquí, en el brevísimo espacio de una nota periodística, definir críticamente su poesía: más bien quisiéramos recoger dos o tres proposiciones suyas que induzcan al lector posible a una revisión de lo que con ellas su autora está intentando.

Marina Arrate postula que la literatura tiene una función de esclarecimiento: colocar en circulación no sólo un *discurso* sino también un *significado* distinto. Vale decir, poesía que es tanto develación del sujeto que habla, como de lo que ese sujeto ve. Su obra puede caracterizarse, desde esta perspectiva, como *una mirada femenina* a lo que más le impresiona. Hay en ella, efectivamente, un énfasis en lo que el sujeto mismo, como mujer, ve. Así, en el primer texto de su libro, «Pintura de ojo»: el rito femenino de maquillarse se convierte en un descubrir, por parte del sujeto, lo que él es y entonces, el hallazgo, desde esa misma mirada, del entorno del cual forma parte.

Sin negar tal dirección, complementándola, Marina Arrate enfatiza el *place de la escritura*. El placer como algo digno de ser considerado, en donde la palabra, en su proceso de plasmación, se constituye en rescate de ese mismo placer. Hay en ella algo así como una voluntad de visión gozosa de la heterogeneidad del ser. Dominan las visualizaciones —parecen espontáneas— de los movimientos del ser humano, al que se busca sorprender en un gesto inusual y, así, de un modo otro, distinto: «El salto», p.ej. Pero también se da la intención, más ambiciosa quizá, de amarrar la lírica a algo narrativo, la construcción de una historia en verso, como en «Historia de un hombre bello y solo».

Por un lado, entonces, el apoyo en lo imaginario, sin referente concreto fácilmente reconocible y, por otro, el reenvío a lo circunstancial trascendido. Su rechazo de lo referencial en su apariencia inmediata obedece al descreimiento en lo manidamente denunciatorio y, por ello, carente de real eficacia movilizadora. De allí que sostenga: «de lo meramente testimonial se ha abusado tanto, que la palabra se ha ido haciendo puro sonido». Y su intento —sus logros— son los de *una lucha a todo dar* —lo dice ella—, contra el silencio, aún en sus formas más ostensibles, como son las del ruido apabullante.

Inteligente, lúcida frente a su oficio, consciente de su empresa, Marina Arrate es poeta a quien nadie puede dejar de oír. La poesía chilena de hoy tiene en ella una de sus manifestaciones inamovibles: no es justo, pues, olvidar su nombre.

Marcelo Coddou

RECORDANDO A MANUEL

¿Supiste que los «contras» asesinaron a un chileno llamado Manuel? Y agrega mi esposa, a lo que pareciera un comentario trivial: —¿No será acaso Manuel Lópes?— Mi respuesta-reproche no se deja esperar: —Tú siempre vinculando cualquier hecho internacional con

nuestras vivencias personales... —Al día siguiente debo morderme mi sarcasmo, pues nos imponemos de que su nombre es Manuel y que su apellido es López. Un frío desasosiego comienza a inundarme y me resisto a admitir la horrible tragedia: —Se suponía que vivía en Colombia y además hay tantos Manuel López... —Pero sé que ya no tengo escapatoria. No hay nada más implacable que la verdad, ella no permite subterfugios, consuelos ni esperanzas. Doña Eliana asegura que ha escuchado en Radio Moscú que su segundo apellido es Ibáñez y que solía bromear con él, emparentándolo con el «caballo» Ibáñez (alusión al derrocado dictador chileno de los años 30 y premiado con la Presidencia en 1952...).

Y aunque a partir del holocausto del 73, la muerte y el crimen son lugares ya demasiado familiares, no puedo evitar que mi espina dorsal reaccione con sus púas eléctricas. Y Manuel López vuelve a morir en cada uno de nosotros y la noticia de su crimen es como «la crónica de una muerte retrasada» que nos remece la conciencia y nos va envolviendo en su funesta marejada. Había desaparecido de nuestras existencias por allá por 1983 cuando se fuera a Nicaragua y ahora paradojalmente, luego de su muerte, revive entre nosotros; y su rostro, sus palabras y sus convicciones se incrustan como fuego en nuestras mentes.

De pronto, también, la noticia, casi rutinaria, de las actividades de los «contras» adquiere otra dimensión. Desborda el cable, se escapa de la pantalla inerte de la BBC o va más allá del show-tribunal del Irangate, para ser la realidad misma, dramática y cercana y que nos viene a sacudir en esta burbuja llamada exilio. Aunque ahora ya saben que no lograrán revertir la revolución nicaragüense, los «contras» continuarán matando mientras sigan protegidos por el dólar americano. Ellos fueron responsables y ayudaron a tender la emboscada en que cayera Manuel López, mientras cumplía con su oficio de ingeniero agrónomo.

Me lo imagino cayendo sesgado por la ráfaga y muriendo sin siquiera percatarse, sumido como siempre entre sus sueños y esa su serenidad inconmovible. Y así lo voy recordando, con la fisonomía y el carácter de un Gran Cacique imperturbable, con la parsimonia de un califa y la mansedumbre de un franciscano. Su perfil, adusto e inmutable, era de tolomiro desafiante, contra el cual sucumbía toda ventolera, polémica o diatriba estéril. Antiguo militante comunista, era eterno apaciguador de ánimos y un ejemplo de disciplina y de modestia. Aunque gran conversador, prefería actuar antes que hablar. De él escuchábamos lo estrictamente medular y nos advertía permanentemente de la frágil tentación, entre los que estamos fuera, de recluírnos en el templo de la teoría y de renegar de la práctica cotidiana.

Lo habíamos apodado Manuel «precisamente» López, porque le encantaba hablar entre enfáticos adverbios. Orlaba cada una de sus sentencias con ramilletes de «simplemente», «verdaderamente», «relativamente» y otros etcétera..mente».. Celebramos juntos gratas sesiones de sincera amistad, donde él me contaba de sus matrimonios fallidos, de sus estudios en la Universidad Patricio Lumumba o de los errores de la Unidad Popular. Algunos de estos encuentros se produjeron en ciertas tardes asoleadas de un «Pub» de Camden, adonde concurrían muchos irlandeses, entre amistosos y sedientos. Manuel se tornaba locuaz y les describía las experiencias del gobierno de Allende, salpicando su conversación con sus consabidos adverbios (traducidos todos rigurosamente al inglés...).

Luego de haber obtenido una Maestría en Escocia se había trasladado a Londres en busca de cualquier trabajo. Antes que transformarse en un burócrata o un oficinista y, deseoso de conocer más de cerca a la clase obrera británica, prefiere trabajar como uno de ellos en una fábrica de condimentos. A partir de entonces su presencia en nuestras reuniones será siempre precedida por el aroma picante de la pimienta y del orégano...

Terminó, sin embargo, algo desilusionado por las actitudes racistas y desclasadas de algunos de sus compañeros de fábrica y comenzó así a madurar la esperanza de alejarse cuanto antes de esta isla que tanto lo restringía. En un día cualquiera y sin mayores aspavientos se

enroló para Nicaragua en la certeza de que allá había un lugar para él. Se llevó consigo a la única compañera que siempre lo entendió, su hija Irina, hecha de las mismas ilusiones y de la misma madera.

Manuel, nos has enviado tu último mensaje. Ni la dictadura ni el exilio pudieron impedir que cumplieras con tus ideales y tu compromiso revolucionario. Moriste con tus ideas puestas, y tus amigos te sentiremos para siempre presente entre nosotros.

Franklin Roach

LOS OCHENTA AÑOS DE «DON ATA»

No hace mucho cumplió ochenta años un gran señor de la canción popular de América: Atahualpa Yupanqui. El diario *Clarín* de Buenos Aires, que lo entrevistó telefónicamente (el cantor se exilió en Europa desde los años de la dictadura militar argentina), recogió desde París, sus palabras, en las que el autor de «Los ejes de mi carreta» se muestra tal como es, fiel a sí mismo y a sus raíces.

Hablando de su próxima gira por las ciudades argentinas del interior dice el cantor:

«Quiero tocar en La Rioja, en Salta, en San Juan. ¿Hay que actuar en una cooperativa? Pues se actuará. ¿Me llaman de una escuelita? Pues allí estaré. Lo único que no voy a hacer —y que me perdonen, por favor, los porteños— es presentarme en Buenos Aires. No me necesitan ahí. Está todo hecho. Presiento cada vez más con mayor fuerza que, si de algo sirve lo mío, será en los pueblos callados, en los sitios donde hay desdichas. Tal vez una vidala bien tocada pueda darle felicidad a algún paisano. No voy a faltar en Trenque, Lauquén ni en Pehuajó, donde la inundación se llevó hasta el alma. ¿Buenos Aires? Es fácil. Y yo no quiero ni pretendo hacer lo fácil. (...) Mis dedos no se olvidarán de los viejos temas. Estos son los que le voy a ofrecer a los argentinos. Los que cantaban los peones a la vera de la vía, la guitarrita que sonaba fiera en la mano de algún paisano de Pergamino. Pues bien, eso es lo que amo. Es como el cuento del abuelo, el que empezaba con 'había una vez' y uno se dejaba llevar hacia el pasado, hacia lo que cada generación llevó de boca en boca a través de la historia, de los tiempos. (...) ¿Amigos? Tengo pocos y muchos debajo de la tierra. Tal vez demasiados. ¿Proyectos? No tengo ni tuve. Yo mismo sigo siendo un proyecto sin realizar. Se sólo que voy a vivir. ¿Mis temas? Los de siempre: el caballo, el silencio, la amistad» (...)» ¿Balance de mis ochenta años? No sé. He sido pobre y sigo siéndolo. Conocí el mundo y con mi guitarra fui feliz. No tengo demasiados motivos para quejarme».

Eso fue lo que dijo.

El cantor publicará pronto su libro de poesía, *Hombres y caminos*. Prepara otro: *Los lujos de París*. Pero tal vez su poesía más penetrante es la que acompaña sus canciones y a la que presta alas la maravilla de sus dedos de 80 años, acariciando como ayer las cuerdas de su guitarra.

En épocas diversas, canciones suyas adquirieron inmensa popularidad en todo el continente. Canciones del pueblo que regresaron al pueblo: «Caminito del indio», «Luna tucumana», «Milonga del solitario», «Preguntitas sobre Dios». Tantísimas otras.

Alguien debería estudiar a fondo la influencia de Atahualpa Yupanqui, musical y poética, la influencia de una manera de ver y sentir el pueblo y de cantarlo, en el movimiento de la Nueva Canción Chilena. Esa influencia existe: en Violeta Parra, en Angel, en Víctor Jara y en otros creadores e intérpretes nuestros.

En su canción-poema «Destino de canto», Atahualpa, «Don Ata», como le dicen en su tierra, parece anticipar su propio destino, el de un cantor que no teme a la muerte:

«...y la tierra señala a sus elegidos
Y al llegar al final tendrán su premio;]
nadie los nombrará,
serán lo «anónimo»,
pero ninguna tumba guardará su canto.]

Vicente Reyes

DEFENSA DE LA ARAUCARIA

El Comité Nacional pro Defensa de la Flora y Fauna (Codeff), formuló un llamado a las organizaciones conservacionistas de Chile para defender la araucaria, un árbol de gran valor por su longevidad, cuya explotación comercial acaba de ser autorizada por un decreto gubernamental.

El organismo señaló que la disposición oficial, tomada a fines de diciembre último, abre «una puerta ancha» para la explotación de la especie y constituye un retroceso en su status de conservación.

El ingeniero forestal de la Codeff, Aarón Cavieres, puso de relieve que la araucaria alcanza hasta los mil doscientos años de edad, tiene un crecimiento lento, incrementando su grosor en un promedio anual de tres centímetros. Llega a diámetros explotables recién a los 600 años.

El árbol crece principalmente en la Cordillera de los Andes de Chile, en las regiones octava y novena, a unos 600 kilómetros al sur de Santiago, y también se da en algunas zonas de Argentina.

Cavieres dio a conocer un estudio del Instituto Forestal de Chile de 1967, según el cual la araucaria ocupaba entonces 145 hectáreas. En esa superficie, la especie participaba como mínimo con un 20 por ciento de los árboles comerciales presentes.

Durante este período no ha existido ningún proceso de plantación significativo y, por otra parte, en estos veinte años los bosques de araucarias han estado sujetos a catástrofes naturales. Agregó que las masas boscosas con proporciones significativas de ejemplares que aseguren la permanencia de la especie, «deben haberse visto drásticamente disminuidas». Subrayó que, bajo cualquier circunstancia, la araucaria se encuentra en una situación de «gran fragilidad». En un simposio de flora amenazada realizado en 1985, fue clasificada como «especie vulnerable a la extinción».

La Codeff expresó que el decreto que permite la explotación comercial de la araucaria fue elaborado en un momento en que, como resultado de decisiones políticas y económicas del gobierno, la posición conservacionista del sector público podría definirse como «marginal e incoherente».

La legislación dictada el mes pasado omitió un punto establecido en un decreto de 1976, en el sentido que la araucaria «simboliza las más altas, auténticas y nobles tradiciones del pueblo mapuche y de la nacionalidad chilena en general.»

IPS

ENCUENTRO CULTURAL DE JULIO

Cuando este número empiece a circular se estará realizando en Santiago el Encuentro Internacional del Arte, la Ciencia y la Cultura por la Democracia en Chile. Previsto para la semana comprendida entre el 11 y el 17 de julio, se ha organizado con el propósito de congregar en nuestra capital a personalidades provenientes —según reza la convocatoria— de esa «humanidad democrática, progresista, pensante, creadora y solidaria, que guarda a *Chile en el Corazón»* para que contribuyan, con su presencia en nuestro territorio, a acercar el momento de la recuperación de nuestra libertad.

La convocatoria original fue suscrita por 31 intelectuales chilenos, entre los cuales se puede citar a los pintores Nemesio Antúnez, Gracia Barrios, Roser Bru, José Balmes, Mario Carreño, Carlos Maturana (Bororo) y José de Rokha, los poetas Raúl Zurita y Mauricio Redolés, los novelistas Poli Délano, Jaime Valdivieso y Antonio Ostornol, los periodistas Juan Pablo Cárdenas, María Oliva Monckeberg y Jaime Hales, los músicos Mario Baeza y Osvaldo Díaz, los actores Julio Jung, María Elena Duvauchelle y Nissim Sharim, los científicos Joaquín Luco y Rolando Rebolledo, el bailarín y coreógrafo Patricio Bunster, etc. Con posterioridad, la convocatoria ha sido suscrita por más de un centenar de personalidades de la cultura y, paralelamente, se han ido agregando, en el exilio, nombres como los de Isabel Allende, Roberto Matta, Patricio Manns, Volodia Teitelboim, Jorge Díaz, Fernando Krahn, Inti Illimani, Alfredo Jadresic, Fernando Alegría, etc.

A nivel internacional, el llamado tuvo un eco recogido en primera instancia por Geraldine Chaplin, Rafael Alberti, Alberto Moravia y Gabriel García Márquez, quienes aparecieron invitando a sus colegas de la comunidad cultural internacional a respaldar la convocatoria chilena. A partir de ese instante, la lista de adhesiones no ha cesado de crecer, y sumaba, en el momento del cierre de nuestra edición, una nómina de personalidades cercana al millar.

En 1988, año quizá no decisivo, pero juzgado por todos como *importante,* el Encuentro Cultural debe constituirse en un hito de enorme significación. Pone de relieve —verdad no siempre reconocida— el papel que pueden jugar las fuerzas de la cultura en los cambios políticosociales, y eleva a primer plano la trascendencia de los acuerdos sin exclusiones. El Encuentro, en efecto, aparece como la instancia opositora más amplia y unitaria en un momento en que, a pesar de tantos buenos deseos e intenciones, los signos de la desunión llenan a más de alguien de justificada alarma.

R. A.

REVISTA «EL ESPIRITU DE LA EPOCA»

Con formato tabloide, el número 9 de la revista *El Espíritu de la Epoca* (12 páginas, marzo 1988, Santiago de Chile), preludia un fenómeno nuevo en el panorama literario y creativo chileno: la presencia de los «regresados». De una manera que seguramente no es premeditada, buena parte de este número está a cargo de creadores e intelectuales que vivieron fuera de Chile, especialmente en España.

Veamos lo que hemos podido detectar: En las páginas 3 y 4, un enjundioso artículo sobre Foucault de Jorge Pesce, que terminara hace poco tiempo sus estudios en Madrid después de haber sido expulsado de la Escuela de Periodismo en Santiago y relegado al Norte de Chile, imaginemos por qué razones y sinrazones.

En las páginas centrales (6 y 7), acompañada de un comentario de Leonardo Ahumada, hay una muestra del trabajo gráfico de Alfonso Godoy Mallea, que vivió en Barcelona y llegó a publicar en *El Víbora,* la más celebre y corrosiva revista española de historietas.

Un encendido texto en la página 11, del poeta Andrés Morales, reflexiona justamente sobre el destierro, Chile y el regreso. Morales se doctoró en Literatura en Barcelona, con una tesis sobre Huidobro, naturalmente.

Cierra el número Jordi Lloret, con una «carta», especie de vibrante «texto-clip» plagado de imágenes de delirio y aún «contaminado» con modismos peninsulares. No en balde Lloret vivió en Barcelona varios años muy activos de revistas y «performances» con Cristóbal Santa Cruz, Miguel Vicuña, Mauricio Electorat, Bruto Montané, antes de convertirse en uno de los principales animadores culturales de la «movida» santiaguina 87-88, gestando iniciativas como el Garage de Matucana o la Caja Negra de Irarrázaval, lugares donde confluyen las nuevas corrientes de la creatividad nacional.

Pudiera haber otros «regresados» entre el resto de los participantes de este número 9 de *El Espíritu de la Epoca:* Soledad Fariña con un poema; Lorena Frías con una crítica social; Paola Moreno hablando contra los cuentos que nos cuentan, apoyándose en el viejo y ancho hombro de León Felipe y Gonzalo Arqueros con un texto especular.

El clima de las ideas ha cambiado en Chile. Ya no existe esa hostilidad soterrada que nuestra paranoia creyó percibir años atrás hacia los «afuerinos» los «regresados», los «diaspóricos». La dictadura pretende escindir el cuerpo social hasta el infinito. No gusta que la gente se junte. Siempre es peligroso que la gente se junte. Celebremos el clima de apertura y encuentro que expresa *El Espíritu de la Epoca.*

Años después el viejo León Felipe reconoció su error: el exilio español no se había llevado la música. Por el contrario, el exilio chileno siempre creyó que la música se quedaba en Chile, tan lejos. Pero no, la música está en todas partes, es de quien la quiera cantar.

Radomiro Spotorno

Textos marcados

«LAS PERSONAS MAS INCREIBLES»

—¿En qué diría que está mejor el país: en su seguridad interna o en sus relaciones internacionales?

—Afortunadamente, debido a muy buenas relaciones internacionales que ha tenido este gobierno, estamos en paz con nuestros vecinos, lo cual simplifica la tarea de Defensa Nacional.

—¿Y en cuanto a la imagen internacional?

—Indudablemente, hay una imagen totalmente distorsionada de lo que es Chile y de lo que es su Gobierno.

—¿Sostendría que no hay ninguna razón interna, que algunos no han dado motivo para esa mala imagen?

—Lo principal es envidia, porque somos mejores.

—¿Envidia por lo económico o por lo político?

—Envidia por lo económico e incluso por lo político. He escuchado a las personas más increíbles en el extranjero decir: «lo que necesitamos aquí es un Pinochet»... En lo económico estamos espléndidos.

—¿Todos los chilenos o sólo algunos están espléndidos, almirante?

—Espléndido en el sentido de que se está progresando hacia mejorar la situación de todos los chilenos.

—¿Es lícito que un comandante de un regimiento se refiera a situaciones políticas contingentes en el cuartel, ante la tropa, o sus subordinados en general?

—En esto no se puede dar una regla exacta. Los oficiales tienen que emplear su cri-te-rio. Porque hay formas de referirse a una situación política. Puede ser comentar, no más, que el Presidente hizo un viaje a tal parte... o que hubo un cambio de Intendente, o cosas así.

—Cuando el Comandante Zara habla del «compromiso con la nueva intitucionalidad y la adhesión al gobierno de Chile y la lealtad sin condiciones», ¿no está haciendo propaganda política?

—Yo creo que históricamente, no sólo en Chile, sino que en otros países, ha sido usual que los comandantes de unidades de Ejército reiteren su lealtad al Presidente.

—¿Qué habría pasado si esa misma frase la hubiese dicho algún comandante en tiempos de Allende?

—¿En la época de Allende?... Es muy distinto: en ese caso el oficial que hacía esta exhortación estaba hablando también de su actual Comandante en Jefe del Ejército.

—Pero está hablando del Gobierno de Chile.

—Y el Gobierno de Chile lo dirige su Comandante en Jefe y, lógicamente, todos los militares tienen que sentirse muy satisfechos.

—Hasta hace poco las autoridades militares sostenían que las Fuerzas Armadas no estaban en labores políticas, que eso estaba en manos de los Comandantes en Jefe... Pero «adherir al Gobierno de Chile» y ofrecerle «lealtad sin condiciones al hombre y al estadista» que probablemente va a ser el candidato a la presidencia...

—Porque es su Comandante en Jefe, pues. Es nada menos que su Comandante en Jefe, jefe de su Institución... Entonces, tal como uno jura a la bandera y jura cumplir la Constitución, así es posible que reitere su lealtad al gobernante que, en este caso, es su Comandante en Jefe...

—El Gobierno aspira a lo que ha llamado «la proyección del régimen». ¿Qué alcance da usted a esa proyección?

—La proyección del régimen después de 1990 es vital para consolidar los grandes avances que ha realizado la nación chilena en todo orden de desarrollo material y espiritual. Aspiramos a un orden perdurable que eleve nuestra calidad de vida para ser un país desarrollado a más tardar en 1999 y constituir un ejemplo para Latinoamérica.

—A su juicio, ¿pueden los militares convertirse en agentes electorales de su Comandante en Jefe?

—¿En «agentes electorales»?... No me gusta la forma, un poquito insolente, de decir «agentes electorales».

—¿Usted también está de acuerdo en que el general Pinochet sería el mejor candidato para ganar el plebiscito?

—Sí, por supuesto, creo que el general Pinochet sería el mejor candidato para ganar el plebiscito y, también, que es la persona más preparada para ser el Presidente de Chile en el próximo período...

—Algunos (...) sostienen que no puede ser presidente en el próximo período conservando su calidad de Comandante en Jefe.

—Yo no he podido encontrar en la Constitución nada que diga con toda claridad que el próximo Presidente de la República tiene que ser un civil. Es algo que tendrá que decidir el propio Presidente. Pero me parece que las dos formas son buenas. Por muy retirado que estuviera, él va a ser un Comandante en Jefe emérito. Y se ve muy bien de civil: viste muy bien, no sólo porque tenga un buen sastre y una buena tela, sino porque es una persona de buen gusto.

—Almirante, ¿usted quiere reconciliación entre los chilenos?

—Yo quiero reconciliación pero, como dije una vez, no puede reconciliarse a Dios con el Diablo.

—Para este caso, ¿Dios sería Pinochet?

—No lo tome en forma literal, pero uno representa todo el concepto de Patria, tradición, responsabilidad y los otros representan la anarquía, la demagogia y, sobre todo, la venta al extranjero. Son siervos obsequiosos de Moscú, de donde sacan platas, armas y dialéctica...

«El gobierno de Allende representaba la hez de la politiquería... Durante el año 1973, desde mi puesto de jefe del Estado Mayor de la Defensa Nacional, tuve ocasión de conocer bastante de cerca a Allende y a varios de sus ministros y pude apreciar su irresponsabilidad, su frivolidad, su desconocimiento del país y su ignorancia del devenir mundial. De esa gente desprovista de toda ética, ajenos al concepto de patria, que miraban como ejemplo a los infelices cubanos o rendían pleitesía a los abominables rusos, nada bueno se podía esperar (...). Gente desagradable, falta de limpieza, uno le daba la mano y tenía que ir a lavársela. Fuera de que la limpieza moral y la intelectual andaba pésima. Esa gente no tiene Dios ni ley. Como Almeyda, que fue ministro de Defensa unos días y que está preso...

—¿Usted encuentra que está bien preso?

—¡Muy bien preso! Pero muy corta la pena.

(Extractos de «Las Fuerzas Armadas y... la Política», entrevista al almirante Patricio Carvajal, ex ministro de Relaciones Exteriores y actual ministro de Defensa de Pinochet. En *El Mercurio*, 22-V-88.)

ECCE HOMO

No es exactamente «Dios», según aclara, condescendiente, el ministro Carvajal, pero sí el «Hombre» («Superhombre», para algunos exaltados, cuando se trató de oponerlo a Supermán-Reeves en su visita a Chile, el año pasado). Y entre las muchas muestras «intelectuales» que acredita-

rían esta Condición Superior de Augusto Pinochet, pocas tan elocuentes como el discurso cuyo texto publicamos a continuación. No es reciente, data de 1984, y fue pronunciado en el mes de octubre de aquel año en el Club de la Unión de Santiago. Aunque publicado antes, merece seguir siendo reproducido para que *no haya olvido* sobre la clase de personaje (según uno de sus biógrafos, fuera de general, «historiador, sociólogo, crítico, polemista, planificador de estudios y profesor e investigador de los problemas generales del proceso patrio chileno») que está tratando de convertirse en algo cercano a un mandatario vitalicio de Chile.

Señores contertulios, amigos todos:

El discurso que traía yo era para agradecer el almuerzo. Como me habló un amigo, Ojeda, quedó fuera del tema *(risas y aplausos del público)*.

Mis queridos amigos. Cuando se encuentran en esta situación uno tiene que recorrer la memoria hacia atrás. El año 1948 era capitán, y por el destino de la vida me mandaron a cargo de las fuerzas en Pisagua. Y allí me encontré con un ex alcalde... de Calama, alguno a lo mejor lo conoce, era Ernesto Meza Jeria, comunista ciento por ciento, del pelo mayor al pelo menor, pero un hombre convencido, y... como buen comunista se acercó a la autoridad y me sirvió tratarlo acercarse y convivir, en fin... aliviar la carga como decía él, y conversábamos largo frente a la playa, en el camino, ahí en la plaza que hay en Pisagua, que es muy simpático... y tuvo una frase que nunca se me ha olvidado. Fue la siguiente: «Mire capitán —me dijo—, ¿usted cree que estamos vencidos porque estamos aquí en Pisagua? No... si el comunismo no tiene tiempo; el comunismo es algo que se proyecta en el... hacia adelante, sin medir el tiempo. Esto que nos está pasando ahora va a ser superado... en cinco, seis años y en diez años vamos a volver al gobierno y vamos a volver a lo mismo y vamos a actuar y vamos a luchar, porque nosotros somos convencidos de que vamos a ganar esta guerra, que es una guerra ideológica y vamos a dominar el mundo. Lo dijo Marx cuando termina su manifiesto en el año 48, que dice "Trabajadores del mundo uníos" y más adelante lo dijo Lenin y más adelante lo dijo Stalin. Así que no nos inmuta».

Esta reflexión señores la traigo ahora porque meditando en estos problemas que hay... esta flojedad para enfrentar al marxismo, esta negligencia, esta bondad, porque a todos les sale bondad del corazón... todos los chilenos tienen el corazón muy grande, perdonan a éste, perdonan al otro, al que lo quiso matar, perdonado. Si los comunistas, señores, son muy hábiles; y han logrado meter muchas cosas en la cabeza. Por ejemplo, hablan «fascistas y democracia» ¿quién es la democracia?, ¿ellos? Y si hay un país totalitario son ellos, sin embargo son fascistas nosotros, los que estamos en el gobierno y ellos son democráticos junto con todos los adláteres que están dando vueltas por ahí. Perdonen, pero me voy a salir del tema militar, así es que no se inmuten... son todos los que están dando vueltas, están ellos actuando. Hablan de violencia, ¡ah!, pero la violen... porque nos obligan a la violencia, bueno, pero ¿quién los obliga a colocar miguelitos, incendiar, incendiar supermercados, quemar buses, matar a los chóferes, etc., etc.,?, ¿quién los obliga?: ¿la violencia? ¿la violencia que desata la autoridad? Todo lo dan vueltas señores, porque es la filosofía de ellos; ustedes hombres estudiosos saben, saben que los marxistas han dado vuelta todo, han trastocado los valores, nadie habla de un marxista.

¿Cuándo han escuchado ustedes robar? Por ejemplo, ayer decía, leyendo el diario, si leería el diario, un señor decía por ahí que para asesinar al gene... al comandante Vergara «habían expropiado un vehículo», no lo habían robado, lo habían expropiado. Otro, que le pegó un tiro en la nuca a un chofer dijo: «tuve que ejecutarlo porque no nos cumplió la orden». O sea, todos los valores señores los van dando vuelta. Y lamentablemente la gente, con el diario vivir, con el ajetreo, con los problemas

permanentes, con la acción permanente en la dinámica de la vida no se preocupan. Se van metiendo en el carro sin darse cuenta. Yo les hago una pregunta señores, ¿cuándo ha sido vencida... Rusia?, ¿cuándo ha sido derrotado el comunismo ruso? Y perdónenme, no quiero ofender a nadie, a ningún país, pero yo digo los comunistas se juntaron con los marxistas, se juntaron después con los aliados, terminó la Guerra Mundial, ¿quién ganó?, ¿ganaron los aliados?: Ganaron los comunistas, señores. Dénsen el trabajo de tomar un mapa de Alemania y se encuentran que hay una isla, porque la autoridad política no fue capaz de... aceptar la proposición del general Patton de llegar primero y haberse opuesto a los señores rusos. Tuvo que aceptar la imposición política. ¿Ganaron quiénes?: Los comunistas, pues. ¿Y los franceses?: Perdieron Argelia. ¿Y los, y los ingleses?: perdieron... las colonias, ¡puh! Estado equis, Estado este otro, estas islas picantes, perdón, unas islas chiquititas *(se producen carcajadas del público y luego aplausos).*

Entonces uno sigue pensando, y bueno, ¿cuándo ha sido derrotado el comunismo, Dios mío, dime dónde? *(el expositor habla gritando).* Señores... sigue meditando. Se encuentra con la guerra de Corea, donde lucharon valientemente todos, pero, ¿quién ganó?, ¿quién ganó?, ¿quién salió bien?, ¿qué le está pasando a los camiones ahora, a la Corea del Sur? Vino después la Guerra de Vietnam *(el expositor sube fuertemente el tono de voz),* donde los americanos demostraron su valor y su deseo de luchar, pero el poder político fue más poderoso. ¿Y quién ganó la guerra? Ahí están, pues, ahí están, es cuestión de mirar. Y vino... Cuba, y Cuba... trajo cohetes para montarlos contra los, los Estados Unidos. La actitud varonil del Presidente Kennedy dijo: «No señores, éste se detiene» *(el expositor lo dice en forma tajante).* Pero los rusos son pragmáticos, pues. ¡Ah! Muy bien señores, nosotros no vamos a hacer nada, que vengan los rusos... Largaron los cohetes. Vayan a mirar a Cuba ahora, vayan a mirarlo ahora. Y después vino señores... Nicaragua... Hay que sacar a los nicaragüenses *(el expositor lo dice en forma tajante y gritando).* ¿Y quién está ahora allá? ¿Quién está haciendo elecciones allá? *(el expositor baja bruscamente el tono de su voz).*

El único país en el mundo, el único *(el expositor mueve y agita sus brazos)* que puede levantar su cabeza, que se dice que sacamos a los cuba... a los comunistas de aquí somos nosotros *(el público aplaude largamente y grita «bravo, bravo, bravo»).*

Pero momentito, pero momentito. Ellos, como dije al iniciar las reflexiones de mi amigo Meza Jeria, no diré amigo... el camarada Meza Jeria que estaba metido en él, allá en Pisagua, viene a la memoria: el tiempo... el tiempo.

Y la prensa, y las organizaciones religiosas y la gente del diario vivir, el corazón grandote que tienen.

Hay que dejar entrar a los exiliados. Los mismos que tenían treinta mil armas para matarlos a ustedes *(el expositor lo dice gritando).* A éstos hay que dejarlos entrar ahora. O sea, estamos perdonando al gallo, al fulano que le está entregan... metiendo el cuchillo en el corazón a uno. Lo perdonamos, señores. Si yo no soy tan bondadoso. Pero nosotros somos bondadosos. Y aceptamos estas cosas. Hay que aceptar que vengan estos exiliados para... ¡Cómo es posible! Ahora tengo seis fulanos... en Colombia, y llegan los telegramas, y llegan las presiones, y llega este otro. No señor. Pero me doy cuenta que soy el único que peleo, ¡puh! *(el público aplaude y ríe).*

Me doy cuenta señores que... que la presión, es que le van a llegar la presión de éste, de la Iglesia, la presión aquélla... ¡Qué me importa a mí, señor! *(el expositor lo dice gritando).* Yo estoy peleando contra los comunistas, porque los comunistas el día que se acabe el gobierno militar y el día que venga alguien con menos pantalón... no es que yo tenga mucho *(el público ríe, aplaude y expresa «bravo, bravo»).* Pero el día que se acabe señores y nuevamente venga la, venga acá la agresión comunista, que va a ser más sangrienta de lo que ustedes están soñando, porque se van a tomar represalias... espero yo ya no estar en este pa... en este mundo, entonces van a ver lo que es la cosa.

Señores, ustedes dirán. «Bueno, ¿y para qué nos trae estas cosas?» Se los traigo para despertarlos, señores. Para que pensemos que estamos en una guerra *(el*

expositor sube el tono de voz en forma brusca), que no ha terminado la guerra, que estamos luchando diariamente, que todos estos caballeros que están por ahí no están por estar, que ¿ustedes creen que les mandan la plata por amor al arte? ¿Para que disfruten de una buena comida en alguna buena parrillada por ahí? *(el público ríe casi imperceptiblemente)* ¿O se vistan elegantemente, como se viste ahora el fulano éste de allá de Rancagua? Les manda para que venga a luchar señores. Les mandan el dinero y a manos llenas. ¿Por qué creen ustedes? Yo los invito a pensar un rato, que el dólar no sube, pero es que... hay una... un chorro de dólares que está llegando para actuar contra el gobierno, contra nosotros, contra ustedes, contra ustedes. Piensen en eso. Nadie sale a la palestra, nadie sale en la prensa a luchar de frentón. Todo el mundo callado, esperando que los milicos saquen la cara por nosotros *(el público aplaude y ríe).*

Mis queridos amigos. No los quiero cansar, menos que las cosas largas cansan y a la larga da sueño *(el expositor sonríe)* y después de almuerzo más sueño todavía. Quiero deber estas palabras pidiéndoles que seamos claros en nuestros pensamientos, que pensemos que estamos en una guerra que no ha terminado, que miremos a nuestros muchachos, nuestra juventud señores, que no conoció el problema comunista, porque el tiempo no era para ellos, tenían doce, diez años, que son los que están fregando, perdón molestando *(el público ríe)* ahí en las universidades, o que están en los colegios molestando, porque los señores profesores, los mismos comunistas que estaban en el año 73 y que se sumergieron, y eran unos santos que llegaban limpiecitos, peinaítos, bañaítos, ahora son los que... prepararon a esta juventud para atacar el gobierno. Por eso les digo, unámosnos señores. Apoyemos lo que es nuestro, la libertad. Yo no sería anticomunista si no estuviera mirando que el hecho de ser comunista va en contra del derecho natural, la libertad que tiene el hombre al nacer, eso es lo que estoy defendiendo *(el expositor sube su tono de voz),* la libertad del hombre con que nace el hombre. No estoy defendiendo otra cosa. Porque el comunismo me ahoga esta libertad, por eso estoy contra él.

Señores: muchas gracias. *(Largos aplausos del público y despiden al expositor con «bravo, bravo, bravo».)*

MAS LUCES DEL ALMIRANTE

El papel del Almirante Merino es clave, y por eso procuramos tener una conversación detenida —y él accedió— para escapar al estilo de los pronunciamientos en los pasillos, o a la salida de las ceramonias oficiales —rápidos y tensos por las luces y cámaras de televisión—, con el fin de adentrar a los lectores en el pensamiento profundo y en el mundo de percepciones que hoy tiene el Comandante en Jefe de la Armada y Presidente del Poder Legislativo.

«Hoy no puedo cursar su nombramiento oficial...», le dijo el Presidente Salvador Allende Gossens a José Toribio Merino Castro desde el otro lado de la mesa en que ambos almorzaban, custodiados por «gaps» con metralleta desde las cuatro esquinas de la pequeña sala, en el Palacio de la Moneda.

«Es más urgente que cambie sus mandos medios, porque debe salvarse la democracia», le respondió el Almirante que, para la ciudadanía, era un desconocido y, para la Marina, el hombre elegido.

Aquella mañana del 7 de septiembre de 1973, el diario *Tribuna* había titulado: «Vence el ultimátum de la Armada: Merino será nombrado Comandante en Jefe». Entonces, la Armada no podía aparecer doblando «la muñeca» al Presidente, aunque hacía ya tres días que el Consejo Naval había escogido para el mando a ese hombre severo entre los más. especialista en Artillería, profesor en Logística, en Geopolítica, y a quien nunca se le ocurrió ser sino marino, como su padre y su abuelo.

Hoy es todo el peso de esa jerarquía lo que sigue imponiendo, con rigor, el Comandante en Jefe de la Armada y miembro de la Junta de Gobierno, cuando se enfrenta a un desconocido. Con una voz áspera, distante, pero cortés, saluda estirando

una mano acostumbrada al gesto militar desde los dieciséis años. Además que incluso pudo haber aprendido un año antes... porque el Almirante no pudo entrar a la Escuela Naval a los quince: había olvidado hablar español.

Apenas cumplió diez, su padre lo mandó a Inglaterra, donde permaneció, junto con su hermano Carlos, en el Golden Green College de Londres. «Desde entonces estuve fuera de mi hogar familiar», asegura, molesto de revelar algo personal. Por eso concede muy pocas entrevistas. Y esta vez tampoco está convencido de hacerlo. «Lo que debo decir, lo declaro oportunamente; todo lo demás tiene poca importancia», insiste impaciente, sentado dando la espalda a las banderas entrecruzadas de la patria y de su institución que, colocadas detrás de su sillón, dejan ver un Santiago enrojecido por los últimos resplandores de un sol otoñal. «A mí me hace falta el mar», sentencia mientras esa hermosa vista del piso 20 de la Torre Diego Portales tampoco sirve como «salvavidas» o «rompehielos»...

El obseva; él calibra, y también interroga. La sala está quieta. Una suave música ambiental intenta disimular la situación embarazosa, al mismo tiempo que desde el escritorio sus mujeres —doña Margarita Riofrío, sus tres hijas y alguna nieta— lo contemplan en sus marcos metálicos. El, en cambio, tiene la mirada de un ave que no surca los mares y su figura es tan tensa que ni un insolente rayo de sol logra enceguecerlo: rápido oprime un disimulado timbre que hace entrar a alguien a su despacho. ¿La audiencia habrá terminado?, se alcanza a pensar... No obstante, es el ruido de esa cortina que se corre para esconder el sol, el mejor presagio de que el Almirante, esta vez, algo va a revelar.

Catilina, Cicerón y Churchill se convierten en ese instante en aliados que impulsan al Almirante a romper su personal silencio. ¿Por qué los menciona? Confiesa que recurre al Derecho Romano como fuente de consulta en su trabajo diario. «Nunca me canso de leerlo», dice. Y como aprendió latín en su colegio europeo, tiene también predilección por algunos pasajes de la historia de Roma. «En tiempos de Cicerón y de Catilina, ¿qué era el Senado romano? Fue en ese entonces cuando se planteó la institución de la dictadura: al sobrevenir la crisis del poder político y para enfrentar problemas muy graves, el pueblo romano, haciendo uso de una legítima atribución, creó la dictadura y estableció al dictador para que actuara paralelamente como general y legislador.»

—¿Es que ese hecho histórico ilumina una situación actual?

—«Indudablemente que sí», responde. «También Churchill en la Segunda Guerra Mundial fue un dictador como los romanos. Iba a la Cámara de los Comunes con la suma de los poderes. El mismo me lo confirmó, años después. Recuerdo que me dijo: ''Cuando los países no ven el futuro parados en la plataforma del presente, no tienen derecho a tener futuro''.»

. . . . . .

«Siempre me ha interesado la política como uno de los factores de la estrategia», confidencia.

. . . . . .

La calle Cordovez, la casa de su abuela en La Serena, y la frutería de Fortunato «donde entraba corriendo para encontrar una manzana acaramelada como regalo», son las imágenes que luego saltan a la memoria del Almirante. Los nombres y las fechas no se le escapan; tampoco la descripción casi fotográfica de las situaciones. Y, al transmitirlas, el Almirante comienza a transformarse... Como también él mismo reconoce que muchas tardes, al llegar a su casa, cambia y «para escapar del continuo peso de las preocupaciones», toma sus pinceles y permanece, sin saber del tiempo, metido en sus óleos. Ante la tela «me olvido del mundo —dice— y me pongo a pensar en mis colores. Días pasados tuve una reunión de Junta muy larga y a la una de la mañana no podía conciliar el sueño. Entonces me levanté a pintar. Para mí es un escape que no me inhibe seguir pensando, pero sotto-voce. Sólo los azules se hacen más intensos cuando las preocupaciones son más grandes».

El Almirante, abruptamente, se levanta. El entusiasmo por los recuerdos no ha sido capaz de perturbar sus obligaciones. Como un británico ha controlado exactamente los minutos de la audiencia. Con diplomacia tampoco compromete su tiempo futuro. No obstante, a los pocos días, nos extiende nuevamente su mano y declara, sin ambages: «Mi intervención para que Allende llegara al gobierno fue decisiva».

De nuevo surge el buen narrador, acostumbrado a esas conversaciones que entibian las largas travesías marinas, y se impone sobre el personaje de abundantes y dorados galones y condecoraciones.

«Yo pensé renunciar a la Marina la noche del 4 de septiembre de 1970 en Valparaíso. No quería estar en la Marina de un país comunista. Sin embargo, no lo materialicé pues advertí cómo se afrontarían días aciagos y yo no podía eludir responsabilidades que sacudirían al país y a mi institución con efectos terribles».

Un comunicado de la Comandancia en Jefe, al que se sumaron varios llamados telefónicos «de diputados y senadores» conminándolo a «parar a Allende» lo pusieron en acción inmediata. Escuchó e investigó, en todos los ámbitos, la realidad de la situación: «y tuve la información acabada de que se configuraban los elementos para una guerra civil. Esto me planteó un doble problema: el respeto por el anhelo popular que había despertado la novedosa fórmula preconizada por Allende de un socialismo a la chilena, y mi íntima convicción de que sería un desastre gigantesco, respecto del cual el pueblo chileno saldría inmunizado para siempre. Así, hice saber a Allende que, a mi juicio, la Armada no objetaría que el Congreso Pleno lo eligiera. Otros personeros coincidieron con mi criterio y Allende fue electo como Presidente».

«Todos nosotros juramos sobre el pabellón de la Patria defender la Constitución, las leyes: el orden constituido —agrega solemne el Almirante—. Allende rompió con esa Constitución y con esas leyes, lo que obligaba a una definición. Fue una situación tremendamente difícil: no se trataba de un golpe de Estado, de un cambullón, de una revolución».

Como juez naval por Valparaíso ya antes el Almirante había dado otra orden, la del arresto del diputado Oscar Garretón y la del senador socialista Carlos Altamirano, por tratar de sublevar la Escuadra. «El delito estaba comprobado y llevaba como ocho días sin que se cumpliera, cuando ese domingo veo en la televisión, que transmitía desde el Caupolicán, a Altamirano pronunciando un discurso señalando que él iba a sublevar la Escuadra. Eso me sublevó a mí...»

Como un celaje vuelve a levantarse del sillón que da las espaldas a Santiago, y muestra la misiva que escribió en esa oportunidad al General Pinochet, que entre dos vidrios la tiene sobre su escritorio. Pausadamente la relee por uno y otro costado.

«Se la entregué al contralmirante Huidobro a las dos de la tarde. Delante mío se quitó el zapato derecho, se la puso debajo de su planta, pero... a las tres de la tarde estaba de vuelta: ¡no había tenido plata para el peaje! ¡Eso es absolutamente cierto!», exclama riéndose de buena gana.

«¡Nunca me he enojado tanto con una persona!», confidencia, valorando lo que eso pudo ser... «Finalmente, Huidobro regresó habiendo cumplido su misión a las nueve de la noche. Comenzaba, entonces, a correr el plan que teníamos configurado desde el 16 de junio.»

. . . . . .

—Después de la decisión que tomará este año, ¿qué proyectos tiene para sí el Almirante Merino?

—Irme a mi casa a pintar y jugar con mis nietos; a descansar por primera vez.

—Pase lo que pase, ¿ahogará sus inquietudes políticas?

—Me dedicaré a escribir.

—¿No va a participar en el futuro Parlamento?

—De acuerdo a la Constitución —que por ahora no se modificará—, tengo de-

recho a participar en el Senado. Y eso lo voy a considerar a su debido tiempo: si me incorporo o no. Pero creo que después de quince años de estar todos los días y sus noches preocupados de la política, pendiente del teléfono colorado que suena a cualquier hora, vale un descanso. Porque, como ya dije, el único político que hay en la Marina soy yo.

. . . . . .

Nuevamente el mandato de los punteros de su reloj han intranquilizado al Almirante. Sin embargo, se detiene frente a su héroe. «Algunos, en período de guerra se han destacado como héroes, pero de todas maneras habrían sido de selección» anota. «Como Prat, que para mí es un santo-laico por la carga de valores que prodiga en su existencia. Si no hubiese sido por la guerra, habría sido un pro-hombre de la República: era abogado, era marino, poseía una fortaleza y una sensibilidad extraordinarias y una fe a toda prueba.»

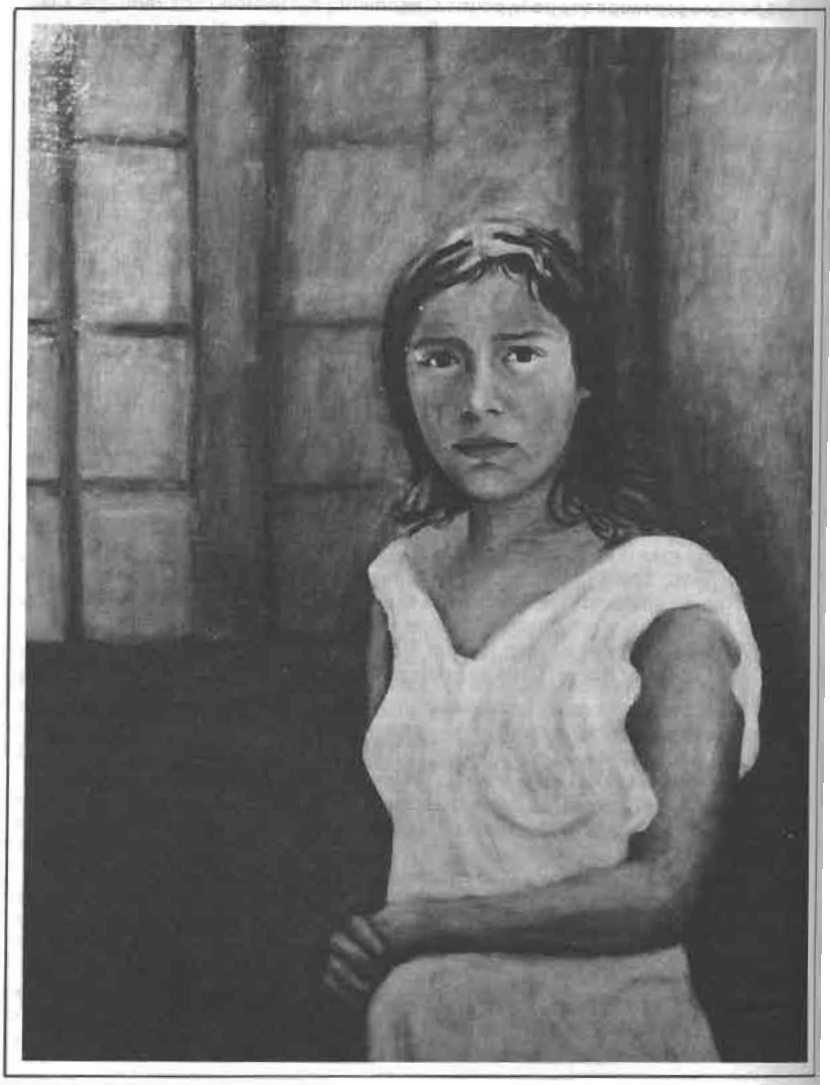
El Almirante lo admira: «él supo amar», repite. «No me imagino un ser humano que tiene alma, que se la puso Dios, que está en tránsito en la tierra, que pueda olvidar que debe ir al cielo.»

—*¿Lo recuerda usted a menudo?*

—Siempre y desde niño. Para mí el ángel custodio es alguien que está a mi lado. Desde que tengo recuerdo, le converso y le participo de lo que me sucede y de cuanto tengo que hacer y decidir. Cuando empiezo el día le pido que me proteja, que me ayude a hacer las cosas mejor. Mi madre me enseñó a conocerlo. Y nunca me duermo sin leer sobre «El Hombre Dios». Hoy en los países comunistas, como está prohibido hablar de Dios, ocurren experiencias impresionantes y, silenciosamente, cada vez son más las personas que se van dando cuenta que a Dios lo tienen dentro de sí. Tanto como me gusta leer esas historias, trato también de estar al día en los últimos adelantos de las ciencias que puedan servirle a mi Institución. En verdad, leo mucho y me gustaría abarcar mucho más».

Y volviendo a mirar su reloj insiste: «Una de las razones determinantes para el 11, fue constatar que en Chile se podía perder la capacidad de adorar al Dios de los altares».

(Extractos de una entrevista hecha por la periodista María Teresa Alamos al almirante José Toribio Merino. *La Segunda,* 27-IV-88.)



POLITICA

Heraldo Muñoz
Las Relaciones Exteriores del Gobierno Militar Chileno
Las Ediciones del Ornitorrinco, Santiago, 1986.

Si hay un plano en que la dictadura ha acumulado desaciertos, ése es el internacional. El «frente externo» como lo llama Pinochet ha reflejado con nitidez al «frente interno» y los resultados han sido comprensiblemente desastrosos. Sin olvidar que la «imagen» es un producto, pero, al mismo tiempo, un factor que debe tenerse en cuenta.

El aislamiento político y diplomático del régimen y sus causas es el tema que trata en este libro Heraldo Muñoz, prestigioso especialista en cuestiones internacionales. Resultado de una investigación académica «qué duró aproximadamente cinco años», el estudio se realizó dentro del Programa de Seguimiento de las Políticas Exteriores Latinoamericanas (PROSPEL) del Centro de Estudios de la Realidad Contemporánea (CERC) que funciona en Santiago.

«El problema fundamental de las relaciones exteriores de Chile es la persistencia en el país de un orden autoritario», escribe Heraldo Muñoz. Y agrega: «Por ello se puede predecir, con cierto margen de seguridad, que toda «nueva estrategia» internacional de Chile será ineficaz si no se promueve, paralelamente, un cambio profundo hacia la redemocratización en el plano doméstico. Como se ha señalado: «Ni la mejor diplomacia es remedio para una mala política».

A juzgar por sus resultados, pocos dudan que la política ha sido mala, pero tampoco la diplomacia ha sido, ni por asomo, la mejor.

Con impresionante acopio de información —documentos, noticias periodísticas, cronologías, cifras de intercambio, estadísticas— el autor examina minuciosamente la proyección internacional de la dictadura entre los años 1973 y 1985. Considera diversos elementos —el proyecto inteno dominante, los estilos de diplomacia, el contexto internacional y la condición de dependencia transnacional— que son, a la vez, factores explicativos en sus contenidos concretos.

Desarrolla con inteligencia la contraposición entre el estilo «pretoriano ideológico» de los primeros tiempos y el estilo «civil pragmático», como los llama para tipificar, en el primer caso, el manejo militar autoritario, ideologizado por la Seguridad Nacional y, en el segundo, al tipo de gestión que, por cierto, con orientación fascista, se acerca a la conducta que fue tradicional en la Cancillería chilena.

En 1978, al ser nombrado Ministro de Relaciones Exteriores, Hernán Cubillos, hombre clave de los círculos de negocios y con rumoreadas vinculaciones con los servicios de inteligencia norteamericanos, se produjo el giro hacia el estilo «civil pragmático». El «incidente filipino» que costó el cargo a Cubillos no repuso el estilo militar que, sin embargo, hace ocasionales irrupciones cuando así lo decide Pinochet.

En un contexto internacional marcado en sus grandes líneas por la tendencia a la distensión que ni siquiera el «reaganismo», el conflicto afgano, la crisis centroamericana ni el enfrentamiento árabe-israelí pudieron revertir, la política exterior de Pinochet aparece como una añeja majadería por su agresividad y paranoia anticomunista. Si a estas características se agrega la represión masiva y sistemática que el régimen despliega internamente, se explican la soledad y la imagen tenebrosa que en el mundo tiene la dictadura militar chilena.

Heraldo Muñoz constata que el aislamiento no se expresó en el plano económico, por lo menos cuando la política económica parecía tener éxito. Señala, sin embargo: «... la experiencia del gobierno militar chileno demuestra que el estrechamiento de las relaciones comerciales y financieras no conduce necesa-

riamente a mejorar vínculos políticos entre los Estados.»

Claro está que tampoco necesariamente los malos vínculos políticos entre los Estados afectan las relaciones comerciales y financieras, que parecen funcionales a líneas más generales de ordenación... En el caso de Chile existe una notable asincronía entre la permanente situación de aislamiento político y ayudas y apoyos fuertes y caudalosos que con frecuencia quedan en las sombras. En los momentos más sangrientos de la represión en Chile, Gerald Ford decía que «los cambios que imponían los militares favorecían el interés del pueblo chileno y, ciertamente, los nuestros» y sus palabras eran más que una declaración inapropiada de un Presidente de EE.UU. Una solidaridad secreta con la dictadura fluye de los centros de negocios, de los núcleos de poder de la burguesía, de las fuerzas armadas de los países capitalistas desarrollados, de los ejércitos latinoamericanos, de los fabricantes de armamento, de los que en el fondo simpatizan con Pinochet y sus métodos. En sus países, el peso de la opinión pública y el repudio que despierta el General obliga a los gobiernos a condenar la dictadura chilena o, al menos, a disimular sus afinidades. Pero los apoyos siguen; mientras se protesta por los atropellos a los derechos humanos, afluyen los créditos, las transnacionales pugnan por comprar las empresas públicas que se venden a precio de liquidación, se preparan nuevas inversiones extrajeras. Estados Unidos embarga armas y repuestos, para Gran Bretaña de Thatcher, su socio estratégico en la OTAN, vende barcos y aviones a la dictadura, mientras Israel y Sudáfrica, aliados menores de Estados Unidos, suplen con ventajas su papel de abastecedor.

El libro de Heraldo Muñoz no se abre a estas consideraciones. Sin embargo, el rigor de su trabajo parece sobresaliente. Se convierte así en una insoslayable «obra de referencia», como lo califica la nota que presenta la cuidadosa edición que circula en Santiago.

H. S.

Roberto Urmeneta

Estrategias de subsistencia en el Capitalismo Autoritario: los nuevos componentes del sector informal en Chile

Université Catholique de Louvain, Belgique, 1988, 824 pp.
(Thèse de Doctorat en Sociologie).

El objetivo central de esta rigurosa y documentada tesis es la comprensión empírica de las transformaciones del sector marginal o informal urbano en el contexto de un modelo económico y socio-político denominado bajo el nombre de «capitalismo autoritario». El autor la considera decisiva para el análisis de la realidad socio-económica que ha afectado a las clases populares chilenas. Utilizando la conceptualización de O'Donnel y Brunner, y los estudios sobre heterogeneidad estructural, en especial los de A. Pinto y A. Di Filippo se caracteriza, define y, de algún modo, se relativiza la noción clásica de «sector informal». Esta categoría se la considera un instrumento analítico clave para dar cuenta y definir una realidad imprecisa en sus contornos. Las dos categorías, anteriormente mencionadas, no toman su completa significación, sino en el marco de una tercera, que constituye el eje de la investigación, «las estrategias de subsistencia». Apoyado por un estudio bibliográfico bastante exhaustivo y por sus propios análisis empíricos, el autor las analiza y las define como «el conjunto de prácticas efectuadas por los sectores de escasos recursos para reproducirse como tales; acciones que, por un proceso de estructuración, se transforman en estrategias que van conformando situaciones y procesos». El autor insiste en que toda estrategia es una combinación de prácticas que se transforman en fenómenos sociales cuyo significado está en discusión.

La tesis está conformada por dos grandes partes, la primera es un intento de construir un marco teórico y adecuado para comprender los diferentes procesos y estructuras del sector marginal o informal urbano. Por ello, los pri-

meros capítulos destacan las conclusiones teóricas más relevantes que se derivan de la investigación y desarrollan la propuesta teórica más ambiciosa de la investigación, que el autor llama «teoría concreta»; en lo esencial ella considera los pasos necesarios para arribar a una teoría pertinente, explicativa y comprensiva, de los fenómenos sociales concretos que se estudian, destacando permanentemente la doble dialéctica «hacia y desde la realidad social y hacia y desde la teoría». Esta propuesta es un aporte significativo a la discusión sobre la metodología y epistemología de las ciencias sociales.

En la segunda, las discusiones teóricas interpretativas acerca de las estrategias de subsistencia en el Capitalismo Autoritario se avalan con estudios y análisis empíricos bastante específicos; se demuestra, por ejemplo, el aumento de la heterogeneidad estructural del modelo socio-económico chileno, la concentración del ingreso, el aumento del sector informal, y se muestran las nuevas prácticas de subsistencia al interior del sector marginal, tanto en la economía doméstica como en otras áreas. El autor analiza, con gran detalle, los Programas Especiales de Empleo gubernamentales (P.E.M.-P.O.J.H.), las denominadas Organizaciones Económicas Populares, y la evolución en la problemática habitacional y «poblacional».

Los Programas Especiales de empleo son caracterizados, en la tesis, como mecanismos de subsistencia que facilitan la sobreexplotación y que se expresan a través del subsalario que se recibe; el carácter salarial se verifica porque se constata que la productividad de los trabajadores incorporados en estos programas es mayor que la retribución monetaria que ellos reciben. Estos programas constituyen un mecanismo de dominación autoritaria permanentemente puesto en cuestión.

Las Organizaciones Económicas Populares son estrategias colectivas de subsistencia con características particulares y, a la vez, parte del movimiento social; su desarrollo plantea serias interrogantes sobre la concepción de los proyectos alternativos. En síntesis, son organizaciones que se orientan a satisfacer problemas-necesidades a través de la acción colectiva, generando modalidades de gestión democrática en un contexto hostil.

En los dos capítulos empíricos finales, el autor analiza la manera de satisfacer las necesidades habitacionales por parte de los sectores subalternos y las relaciones que se establecen con las modalidades de satisfacción de otras necesidades. Se verifica un aumento de la segregación urbana en Santiago que interactúa y potencia, por una parte, la segmentación, y, por otra parte, la focalización espacial de las estrategias de subsistencia. Del mismo modo que en los capítulos anteriores, se estudian las condicionantes estructurales, la evolución en las políticas del Estado y la acción de los sectores subalternos.

A modo de conclusión destaquemos que un eje importantísimo, que recorre toda la tesis, es la articulación entre las prácticas y las estructuras, es decir, se muestra cómo las transformaciones influyen en las prácticas y a su vez cómo éstas conforman recurrencias sociales y estructuras, inclusive urbanas. Cada temática específica se estudia desde diferentes ángulos y con distintas metodologías, lo que evidencia una investigación rigurosa que conoce perfectamente el terreno que se pisa, y que recorre en toda su complejidad y diversidad un fenómeno bastante significativo para las sociedades del Tercer Mundo y que no ha sido destacado de un modo suficiente por la sociología clásica. Esperamos una pronta publicación de esta valiosa investigación, a fin que ella contribuya a esclarecer algunos de los importantes fenómenos sociales que experimentan las sociedades dependientes.

RICARDO SALAS A.

NARRATIVA

Ariel Dorfman
Viudas
Edic. Melquíades, Santiago, 1987.

Ariel Dorfman es uno de los más difundidos escritores chilenos de hoy. Esto es

el resultado, ante todo, de su talento, pero también de la intensidad de su esfuerzo. En catorce años de dictadura ha publicado por lo menos el mismo número de libros. Sus largos años de exilio, en Dinamarca, en Holanda, y otros países europeos, a los que han seguido numerosos semestres de extrañamiento voluntario para desempeñar su trabajo de profesor en la Universidad de Duke, Carolina del Norte, EE.UU., los que alterna con períodos de residencia en Chile, han contribuído, nos parece, a su desarrollo. Le han proporcionado múltiples contactos, y por sobre todo lo han imbuido de esa disciplina feroz, de esos hábitos de trabajo sistemático y maniático que son características en el escritor europeo o norteamericano y tan sumamente raros en el nuestro.

Me temo que a estas alturas Dorfman sea más conocido en otros países que en Chile, donde se le recuerda pricipalmente por su libro escrito en colaboración con Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald,* trabajo de análisis de los contenidos ocultos y de los mensajes políticos subliminales existentes en la famosa historieta de Walt Disney. Ojalá que esto cambie ahora, luego de la aparición en Chile, a partir de 1986, de varios libros suyos, entre ellos, una nueva edición de su notable novela *Viudas,* editada antes en Argentina y México y además traducida y publicada en Estados Unidos, Holanda, Suecia, Dinamarca, Israel, Alemania, Francia, Japón y otros países, según nos informan los editores en la solapa.

Dorfman había decidido originalmente publicar este libro bajo un seudónimo, según nos cuenta en una introducción «a manera de dedicatoria», buscando llegar al público chileno a través de un camino indirecto y algo retorcido. Lo impulsaba, dice, el ejemplo de ciertos ex prisioneros de campos de concentración en Chile que habían logrado exhibir obras de teatro que ellos mismos habían escrito, imputándoselas a inexistentes autores extrajeros.

En este ejercicio de burla a la censura, el escritor situó su novela en Grecia, en algún período del siglo XX, y se la atribuyó a un danés inexistente y además, desaparecido: Eric Lohman, un hombre a quien, según su leyenda, los nazis tomaron preso en 1942 sin que nunca más haya vuelto a saberse de él.

Las viudas griegas de Lohman-Dorfman tienen algo de notoriamente griego en su comportamiento: son griegos los nombres propios, los nombres de los lugares y el desarrollo pausado e inexorable de la tragedia, cuyo desenlace adivinamos. Pero a la vez son chilenas, como chileno es el asunto: esos cadáveres que vienen semisumergidos por el río; esos oficiales empeñados en «sanear» de subversivos a una región, a un país, por medio de la represión...

La anécdota es imaginaria. No corresponde, que sepamos, a ningún hecho ocurrido con características similares en Chile. Pero podría ocurrir.

Lo que se nos relata, en un tono terso y tenso, sin efusiones externas pero con una enorme carga emotiva de profundidad, es la decisión de las mujeres de un pueblo, donde todos o casi todos los varones han sido «desaparecidos», de reclamar al mismo tiempo, todas, a un muerto que ha traído el río, para sepultarlo. El muerto es irreconocible debido a su larga permanencia en el agua y a la violencia sufrida antes de su muerte. Pero todas y cada una de las mujeres lo piden, diciendo una que es su esposo, otra que es su hijo, su padre, su hermano.

El diálogo entre el capitán —que sufre un proceso gradual de exasperación en el choque contra la resistencia obstinada, opaca, contra la para él inexplicable obstinación de esas mujeres— y la digna Katherina Teogonafis, viuda del alcalde, es tal vez la culminación del libro, un punto de gran tensión dramática, que parece sintetizar el núcleo central del asunto. La radical contradicción entre un pueblo celoso de sus derechos y de su dignidad y un ejército movilizado para aplastarlo, en nombre del orden y de ciertos intereses.

Hay que decir, en elogio del autor, que éste no extrema los paralelos. La situación que nos presenta no corresponde, lo hemos dicho, a una que haya existido tal cual en Chile y talvez sea difícil que pueda surgir con características similares en nuestro país. Pero el problema es, en esencia, el mismo. Y no está planteado aquí ante todo como un problema político, sino como un problema

existencial, humano. Tal como tantas veces se ha planteado en Chile la tragedia de los desaparecidos, ante la cual no debieran existir dos opiniones entre quienes aspiran a una sociedad regida por normas de convivencia civilizada.

La nota de la contratapa del libro nos *informa que hay preparativos para* convertir «Viudas» en una ópera, en una obra de teatro y una película. Ello corresponde, sin duda, al carácter dramático del conflicto que propone y a su innegable actualidad. Hay mujeres que enfrentan situaciones análogas en muchas partes del mundo: en los territorios árabes ocupados por Israel, en El Salvador, en Sudáfrica, en Paraguay, en Chile. Como las hubo ayer en Grecia y en los países europeos ocupados por el nazismo. Arial Dorfman tiene el mérito de haber retratado un heroísmo específicamente femenino, que se manifiesta en épocas de guerra, de crisis, de opresión, con fuerza insospechada.

JOSE MIGUEL VARAS

Eugenia Neves
En setiembre, los poetas
Ediciones Cantalao, Santiago, 1986.

«Cuando ya había recorrido una buena parte de mi vida, llegué por fin a escribir esta novela», nos confiesa Eugenia Neves, a quien ya conocíamos en el género testimonial. Se trata, pues, contradictoriamente, de la primera novela y, al mismo tiempo, de una obra escrita en plena madurez de su autora, obra que, si bien no escapa a algunos influjos de los grandes narradores latinoamericanos de nuestros días, refleja *también la experiencia literaria* y vital que ha vivido Eugenia particularmente como producto de un duro y largo exilio.

La adhesión de nuestra escritora a la gran narrativa latinoamericana actual es visible específicamente en su gusto por lo mítico, lo hiperbólico y los calificativos o las situaciones absolutas. La novela empieza y reitera una sesión de cruel exorcismo, luego nos encontramos con un personaje que había bailado con una señora de doscientos cincuenta años, «con un hombre que tenía uno de los sexos más pequeños de su especie», con «la panadería más grande de la región del sur» y con «el hogar más ordenado de la región central». Entendemos bien que estas tonalidades totalizadoras, radicales y este afán por valorar en términos absolutos, emanan de nuestra compulsiva realidad y de un continente que vive la apremiante ansiedad de una real liberación, así como también reconocemos que Eugenia Neves sabe atenuar *este mundo de extremos*, integrando a su ámbito novelesco, en particular, cierta propiedad suya de diseñar ambientes y personajes a base de pequeños detalles aparentemente no significativos, con lo cual imbrica con eficacia lo mítico y lo cotidiano.

Dividida en cinco partes [1], esta breve novela avanza por dos canales narrativos distintos. Una voz narrativa articulada en tercera persona de singular boceta a grandes pequeños rasgos el ciclo vital de un grupo familiar, abuelos, hijos, nietos, cuyos destinos desembo*can en muertes, alojamiento*, fracasos, derrotas. La otra perspectiva, de marcado tono subjetivo, recoge el soliloquio de Laura García, al mismo tiempo personaje y observadora del mundo que la novela despliega. Y es a través de estos soliloquios evocativos, poéticos y dolientemente lúcidos que el conjunto de retazos de historias carentes de una conexión lineal o causal logra un ensamble y una proyección que va mucho más allá de un pequeño grupo familiar.

En los dos capítulos finales, la historia del último de sus personajes —Manuela—, quien vive un doloroso exilio en París, y el soliloquio de Laura, operan como la aglutinación del conjunto de padecimientos y desembocan en una historia colectiva, en el drama del pue*blo chileno, su exilio, sus desaparecidos*, sus torturas, el miedo, los degollados. He aquí el «secreto» de este relato: todo el conjunto de sucesos infaustos, aparentemente casuales e inconexos, tiene una condensación final en la aciaga hora que vive Chile desde 1973. Y para ser más

[1] «Desalojos» rotula cada uno de sus capítulos la autora, aludiendo metafóricamente, sin duda, a procesos de «desidentidad».

explícitos conviene destacar también que los soliloquios, que constituyen igualmente un amplio y libre periplo éxodo-exilio-retorno, reiteran en su parte final esta conciencia histórica: el nexo del dolor individual con un sufrimiento colectivo. Veamos algunos fragmentos:

«y fue allí que empezó mi travesía para llegar a ese norte tan solo y devastado como el dolor de Chile mismo adonde por fin llegué para estar de regreso.

Fue entonces que me di cuenta en la inmensidad de su silencio, que venía arrastrando a siglos de degollados»...

«así es que cuando me puse a buscar al amado, me encontré de bruces con una hilera de muertos que no terminaba en ningún cementerio...»

«entonces fue que me vi surgiendo desde muy atrás, desde el fondo de la historia, cuando subí con el amado»...

...«llorando el abandono de los míos, del olvido y abandono de los otros, de todos los abandonos en uno solo» (págs. 115-6-7).

Terminamos esta novela con la impresión de haber participado en un progresivo descenso hacia el dolor humano. Anima, sin embargo, visualizar que allí en la raíz misma del dolor arraigan también los más profundos valores solidarios.

GUILLERMO QUIÑONES

TESTIMONIO

Sergio Bitar
Isla Diez
Pehuén edit., Santiago, 1987.

La isla Dawson, al sur de Punta Arenas, en el Estrecho de Magallanes, se convirtió en símbolo de la represión durante los primeros meses del fascismo. Allí fueron confinados unos trescientos prisioneros de la zona y hasta allá fue llevada una cincuentena de Ministros, altos funcionarios, parlamentarios y dirigentes de la Unidad Popular; entre ellos José Tohá, Orlando Letelier, Clodomiro Almeyda y Luis Corvalán.

Una inmensa campaña solidaria hizo de Dawson su centro motivador y el nombre de la inhóspita isla fue conocido en el mundo. Dawson no fue, ciertamente, el peor de los muchos lugares de reclusión y tortura, pero está claro que no fue una suerte de amable albergue para los dirigentes del derrocado gobierno constitucional, como quiso hacerlo creer la propaganda oficial.

Su valor simbólico excedió su propio nombre. Hubo un elemento adicional importante: por primera vez desde los tiempos de la Independencia, fueron encarcelados en Chile ministros, líderes políticos y congresistas cuyas vidas se encontraron en peligro por amenazas directas y las extremas condiciones de reclusión.

Dawson adquirió una connotación que hasta hoy día conserva. Noticiarios, fotografías, reportajes, llevaron las imágenes a todas partes. Hubo testimonios dramáticos de ex prisioneros: las entrevistas de Orlando Letelier, los dibujos de Miguel Lawner; más tarde, el libro de Aníbal Quijada, un prisionero de Magallanes galardonado con el Premio Casa de las Américas por su relato y, años después, el *Dawson* de Sergio Vusković publicado por Michay.

Aristóteles España, de diecisiete años cuando sufrió cárcel y torturas, entregó hace un tiempo un libro de poemas del campo de concentración.

Un nuevo testimonio se agrega a los anteriores, *Isla Diez,* que fue el nombre en clave que los militares asignaron a su autor, el ex ministro Sergio Bitar en Dawson y que ahora titula esta obra, el primer relato sobre el tema que circula públicamente en Chile en una edición que ha tenido amplia acogida.

De un modo deliberadamente objetivo, desprovisto casi de emotividad, que aumenta su eficacia testimonial, Bitar describe las peripecias de su encarcelamiento austral y también en la Escuela Militar y más tarde en los campos de concentración de Puchuncaví y Ritoque. Su experiencia refleja, además, en modo apreciable la de los otros prisioneros que, como tantos, se sobrepusieron a la adversidad y actuaron con dignidad y entereza.

El libro tiene el indudable mérito de situar nuevamente en el recuerdo colectivo un episodio relevante de un pasado reciente, en momentos en que algunos quieren echar un manto de olvido sobre los crímenes y abusos.

«No es posible avalar con el silencio la injusticia y la tragedia que vivimos», dice el autor en el prólogo, y agrega: «Yo no quiero que mis hijos vivan algo similar. Ello sólo es posible esclareciendo los hechos y haciendo justicia».

Con todo, a la luz de esta obra, comprobamos nuevamente cuánto falta por contar de lo sucedido en este tiempo, en que Dawson es uno de los muchos elementos de esta «historia oculta». Miles de testimonios deberán rescatar la memoria perdida.

La distancia en el tiempo, permite al autor entregar una visión equilibrada de los carceleros. Sus responsabilidades y las de sus superiores están delimitadas. Se comprueba que sólo unos pocos uniformados se comprometieron al comienzo con saña y odio en la represión; la mayoría lo hizo a regañadientes, por simple disciplina o temor. En el libro se dan nombres y apellidos con lo cual se personalizan responsabilidades que no conviene olvidar.

Un lenguaje funcional a su contenido hace que *Isla Diez* sea de fácil lectura y lo convierte en un testimonio necesario y aleccionador.

HERNAN SOTO

Edmundo Moure
Gente de la tierra
(Concepción, Chile: Editorial LAR, 1987), 141 pp.

El escritor chileno Edmundo Moure busca articular, en este texto orientado por la perspectiva del viajero y la percepción poética de la realidad des-cubierta, dos espacios socio-culturales y humanos extrañamente hermanados desde la Conquista: Galicia y esas tierras del Sur llamadas una vez Nueva Galicia y que hoy se conocen bajo el nombre autóctono de Chiloé.

El libro no se propone como un tratado de investigación sociológica o un registro comparativo de formaciones culturales, sino como una aproximación vivencial y dialogante a los modos de vida y formalización de la cultura cotidiana de ambas regiones.

De ahí que la escritura, expandiéndose al ritmo del viaje, adquiera la tesitura subjetiva de una bitácora poética, y que las voces que organizan y le dan sentido a la búsqueda de vasos comunicantes sean los personajes que habitan tanto las tierras gallegas como las chilotas.

Cualquier viajero que haya tenido la oportunidad de visitar los pequeños pueblos gallegos y chilotes habrá reparado en las similitudes que existen en términos de la actividad económica, geografía, hábitos y códigos sociales, comidas, expresiones religiosas, e incluso en algunas manifestaciones folklóricas. Similitudes que podrían invitar a revivir y justificar viejas tesis inmanentistas sobre la cultura, o a ejercitar un análisis superficial de los fenómenos de «transculturación», sin considerar que cada formación económico-social se desarrolla al ritmo de una historia diferenciada. Afortunadamente el autor, descendiente de gallegos emigrados a Chile, evita la tentación de las comparaciones globales y opta por activar, a través del diálogo con los anfitriones que va encontrando en su periplo de reconocimiento de esas tierras, la memoria personal de sus habitantes.

La primera sección está centrada en el viaje a Galicia, con motivo de un acto de homenaje a Rosalía de Castro, y en el re-encuentro con los lares familiares. Es un acercamiento emotivo y sensorial a una tradición que Moure filiaba hasta entonces a un legado paterno no vivido experiencialmente: el paisaje y la casa de los ancestros, la íntima cordialidad de los vecinos, las comidas y bebidas, la dulce cadencia de la lengua gallega. Y también a esa imagen de América que han creado los que se quedaron en su tierra y aún sueñan con ver volver a sus parientes inmigrantes.

El periplo que va «de Santiago a Santiago» se completa con una serie de semblanzas y conversaciones con inmigrantes gallegos que se radicaron en Santiago de Chile, y que dan cuenta de su proceso de arraigo al nuevo país y sus

sueños por mantener vínculos con el territorio ancestral.

Esta atención implícita al dilema del «transtierro», como lo denominaba Américo Castro, hace propicio el recuerdo del poeta Efraín Barquero, que salió un día de Chile y buscó por muchos años un lugar parecido al que se vio obligado a abandonar, considerándose a sí mismo no un exiliado, sino un «desterronado». Efraín Barquero en algún momento cambió de ciudad o país y su último envío fue un libro inédito de poemas, llegado en un sobre desde Estrasburgo.

La segunda parte está centrada en un viaje a Chiloé y en el diálogo con varios habitantes de ese territorio llamado una vez Nueva Galicia. Uno de ellos es Antonio Barreira, oriundo de El Grove, Pontevedra. Explica así su «signo geográfico»: «Encontré una tierra de fuertes semejanzas con la Galicia de mis años mozos. Mirando sus colinas, desde la barcaza que cruzaba el canal de Chacao, comprendí que me quedaría por largo tiempo; algo indefinible me había aguardado en aquella comarca para avivar la memoria de mis años juveniles. No intenté el rescate de un pasado irreparable, pero aún vivían sus aromas en esos lugares donde el hombre desarrolla su múltiple quehacer con un sentido primitivo y sabio de la existencia».

Antonio trabaja en un barco pesquero que se llama, por supuesto, «Nueva Galicia».

Entre los personajes chilotes que van enhebrando sus voces en el relato, dando cuenta de la historia cotidiana de la comarca, destacan Isolina, el cacique y poeta huilliche Carlos Lincomán, un viejo historiador autodidacta a quien todo el mundo conoce como «El Viejo Encino» (quizás una involuntaria referencia irónica al historiador chileno Encina), don Tono Cárdenas (padre del antropólogo chilote Renato Cárdenas), y el joven poeta Aristóteles España.

Se echa de menos la presencia de tres importantes defensores y activadores de la cultura regional de Chiloé como son Renato Cárdenas, Carlos Trujillo y Patricio Manns hijo.

Cada uno en un área específica del quehacer cultural (Renato Cárdenas y Catherine Hall en los estudios históricos y antropológicos, Carlos Trujillo en la literatura, y Patricio Manns en las organizaciones de base y en la cultura popular) realizan un trabajo que ha contribuido a clarificar y a impulsar una actitud de valoración y defensa del patrimonio cultural chilote. La defensa de las autonomías y la reivindicación de las lenguas y literaturas vernáculas fue un fenómeno importante en el cuestionamiento del sistema franquista en España. En Chile se está gestando una situación interesantísima en esa región de tradiciones tan arraigadas como es Chiloé: la posibilidad de convertir la tradición en una fuerza positiva que confronte críticamente el proceso de expoliación de las riquezas locales por los conglomerados extranjeros, la destrucción del equilibrio ecológico de la zona, la disrupción de las formas artesanales de pesca y cultivo, con la consiguiente pérdida de valores sociales comunitarios asociados al trabajo, y la enajenación cultural que va produciendo la imposición de pautas de consumo y modas de «prestigioso» signo extranjero.

Hace algunos años los chilotes se unieron para rechazar el llamado «Proyecto astillas», que otorgaba a una empresa japonesa el derecho a explotar los bosques nativos de la isla. Luego se opusieron a la erradicación de los «palafitos» de la costanera de Castro, un sistema tradicional de viviendas típico de una cultura vinculada estrechamente al contacto diario con el mar. Los chilotes han mostrado que la tradición puede canalizarse en una dirección nueva.

Esta bitácora poética de Edmundo Moure es, sobre todo, un encuentro con los signos cotidianos que le dan sentido a la tierra, a una tierra percibida no como nostalgia por un sueño utópico, sino como convicción en los valores comunitarios que le dan fundamento al hábitat local, vivido como un espacio en tensión de cambio.

Refiriéndose a esa tensión entre el desplazamiento y el arraigo, Quevedo escribió en «De los remedios contra cualquier fortuna», parafraseando a Séneca:

«Podrá el tirano mudarme los pies, mas no la patria. Saldré del lugar de donde nací, mas no del lugar para dónde nací. Dejaré una parte de mi patria por otra.»

Las voces que componen esta historia pueden refrendar el dictum del poeta español.

JUAN ARMANDO EPPLE

POESIA

Alexis Figueroa Aracena
Vírgenes del Sol Inn Cabaret: Segunda Elaboración
La Habana, Casa de las Américas, 1987.

Nacido en 1956, en Concepción, donde también estudió, ha obtenido con éste, su segundo libro, mejor dicho, una segunda versión de su primer libro, el Premio de Poesía Casa de las Américas, 1986. La revisión del subtítulo le ha dado un sesgo más de trabajo poético, quitándole cierto lastre metafísico. En un sentido metapoético sugiere además la idea de reelaboración, la de poesía como trabajo y no como una suerte de directa escritura entre la experiencia interior probable del poema y su escritura. Pero esto no es sino conato subtitular, como también lo es el comienzo que sugiere o tiene un dejo narrativo, topográfico:

«En estas ciudades de una región al sur del mundo» (pág. 7).

Si bien esto ubica el acontecer de los poemas en una geografía expresamente imprecisa, no se excluye la posibilidad de asociarla a circunstancias concretas del hablante, pero su orden real es más bien ritual, tiene casi el sentido de una vitrina, de una exposición artificiosa y cultural que se ordena conforme a las reglas de la publicidad y del consumo, a la vez un aquí, ahora y un en todas partes, siempre. Es la gran contradicción de un liberalismo económico acompañado de un aparato represivo sin disimulos, disimulos mediante los cuales debe proveerse el texto para eludir los fueros de ese mismo aparato represivo:

«... cocinan pollos en el viente de las embarazadas» o «arriba los mancebos azulados patrullan por / las nubes del antiguo cielo.»

El despliegue de ese mundo no es estático, ni desesperanzado, articulado por la decisión gramatical del sujeto: «nosotros avanzamos» (págs. 17 y 18) y un probable sentido, también político.

Tampoco es estática la autorreferencia del sujeto que alterna el nosotros de la experiencia compartida con cierto desdoblamiento interior del autor-hablante, una irónica suspensión del clásico hablante lírico en el sentido de ser éste, sólo un mediador de la experiencia directa de otros:

«Pero en todo caso, figueroa,
la cosa es que acá, adentro deste baño, las mujeres,
las mujeres
Que se abrían como inmensos barcos deslastrados...» (pág. 24).

El tema de los poemas es el conflicto entre la realidad y su representación, entre el cauce de lo real y lo que podríamos llamar la realidad alienada del consumo y de la publicidad a nivel de la experiencia erótica y la manipulación consiguiente de la mujer. Para preservarse de caer en la misma alienación que invoca y expone el sujeto opone la extrañeza, una semidistancia irónica.

Alguien diría, alguien que contemplara desde afuera: «rasgando la superficie de los elementos cotidianos, este hombre intenta ser persona» (pág. 48).

Es una poesía que ha perdido la inocencia, que se expone como un ritual de desenmascaramiento, un remedio irónico de otros rituales, del cine a la publicidad, como un caleidoscopio urbano tamizado por un discurso cuasibíblico, semimitológico y que pulsa además cierto teclado cultural marginal ya consagrado: de Sade a Pasolini, de «Figueroa» a figueroa. Su exterioridad sea posiblemente interioridad, apelando o apostrofando un nosotros, al propio autor o a un público que es público imaginario introducido en el espectáculo. Esta modalidad discursiva recuerda a Cabrera Infante o a Sarduy. La atmósfera es densa, contraste entre lo luminoso y carnal, lo espejeante, lo tumefacto, lo mórbido. Una sensibilidad cercana a cierto nue-

vo cine que se caracteriza precisamente por el juego artificioso del color, lo perverso y una tendencia kitsch. (Cf. *Blue velvet, Paradiso, Mona Lisa.)*

Los poemas no tienen forma, sin ser informes, no se atienen a las formas clásicas de la lírica. Sus títulos son indicaciones para la realización de un guión, introducciones o títulos provisorios: «Inicio general»; «Folletín de propaganda número uno».

Metafórica o metonímicamente el mundo se expone como un cabaret, como una instancia especular, coreográfica, caracterizado además por cierta manipulación translingüística: el abuso del anglicismo y la alteración fonética al estilo del Canto del forastero de Parra:

«Vien benidos al lugar de las luces calcinantes, welcome to the machine» (pág. 12).

El problema es que quizás sea el discurso sólo un reflejo retórico original, pero algo pasivo y que salvo un cierto dejo irónico no presenta una resistencia desalienadora, sino más bien una cierta complacencia. Pero exigir una apertura crítica es posiblemente también una exigencia descontextuada, hecha desde fuera del lugar de producción y recepción original de estos poemas, sometidos no sólo a formas de censura discursiva.

WALTER HOEFLER

ERRORES Y HORRORES

«Al cabo de diez años», ni nuestra mejor voluntad ni nuestro deseo vehemente (y ya casi desesperado) de superarlo logran resolver del todo el problema de las erratas de **Araucaria.**

Dos autores nos han reclamado, con justa razón, por los errores advertidos en sus artículos, ambos aparecidos en el número 39. Uno es el historiador Fernando Casanueva, autor de la traducción de «Un testigo de la Guerra del Pacífico», texto del francés Albert Davin. Nos ha pedido que llamemos la atención sobre los siguientes gazapos y omisiones advertidos:

a) En la página 45, 4.° párrafo, línea 13, dice «otras maravillas». Debe decir «entre otras maravillas».
b) En la misma página 45, 5.° párrafo (final), línea 5, dice «... en su presente humillante, la cordillera de los Andes crece a ojos vistas». Debe decir: «... en su presente humillante, en su porvenir incierto. A medida que uno se aleja de la ciudad, la cordillera de los Andes crece a ojos vistas».
c) En la página 48, párrafo 2.°, línea 16, dice «se había preocupado de antemano de asegurar la construcción de tres vías férreas». Debe decir: «se había preocupado de antemano de asegurar un trabajo a los soldados que iba a licenciar; planificaba la construcción de tres vías férreas».
d) En la página 49, 2.° párrafo, línea 14, dice «ganadero», debiendo decir «granadero».

El otro autor es Eduardo Sabrovsky, quien a propósito de su trabajo «Filosofía y política hegemónica» incluido en el dossier dedicado a Gramsci, nos hace notar que se han deslizado en él, al menos, dos erratas importantes:

a) En la página 72, 3.er párrafo, línea 7, dice «sustituyendo la constitución discursiva, por la constitución hegemónica de un ''bloque histórico'' cuyo principio no está garantizado de antemano por una ontología del ser social». Debe decir: «Sustituyendo la constitución ontológica del sujeto colectivo a nivel de un automatismo económico, por su constitución discursiva, por la articulación hegemónica de un ''bloque histórico'' cuyo principio articulante no está garantizado de antemano por una ontología del ser social».
b) En la misma página, 4.° párrafo, línea 7, dice: «... como cúspide de una concepción del mundo de la teoría y la práctica...». Debe decir: «... como cúspide de una concepción del mundo y factor de cohesión del bloque histórico. Lo que está en juego, entonces, es la unidad de la teoría y la práctica...».

Pero, esto no es todo. El duende de talleres que no ha dejado de ofrecernos su tenaz compañía durante estos diez años, decidió que no bastaban estas irritantes travesuras practicadas contra nuestros colaboradores. Las emprendió contra alguien de la casa; más que eso, contra el propio dueño de casa: el Director. Fue en el número 41, y el atentado se produjo contra la parte más visible de un artículo suyo: el título. Allí donde el autor había puesto «Fascistas, filósofos y rectores», el maligno escribió «Fascistas, filósofos y lectores».

La verdad es que la sanción contra el *rector* Federici fue algo peor que si lo hubieran rebajado al nivel de *lector* —el cargo docente de menor jerarquía en la mayoría de las universidades contemporáneas—. Se la merecía. Haciéndolo notar nosotros, parece como si el afectado, induciendo la alteración del título en plena complicidad con el duende alevoso, hubiera querido ejercer contra la revista más su derecho a la venganza que a la réplica.

La redacción.